ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ

16+

2021’2 (43)

В НОМЕРЕ:

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ

АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XXI СТОЛЕТИЯ

ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

Подписной индекс 79315 в Объединенном каталоге «Пресса России»

Оформить подписку можно в любом почтовом отделении России

Цена свободная

Проект реализован с использованием гранта, предоставленного ООО «Российский фонд культуры»

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 24.06.2021. Дата выхода 30.06.2021.
Формат 60x90/8. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Уч.-изд. л. 15,65. 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

2021’2 (43)

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:

MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

THE TWENTIETH AND TWENTYFIRST CENTURIES COMPOSERS’ CREATIVITY

ASPECTS OF MUSICAL CULTURE OF THE TWENTY-FIRST CENTURY

PROBLEMS OF TRADITIONAL CULTURE

MUSIC EDUCATION

ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE

PROBLEMS OF MUSICOLOGY

PROBLEMS OF MUSICAL THEATER

PERFORMING ART

Subscription number in the Unified Catalogue «Russian Press» 79315

The subscription is available at any post office of Russian Post

СОДЕРЖАНИЕ
CONTENTS

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

Халитова М. Вокальное творчество Ильяса Бахшыша.....5
Khalitova M. Vocal works by Ilyas Bakhshysh

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

Финкельштейн Ю. Семантика тембра классической гитары в произведениях для ансамбля композиторов нововенской школы.....12
Finkelshtein Y. Semantics of the timbre of classical guitar in works for ensemble by composers of the Second Viennese School

Radu-Taga C., Turtă-Timofte L. Travelling through the compositional universe of Vasile Spătărelu.....20
Раду-Тага К., Турта-Тимофте Л. Путешествие по вселенной композитора Василе Спэтэрелу

Мироненко Е. Асинхронность национальных стилевых направлений как показатель роста композиторской школы в Республике Молдова.....28
Mironenko E. Asynchrony of national stylistic directions as an indicator of the growth of Moldovan compositional school

АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XXI СТОЛЕТИЯ
ASPECTS OF MUSICAL CULTURE OF THE TWENTY-FIRST CENTURY

Глушкова В., Зарицкий В., Андриевская Г. Современные средства массовой информации о диалоге слова и музыки.....35
Glushkova V., Zaritskiy V., Andrievskaya G. Contemporary mass media on a dialogue between word and music

Демина В. Особенности музыкального компонента коммемориального перформанса Дж. Деллера «We're Here Because We're Here» в контексте действия социального поворота в искусстве.....46
Demina V. The musical component features of commemorial performance by Jeremy Deller «We're Here Because We Are Here» in the context of social turning-point action in arts

ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ
PROBLEMS OF TRADITIONAL CULTURE

Рудиченко Т. Жанровые системы музыкального фольклора: подходы к построению.....52
Rudichenko T. Genre systems of musical folklore: construction approaches

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSIC EDUCATION

Асташев Д. Профессиональное образование вокалиста в контексте европейской идеи гармонизации образовательной среды.....60
Astashev D. Professional education of a singer in the context of the European idea of harmonizing the educational environment

РАКУРСЫ
МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE

Слободчикова А. Заимствования из классики как способ индивидуализации стиля рок-группы *Muse*.....68
Slobodchikova A. Borrowing from the classics as a method for individualizing the style of the rock band *Muse*

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLOGY

Екименко Т. О воплощении национального начала в творчестве композиторов Карелии.....75
Ekimenko T. About the national features in music by Karelian composers

Серов Ю. Сатирические вокальные циклы Д. Шостаковича в оркестровках Б. Тищенко.....82
Serov Yu. Satirical vocal cycles by Dmitry Shostakovich in the orchestration of Boris Tishchenko

Сычева Н. Фантазийные сочинения А. Е. Чернова: к проблеме жанровых взаимодействий.....90
Sycheva N. Fantasies by A. Chernov: to the problem of genre interactions

Франтова Т. Лаокоон и Афродита «в одном флаконе», или Жизнь и смерть академического музыковедения в электронную эпоху.....97
Frantova T. Laocoon and Aphrodite "Rolled Into One", or Life and Death of Academic Music Studies in the Electronic Era

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSICAL THEATER

Климова Н. Либретто балета А. Изосимова «Сказка о зеленой змее и прекрасной Лилии».....103
Klimova N. Libretto of A. Izosimov's ballet «The tale of the Green Snake and the Beautiful Lily»

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

Копырюлин М. Кампания по борьбе с формализмом 1948 года в советской музыке и профессионализация народно-инструментального исполнительства в России: взаимообусловленный парадокс.....109
Kopyryulin M. The campaign of the fight against formalism of 1948 in the Soviet music and professionalization of the folk instrumental performing art in Russia: the interconditional paradox

Пономарева Е. С. Рихтер в ансамбле с Д. Фишером-Дискау: уникальное «единство противоположностей».....118
Ponomareva E. Richter in ensemble with D. Fischer-Dieskau: the inimitable "unity of opposites"

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

УДК 78.071.1 DOI: 10.52469/20764766_2021_02_05

М. И. ХАЛИТОВА
Крымский инженерно-педагогический университет им. Ф. Якубова

ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО ИЛЬЯСА БАХШЫША

В статье впервые рассматривается вокальное творчество Ильяса Бахшыша – одного из основоположников крымско-татарской профессиональной музыки. Песни и романсы композитора анализируются в контексте исторического периода, в котором творил И. Бахшыш. В работе выявляются разнообразие жанров и специфика стиля произведений композитора, что вызывает особый интерес исследователей, поскольку такое сочетание выступает примером индивидуального подхода к использованию народной музыки в вокальных произведениях. Автор статьи уделяет пристальное внимание вокальной лирике композитора, которая представляется лучшим достижением его творчества, хотя здесь анализу подвергаются образцы и других жанров из сборника И. Бахшыша «Сайлама вокаль эсерлер» («Избранные вокальные произведения»). Приоритетным выступает и выбор образных сфер вокальных сочинений, в которых определяются доминирующие художественные образы, связанные с любовью к Родине или высокими чувствами любви к женщине. В статье также отмечены особенности формообразования вокальных произведений И. Бахшыша, в которых основным принципом является следование поэтическому тексту: форма сложная двух- и трехчастная, драматический монолог в виде нескольких периодов, сочетание куплетности с двух- и трехчастностью. Автор статьи отмечает, что язык уникальной поэзии крымско-татарских классиков (А. Умера, А. Гирайбая, Э. Шемьи-Заде, Б. Чобан-заде, Ю. Болата, Р. Мурада) способствовал поиску композитором новых выразительных средств. В таком подходе к выявлению значения вокального творчества И. Бахшыша и определяется актуальность данной темы.

Ключевые слова: вокальное творчество, фольклор, интонация, ритмические особенности, фактура, тональность, лад, музыкальная форма, жанры, особенности стиля.

Для цитирования: Халитова М. И. Вокальное творчество Ильяса Бахшыша // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 2. С. 5–11.
DOI: 10.52469/20764766_2021_02_05

M. KHALITOVA
F. Yakubov Crimean Engineering and Pedagogical University

VOCAL WORKS BY ILYAS BAKHSHYSH

The article is the first to consider the vocal work of one of the founders of the Crimean Tatar professional music Ilyas Bakhshysh. The composer's songs and romances are analyzed in the context of the historical period in which they were composed. The work reveals a variety of genres, the originality of style, which arouse interest as an example of an individual approach to the usage of folk music in vocal works. The author focuses on the composer's vocal lyric, which seems to be the best achievement

of I. Bakhshysh, although the author also analyzes examples of other genres presented in the composer's collection Sailama Vocal Eserler (Selected Vocal Works). It is also possible to highlight composer's priorities in choosing thematic spheres for his vocal compositions, among which the dominant ones are associated with love for the Motherland or a woman. The article also considers the organization of the forms of the vocal works, the main principle of which is to follow the poetic text. In this regard, such forms as a complex binary and ternary, a dramatic monologue in the form of several periods, as well as a combination of couplet with two and three parts are highlighted. The author notes that the language of the unique poetry of the Crimean Tatar classics (A. Umera, A. Giraibaya, E. Shemy-Zade, B. Choban-zade, Y. Bolat, R. Murad) also encouraged the composer's search of new means of expression. This approach to identifying the significance of I. Bakhshysh's vocal heritage, account for the topicality of the topic.

Key words: vocal music, folklore, intonation. rhythmic features, texture, tonality, harmony, musical form, genres, style features.

For citation: Khalitova M. Vocal works by Ilyas Bakhshysh // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 2. Pp. 5–11.
DOI: 10.52469/20764766_2021_02_05

В последние годы изучение истоков творчества крымско-татарских композиторов – основоположников академической музыки (А. Рефатова, Я. Шерфединова, А. Каври, И. Бахшыша), – а также знакомство с деятельностью народного и народно-профессионального искусства позволяют говорить об уникальности крымско-татарской музыкальной культуры. Думается, что исследование произведений, связанных со словом, поможет выявить оригинальность этой богатой культуры, имеющей монодическую сущность, – культуры, у которой в свою очередь есть специфическая связь с поэтическим искусством.

В богатой культуре крымских татар музыка и поэзия всегда были неразрывны. Одним из значительных композиторов – основоположников крымско-татарского профессионального искусства, создавших богатейшие образцы вокальных произведений, – является Ильяс Бахшыш, в творческом портфеле которого содержится большое количество песен и романсов на стихи крымско-татарских поэтов. Круг его песенных образов весьма широк: это песни лирического содержания, отражающие любовь к человеку и Родине, а также песни трагического содержания, в которых мелодия сочетается с декламационностью. Также поражает список национальных поэтов, на чьи стихи созданы вокальные произведения И. Бахшыша: А. Умер, Э. Шемьи-заде, Б. Чобан-заде, А. Мефаев, Р. Халид, Ш. Алядин, Р. Мурад, Черкез-Али, Б. Мамбет, Ш. Селим.

Ильяс Бахшыш родился 23 марта 1913 года в Симферополе в семье чеканщика Темиркая. Первые уроки музыки мальчик получил в раннем возрасте под руководством известного в то время музыканта и исполнителя Фазыла Чергеева. Овладев игрой на скрипке и примкнув к группе исполнителей-любителей музыки, Ильяс начинает принимать участие в организованных ими концертах. Талантливый, обладающий прекрасным слухом, будущий композитор овладевает также игрой на фортепиано. Музицируя на разных инструментах, он старается проникнуть в звуковую ткань произведений, слушать их как бы изнутри, и в данном случае это была крымско-татарская народная песня, которую И. Бахшыш полюбил с детства раз и навсегда. Исполняя народную музыку, он пытается анализировать развитие мелодии, культивируя таким образом в себе самом творческое отношение к музыке, настраивая себя в первую очередь на восприятие мелодической линии, особенности ритмического своеобразия, его «пульсации». Создавая впоследствии собственные вокальные произведения, композитор тонко переносит в мелодику песен речевые характеристики используемой поэзии, и в результате «структурные особенности народных песен стали отправной точкой для формирования музыкального мышления современного художника, обладающего ярко национальным своеобразием выразительных средств» [1, с. 83]. И. Бахшыш сочиняет свои мелодии как партитуры, в которых слышны различные инструментальные тембры. Говоря о его музыкальном мировоззрении, мы пишем портрет композитора на широком и сложном историческом фоне. Документы эпохи, в которой жил и творил И. Бахшыш (XX век), помогают воссоздать жизнь общества, которое на момент творчества композитора являлось основным заказчиком и потребителем его музыки, что побуждало И. Бахшыша создавать новые произведения.

В 1934 году он поступает в Симферопольский музыкальный техникум, где одним из основных педагогов был известный московский музыкант, профессор И. Чернов – ученик Н. А. Римского-Корсакова. Посещая уроки такого маститого преподавателя и постигая его мастерство, И. Бахшыш начинает собственную творческую деятельность. Он устраивается в Крымский радиокомитет диктором (у Ильяса был красивый тембр голоса), а в 1937 году становится там музыкальным редактором. Одновременно он работает на должности художественного руководителя Крымско-татарского государственного ансамбля песни и танца, сохраняя ее до октября 1941 года. В том же 1941 году Крымское правительство, высоко оценив творческую деятельность композитора, награждает его почетным званием «Заслуженный деятель искусств Крымской АССР».

На протяжении следующего десятилетия И. Бахшыш работает в узбекском городе Фергане, совмещая должности дирижера оркестра драматического театра и заведующего музыкальной частью. В эти годы он заканчивает еще и музыкальное училище в городе Намангане (также Узбекистан), поскольку диплом об окончании Симферопольского музыкального техникума был им утерян. В 1954 году композитор едет в Москву, где поступает в Музыкально-педагогический институт имени Гнесиных и продолжает свое композиторское образование. Однако, проучившись три года, И. Бахшыш возвращается в Узбекистан для того, чтобы возглавить организованный в Ташкенте Государственный ансамбль песни и танца крымских татар «Хайтарма». Здесь он также преподает в музыкальной школе № 8, а затем становится ее директором. На должности художественного руководителя ансамбля «Хайтарма» И. Бахшыш проработал с 1957 по 1962 и с 1966 по 1979 годы. Его заслуги были высоко оценены: в 1967 году композитор был удостоен звания «Заслуженный артист Узбекистана», а в 1973 году получил звание «Заслуженный учитель Узбекистана».

Все эти годы И. Бахшыш не прекращал своей композиторской деятельности и сочинил симфоническую сюиту «Ватан тюркуси» («Песня Родины»), «Пять крымско-татарских народных мелодий» для симфонического оркестра, «Татарскую рапсодию» для оркестра, «Шесть крымско-татарских песен» для хора, «Крымскую кантату» для хора и симфонического оркестра, четырехактный балет на сюжет народной легенды «Мисхор къызы» («Девушка из Мисхора») на либретто Эмира Фаика. Также он написал вокальные произведения, которые составили основу его творчества (более 50 песен и романсов) и музыку для театра. Здесь можно назвать известные музыкальные драмы: «Арзы къыз» («Девушка Арзы») (1937, в соавторстве с композитором Я. Шерфединовым), «Алтын бешик» («Золотая колыбель») (1940, в соавторстве с У. Каври), «Бахчасарай чешмеси» («Бахчисарайский фонтан»), «Насреддин оджа» («Учитель Насреддин») (1938).

В 1989 году композитор вернулся на Родину, в Крым, и обосновался в Симферополе, где стал главным вдохновителем возрожденного в 1990 году Крымско-татарского музыкально-драматического театра, который открылся спектаклем «Арзы къыз» И. Бахшыша в обновленной редакции. В этом театре был возрожден и другой спектакль – «Насреддин оджа» в новой редакции, а также поставлен новый спектакль И. Бахшыша «Адынъ чыкъкъандже джанынъ чыкъсын» («Лучше потерять душу, нежели опорочить имя»). При жизни композитора был издан сборник «50 крымско-татарских народных песен» (1993), произведения для которого И. Бахшыш собирал и записывал в течение всей своей жизни. В этом же 1993 году композитор получил звание «Заслуженный деятель искусств Украины». И. Бахшыш скончался 25 июня 2000 года в Симферополе. После его смерти вышли в свет «Крымско-татарские народные песни» (2004), собранные и обработанные самим композитором, и сборник его вокальных произведений «Сайлама вокаль эсерлер» («Избранные вокальные произведения») под редакцией Д. Карикова (2008).

Вокальные произведения композитора, как было замечено выше, составляют основу его творчества и отличаются жанровым разнообразием. Здесь автор демонстрирует тонкое чувство национального стиля, хороший вкус, разнообразие фактурных приемов, часто идущих от традиций народного исполнительства, а также оригинальное изящество форм. В пределах несложных и лаконичных песенных форм автор проявляет творческую изобретательность. В его вокальных произведениях куплетность сочетается с трехили двухчастностью, в основе же самого куплета в большинстве своем выявляется форма периода. Чаще всего куплеты или изложение темы являются носителем главного образа и основной мысли, которые облекаются в форму экспозиционного периода. Думается, что непосредственное влияние народного начала в периоде ощутимо больше, чем в какой-то другой форме. Индивидуальность, красочность, национальный колорит, образность мышления, проникновенный лиризм И. Бахшыша «органично связываются в произведениях с композиторской интуицией, подсказанной собственным музыкальным слухом» [2, с. 5].

Вокальные произведения И. Бахшыша можно разделить по жанрам: любовная лирика, любовь к Родине, картины природы, песни-вальсы. Жанр вальса оказался для композитора одним из тех приоритетных, в которых он создал яркие произведения, ставшие очень популярными среди многочисленных исполнителей. «Особенности музыкального языка, определенная эстетическая позиция композитора ставят специфические задачи перед исполнителями его произведений» [3, с. 359]. В этой связи можно отметить песню «Ай ярыгъын танъ белледим» («Свет луны мне показался восходом») на стихи Э. Шемьи-Заде[1]. По структуре она представляет собой два куплета с припевом, написанных в форме периода из 16 тактов. Здесь также обнаруживаются признаки трехчастности: три неповторяемых периода, следующие друг за другом без перерыва. Первый период состоит из двух предложений повторной структуры. Второй период – это два предложения неповторяемой структуры, в мелодике которых слышны интонации из первого периода. Третий период является вокальной партией на новом тематическом материале. Фактура произведения не выходит за рамки традиционного вальса, где первая доля – бас, а вторая и третья доли – аккорды. Гармония в сопровождении представляет собой трезвучия, чередующиеся с различными видами септаккордов. Вокальная партия, на интонациях которой построено вступление из 8 тактов, – это развитая мелодическая линия, изобилующая квартовыми скачками. Общая тональность произведения – фа минор натуральный, и необходимо отметить, что в этой тональности написано немало песен и романсов композитора. Данное произведение отличается светлым, радостным настроением, в музыке ощущается приподнятость, герой взывает к чувствам возлюбленной. Другие песни этого жанра: «Кель, гузелим» («Приди, дорогая») на слова Ш. Алядина, «Эгер истесенъ» («Если захочешь») на слова Р. Халида, «Баарь» («Весна») на слова А. Мефаева, «Той вальсы» («Свадебный вальс») на слова Черкеза-Али – отличаются аналогичными композиционными признаками.

Особое место в творчестве И. Бахшыша занимают песни о любви к Родине, наиболее яркие из которых – «Ешиль Ада эп ярашсын» («Пусть всегда расцветает зеленый остров») на слова Р. Мурада, «Яралангъан тюркюлер» («Израненные песни») на слова Ш. Селима, «Байдарава къаранфили» («Байдарская гвоздика») на слова Э. Шемьи-Заде. Песня «Ешиль Ада эп ярашыр» написана в фа миноре с чертами дорийского лада, а в развернутом вступлении (17 тактов) присутствуют элементы фригийского лада. Танцевальность размера 6/8 вводит в атмосферу праздничного веселья. Фактура произведения непритязательна, проста, построена на несложных гармониях, состоящих из трезвучий и септаккордов, хотя данная простота выражена эмоционально, душевно. Композитору удается запечатлеть простым музыкальным языком живую душу поэзии Р. Мурада. Песня состоит из нескольких различных по мелодике и гармонии простых периодов, каждый из которых повторяется дважды. Такая форма помогает легко воспринимать предложенный автором музыкальный материал.

По-другому И. Бахшыш представляет песню «Яралангъан тюркюлер» – в виде драматического монолога. Произведение состоит из пяти куплетов, следующих друг за другом без перерыва и инструментального отыгрыша. Фактура содержит разные типы движения, синкопированный ритм. Гармонический ля минор с чертами фригийского лада в аккомпанементе придает песне национальное своеобразие и свежесть.

Особую область вокальной музыки И. Бахшыша составляют лирические песни, в которых проявляется бесконечное разнообразие видов и оттенков лирических образов и переживаний. Композитор по-своему трактует лирическую образность, выявляет разность не только рода лирики, но и методов, выразительных средств ее воплощения. Такие песни, как «Барышалым» («Давай помиримся») на слова классика крымско-татарской поэзии Ашыка Умера, «Лейля» на слова Черкеза-Али, «Кель, экимиз бир олайыкъ» («Давай станем единым целым») на слова Р. Мурада, являются эталонными в музыкальной сокровищнице крымских татар. Эти песни передают особое настроение, образную выразительность, которая исходит из выбранной композитором поэзии классиков крымско-татарской литературы. Как справедливо отмечает И. Никольская, «в вокальном творчестве <…> на первое место выходит отношение к слову, его главенствующей роли» [2, с. 128].

В лирических образцах своего вокального творчества И. Бахшыш продемонстрировал особое отношение к слову и поэзии в целом. Ярче всего это проявилось в песне «Барышалым», написанной в сложной двухчастной форме, где каждая часть представляет собой ряд периодов, следующих друг за другом без перерыва. Такая форма продиктована рифмой поэзии А. Умера. Тональность произведения – соль минор гармонический с чертами дорийского лада. Первая

[1] Бахшыш И. Сайлама вокаль эсерлер («Избранные вокальные произведения») / И. Бахшыш; музыка муаррири ве тертип этиджи Д. Кариков, Симферополь: Къырымдевокъувпеднешир, 2008. 192 с.

часть написана в умеренном темпе в размере 3/4. Произведение начинается с восьмитактового вступления, построенного на тематизме второго вокального периода. По форме это четыре периода, следующих без перерыва, где четвертый период повторяет второй. Данную часть можно трактовать и как простую репризную трехчастную форму, в которой первый период является вступительным разделом. Фактура произведения развита, в басовой партии имеются мотивы, контрапунктирующие с вокальной партией. Хотя верхний голос у фортепиано почти полностью дублирует вокальную партию, но в то же время глубокие басы, сложные гармонии, двухголосие в левой руке делают фактуру богатой, разнообразной. Вокальная партия в этом произведении отличается красотой и изяществом мелодической линии. «Область возвышенной лирики, мягкой романсной напевности» создает атмосферу теплоты и задушевности [4, с. 33].

Резким контрастом выступает вторая часть произведения: она написана в быстром темпе в сложном размере 7/8 (3+4/8). По структуре вторая часть копирует первую: здесь также 4 периода, но они не повторяются. Характер этой части танцевальный, фактура, складывающаяся из интересных гармоний, разнообразна по строению, в ней подчеркивается «прихотливость» ритма. Данное произведение относится к числу лучших в вокальном творчестве композитора.

Другой пример песен этого жанра – «Къапунъа кельдим» («Подошел я к твоей двери») на слова Ш. Алядина. Произведение написано в куплетной форме (два куплета) без припева. Каждый куплет представляет собой часть, состоящую из пяти периодов, из которых четвертый – инструментальный, хотя его можно трактовать и как инструментальный отыгрыш перед пятым периодом, являющимся фактически кодой. На мелодии этой коды построено инструментальное вступление из 11 тактов, фактура которого представляет собой плотную ткань, отличающуюся разнообразием и богатством красок. Мелодическая линия обогащена секстами и квартами, поддерживаемыми красочными гармониями. В крымско-татарской народной музыке доминанта нередко играет роль тоники, и особенно часто это встречается в начальных и заключительных построениях (например, народные песни в большинстве своем начинаются с доминанты и также на ней заканчиваются). В песнях И. Бахшыша данный принцип занимает определенное место. Анализируемая песня, написанная в гармоническом ля миноре, начинается с доминанты в вокальной партии. Субдоминантовая функция в произведении представлена септаккордом второй ступени с повышенной терцией (ре-диез). Диапазон песни составляет децию: ми первой октавы – соль второй. Мелодия складывается в основном из поступенного восходящего и нисходящего движения, прерываемого кварто-квинтовыми скачками (песня начинается квартовым скачком), которые часто можно встретить в вокальных произведениях композитора, таких как песни «Кель, экимиз бир олайыкъ» («Давай станем единым целым»), «Байдарава къаранфиль» («Байдарская гвоздика»), «Лейля», «Сенинъ ресминъ» («Твой портрет»).

Близость творческого мышления И. Бахшыша с народным искусством крымских татар прослеживается и в использовании данного приема – кварто-квинтовых скачков. Здесь в качестве примера приведем следующие народные песни, также начинающиеся скачком на чистую кварту: «Геджелер» («Ночи») (ля малой октавы – ре первой), «Гидене бакъ, гидене» («Любуясь ее походкой») (ми первой октавы – ля первой).

Одним из излюбленных приемов мелодического развития в творчестве И. Бахшыша является секвенцирование. Иногда секвенцированный повтор может быть не совсем точным, но данные принципы развития мелодии имеют исключительное значение в вокальной лирике композитора. Часто определенный мотив может «двигаться» и в восходящем движении, и как бы в обращении. Таким образом, секвенции «перемещаются» вполне свободно, но найденный мелодический оборот путем секвентного развития придает музыкальному образу цельность. Особенно ярко это проявляется в песне «Эгер истесенъ» («Если захочешь»), где мелодическая линия построена на восходящем и нисходящем трехтактовом мотиве, который секвенционно развивается на протяжении всей песни. Данные принципы секвенционного развития выступают чрезвычайно важными средствами в развитии музыкального материала вокальных произведений И. Бахшыша. В качестве примера куплетной формы с припевом можно привести его песню «Гондже гуль» («Бутон розы») на слова Р. Халида. Произведение написано в до миноре, причем первая половина куплета идет во фригийском ладу, а вторая – в натуральном миноре. Куплет, а также припев отличаются гибкостью в построении периода. Здесь нет квадратности, мелодия следует поэтическому тексту. Каждый куплет «композитор воспринимает как поэму, в которой разыгрывается драма» [5, с. 115], и эта драма отличается свежестью гармонического языка в фактуре, где сложные септ- и нонаккорды чередуются с быстрыми пассажами, а хроматически измененные ступени придают гармониям свежесть и красочность.

И. Бахшыш с детства впитывал музыкальный фольклор своего народа. Для него народная музыка стала родным языком – таким же естественным, как и словесный язык его предков. Композитор видел свою цель в том, чтобы общаться со всеми на музыкальном языке своего народа – это жизненный принцип, которому следовали его старшие коллеги: А. Рефатов, Я. Шерфединов, А. Каври, а также представители крымско-татарской литературы А. Умер, А. Гирайбай, Э. Шемьи-Заде, Б. Чобан-заде и др. Можно сказать, что в своем творчестве И. Бахшыш придерживался простых фольклорных форм. Этничность была для него родной стихией, учитывая среду, в которой протекало творческое становление композитора.

Итак, вокальные произведения И. Бахшыша – это важное явление в крымско-татарской вокальной музыке XX века, которое предоставляет исполнителям широкое поле профессиональной деятельности. Вокальная музыка этого композитора приобщает слушателя к яркому источнику музыкальных идей и образов, которые предстают перед зрителями художественно-оригинальными вокальными миниатюрами. В них проявилось необычайное своеобразие использования автором ладогармонических особенностей, скрытых в национальном мелосе. Также в этих произведениях представлен широкий круг образов и музыкальных характеристик, берущих свое начало в самобытном фольклоре крымско-татарского народа.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Полякова Л. В.* Чешская и словацкая опера XX века. М.: Сов. композитор, 1978. 436 с.

2. *Никольская И. И.* Зыгмунт Краузе и его музыка. М.: Композитор, 2017. 355 с.

3. *Антоненко Н. О.* Роль внемузыкального фактора в интерпретации вокального произведения (на примере вокального цикла М. Таривердиева на стихи Л. Мартынова) // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. Т. 3. С. 351–361.

4. *Стратиевский А. С.* Юрий Фалик. Штрихи творческого портрета // Музыка и жизнь. М.–Л.: Сов. композитор, 1975. Вып. 3. С. 20–39.

5. *Эсаулова Т. И.* «Романсеро о любви и смерти» Н. Н. Сидельникова на стихи Ф. Гарсиа Лорки в зеркале испанской культуры // Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски. М.: Пробел–2000, 2015. С. 182–191.

REFERENCES

1. *Poliakova L.* Cheshskaia i slovatskaia opera 20 veka [The 20th century Czech and Slovak opera]. Moscow: Sov. kompozitor, 1978. 436 p.

2. *Nikol'skaia I.* Zygmunt Krauze i ego muzyka. Moscow: Kompozitor, 2017. 355 p.

3. *Antonenko N.* Rol' vnemuzykal'nogo faktora v interpretatsii vokal'nogo proizvedeniia (na primere vokal'nogo tsikla M. Tariverdieva na stikhi L. Martynova) [The role of the non-musical factor in the interpretation of a vocal work (on the example of M. Tariverdiev's vocal cycle to verses by L. Martynov)]. In: Problemy sinteza v sovremennoi muzykal'noi kul'ture [Synthesis problems in modern musical culture]. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2019. Vol. 3. Pp. 351–361.

4. *Stratievskii A.* Iurii Falik. Shtrikhi tvorcheskogo portreta [Yuri Falik. Creative portrait]. In: Muzyka i zhizn' [Music and life]. Moscow – Leningrad: Sov. kompozitor, 1975. Issue 3. Pp. 20–39.

5. *Esaulova T.* "Romansero o liubvi i smerti" N. N. Sidel'nikova na stikhi F. Garsia Lorki v zerkale ispanskoi kul'tury ["Romancero about love and death" by N. N. Sidelnikov on verses by F. Garcia Lorca in the mirror of Spanish culture]. In: Muzykal'naia nauka v 21 veke: puti i poiski [Musical Science in the 21st Century: Paths and Searches]. Moscow: Probel–2000, 2015. Pp. 182–191.

Халитова Мерзие Ибрагимовна
профессор кафедры музыкально-инструментального искусства
Крымский инженерно-педагогический университет им. Ф. Якубова
Россия, 295013, Симферополь
merzie_khalitova@mail.ru
ORCID: 0000-0003-3250-269X

Merzie I. Khalitova
Professor at the Department of Musical Instrumental Art
F. Yakubov Crimean Engineering and Pedagogical University
Russia, 295013, Simferopol
merzie_khalitova@mail.ru
ORCID: 0000-0003-3250-269X

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ

THE TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURIES COMPOSERS' CREATIVITY

УДК 785 DOI: 10.52469/20764766_2021_02_12

Ю. А. ФИНКЕЛЬШТЕЙН

Академия им. Маймонида (РГУ им. А. Н. Косыгина)

СЕМАНТИКА ТЕМБРА КЛАССИЧЕСКОЙ ГИТАРЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ АНСАМБЛЯ КОМПОЗИТОРОВ НОВОВЕНСКОЙ ШКОЛЫ

Статья затрагивает тему обращения композиторов нововенской школы к классической гитаре. В начале XX столетия профессиональные композиторы начинают интересоваться свойствами данного инструмента. Эксперименты с гитарным тембром находятся в русле развития возможностей оркестра. В 1905 году гитара, никогда ранее не входившая в состав оркестра, становится участником партитуры Седьмой симфонии Г. Малера для создания стилизации жанра серенады. Вслед за Г. Малером нововенцы используют тембр инструмента в камерной музыке (А. Шёнберг, А. Веберн) и опере (А. Берг). В результате анализа, проведенного автором статьи, установлено, что в композициях А. Веберна 1910-х годов гитара применяется как колористический инструмент, способный создавать звуковое пятно, что предвосхитило использование гитары сходным образом в музыке П. Булеза, А. Волконского. В песнях А. Веберна 1920-х годов партия гитары утрачивает свою красочную функцию: она становится частью атональной партитуры, терпкой и диссонантной, что не было свойственно языку инструмента ранее. Гитара используется А. Шёнбергом в одном из сочинений, в которых вызревает новая двенадцатитоновая техника. Становясь частью контрапунктической ткани, она также участвует в создании картины музицирования на открытом воздухе, временами определяет фактуру сочинения, формируя образ «большой гитары» (гитарному звукоизвлечению подражают струнные и деревянные). В опере А. Берга «Воццек» гитара способствует созданию демократичной атмосферы бытовой сценки. Автором статьи выявлено, что в музыке композиторов нововенской школы гитара, входя в состав ансамбля, осмысливается как колористический, мелодико-гармонический, ударный инструмент. В произведениях этих композиторов вызревает новый лексикон инструмента, определяющий пути его развития во второй половине XX века.

Ключевые слова: шестиструнная гитара, А. Шёнберг, А. Веберн, А. Берг, музыка первой половины XX века, музыка для гитары, гитара в ансамбле, нововенская школа.

Для цитирования: Финкельштейн Ю. А. Семантика тембра классической гитары в произведениях для ансамбля композиторов нововенской школы // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 2. С. 12–19.
DOI: 10.52469/20764766_2021_02_12

Y. FINKELSHTEIN

Maimonides Academy of A. Kosygin Russian State University

SEMANTICS OF THE TIMBRE OF CLASSICAL GUITAR IN WORKS FOR ENSEMBLE BY COMPOSERS OF THE SECOND VIENNESE SCHOOL

The article touches upon the issue of appeal of the composers of the Second Viennese School to the classical guitar performers. At the beginning of the twentieth century, the properties of the instrument attracted professional composers. Experiments with guitar timbre are in line with the development of the orchestra's capabilities. The guitar, which had never been part of an orchestra before, first became a member of the score of G. Mahler's Seventh Symphony in 1905 to create a stylization of the serenade genre. Following Mahler, the Second Viennese School composers used the timbre of the instrument in chamber music (Schönberg, Webern) and opera (Berg). As a result of the analysis, it was found that in A. Webern's compositions of the 1910s, the guitar is used as a coloristic instrument that can create a sound spot, anticipating the use of the guitar in the music of P. Boulez, A. Volkonsky. In the songs of the 1920s, the guitar part loses its colorful function; it becomes part of the atonal score, tart and dissonant, which was not characteristic of the language of the instrument before. The guitar is used by A. Schönberg in one of the compositions in which a new twelve-tone technique is maturing. Becoming a part of the counterpoint, it also participates in the creation of the picture of music playing in the open air, sometimes determines the texture of the composition, forming the image of a "big guitar" (guitar sound production is imitated by strings and wood). In A. Berg's opera "Vozzek", the guitar contributes to the creation of a democratic atmosphere of a domestic scene. It is revealed that in the music of composers of the Second Viennese School, the guitar, being a part of the ensemble, is interpreted as a coloristic, melodic-harmonic, percussive instrument. In their compositions, a new vocabulary of the instrument matures, which determined the ways of its development in the second half of the twentieth century.

Key words: six-string guitar, Schönberg, Webern, Berg, music of the first half of the 20th century, music for guitar, guitar in an ensemble, Second Viennese School.

For citation: Finkelshtein Y. Semantics of the timbre of classical guitar in works for ensemble by composers of the Second Viennese School // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 2. Pp. 12–19.
DOI: 10.52469/20764766_2021_02_12

В начале XX столетия классическая гитара переживает время своего второго рождения. Она появляется на сцене все чаще. Расцвет гитары в XX веке связан с началом нового этапа в исполнительстве: в начале прошлого века многие профессиональные композиторы, очарованные исполнительским искусством Андреса Сеговии, обратились к классической гитаре.

Внимание к выразительным средствам гитары стало результатом еще одного процесса – возрастания интереса к краске отдельно взятого инструмента, что проявляется еще в XIX веке: уже в начале столетия композиторы по-новому понимают функцию оркестрового колорита; в произведениях Г. Берлиоза оркестровка становится равноправным средством выразительности. Появление нестандартных составов оркестра, его расширение, пересмотр амплуа инструментов, использование их тембров в непривычных условиях, введение родственных инструментов, применение смешанных тембров – все это открывает новые горизонты в области колористики. Процессы, происходящие в симфоническом оркестре в области тембра, а также поиски композиторами иных, неизвестных ранее оттенков звучания способствуют выявлению новых красок. В XX веке создаются произведения для оркестра и ансамблей инструментов, в которых их состав каждый раз «изобретается» заново.

Говоря об использовании щипковых инструментов на протяжении истории развития орке-

стра, отметим, что из данной группы чаще всего это была арфа, однако признание композиторов она завоевала не сразу[1]. Остальные щипковые инструменты применялись реже. Лютня (вместе с родственными ей инструментами и клавесином) составляла гармоническую основу оркестра XVII века. Именно щипковая группа стала тем ядром, к которому примкнули группы смычковых и деревянных духовых, и существовала она до тех пор, пока с их развитием (в количественном и качественном – по силе звука – отношениях) в ней не отпала необходимость. «Эти струнные и клавишные инструменты, играя то вместе, то по очереди, давая постоянную гармоническую основу оркестровой музыке даже спустя много времени после того, как струнный оркестр стал достаточно хорошо организован, чтобы самостоятельно исполнять эту основную роль», — указывает А. Карс [1, с. 18]. Известно применение лютни в партитуре оперы «Св. Алексей» (1634) С. Ланди (композитор поручил ей исполнение цифрованного баса вместе с арфами, теорбами, контрабасами и виолончелями) (см. об этом: [1, с. 53]). В оркестре Г. Ф. Генделя изредка встречаются партии теорбы и лютни. Гитара, не обладающая силой звука, никогда не была устойчивым элементом оркестра наряду с мандолиной и банджо. В трактате Гектора Берлиоза об инструментах оркестра есть посвященная гитаре глава [2, с. 187–195], в которой описываются свойства инструмента, приводятся примеры его использования у композиторов, в оркестре, в сочетании с другими инструментами. В начале XX века гитара приобретает значение одной из тембровых находок.

История обращения профессиональных композиторов к гитаре в музыке XX века начинается в 1905 году, когда Г. Малер (1860–1911) использовал инструмент в оркестре (Симфония № 7). В четвертой части Nachtmusik: Andante amoroso композитор, создавая ироническую стилизацию жанра серенады [3, с. 276], вводит секцию струнных щипковых: гитару, мандолину и две арфы. Этот ансамбль на протяжении всей части выполняет функцию гармонической поддержки, рисуя поэтическую атмосферу ночной серенады, воссоздавая звучание «большой гитары». С той же целью композитором изредка используется *pizzicato* струнных. По словам И. Барсовой, благодаря использованию щипковых инструментов колорит Серенады выделяется среди других частей симфонии [3, с. 279].

Несколько позже эксперименты с гитарой совершаются в музыке нововенцев. Анализируя использование гитары западноевропейскими композиторами первой половины XX столетия, Т. Иванников констатирует, что «первая волна музыкального авангарда частично коснулась сферы гитарного исполнительства» [4, с. 125]. А. Веберн (1883–1945) использует в своих произведениях гитару на протяжении двух десятилетий: она входит в инструментальный состав его Пяти пьес для оркестра ор. 10 (1911–1913), Оркестровых пьес (1913), Трех песен для сопрано и камерного оркестра (1913–1914), Трех песен для сопрано, кларнета и гитары ор. 18 (1925) и Двух песен на слова И. В. Гёте для смешанного хора и пяти инструментов ор. 19 (1926).

Пять пьес для оркестра создавались А. Веберном в период с 1911 по 1913 года. Было написано одиннадцать пьес, для окончательной же редакции композитор выбрал пять: «Отобрав из этих нежнейших, сверкающих неслыханной оригинальностью миниатюр только пять, чрезвычайно требовательный к себе автор составил оркестровый цикл ор. 10» [5, с. 59]. Ю. Холопов отмечает, что уже тогда композитор находился на подступах к двенадцатитоновости, полностью не осознавая этого (окончательное погружение в додекафонную технику происходит в его творчестве лишь в 1928 году в Симфонии ор. 21) [5, с. 44]. Для этих пьес характерно наличие статичных состояний, отсутствие развития, фокусирование внимания на созерцании. Несмотря на название, на самом деле пьесы написаны для ансамбля солистов, в состав которого, кроме группы деревянных, медных и струнных, входят щипковые и ударные инструменты.

Богатством группы ударных Пять миниатюр ор. 10 предвосхищают «Молоток без мастера» П. Булеза. Поражает, что такое щедрое тембровое разнообразие, богатый исполнительский арсенал использованы для создания, по замыслу композитора, шести минут музыки, которые в реальности превращаются в период от трех с половиной до пяти минут (в исполнении разных оркестров). Композитор создает ажурную пуантилистическую ткань, в которой практически нет развитых мелодий, – только точки, всхлипы, возгласы, шорохи, интонационные жесты, звуковые пятна.

Гитара используется композитором вместе с другими щипковыми (арфой, мандолиной) как гармонический инструмент, обладающий способностью создавать звуковое пятно. Ее партия вписана в звучание группы щипковых, то есть она никогда (в пределах опуса) не используется

[1] Практика использования арфы в оркестре стала регулярной не ранее второй четверти XIX века. К. В. Глюк и Г. Ф. Гендель вводят ее в оркестр для создания особых эффектов в операх, однако это было скорее исключением, чем общепринятым правилом, и причина – в развитии инструмента.

самостоятельно. Применение этой группы инструментов, несомненно, продолжает традиции Г. Малера, перед творчеством которого А. Веберн преклонялся, вызывая аллюзии на Серенаду из его Седьмой симфонии, где арфа, гитара и мандолина звучат вместе как один большой струнный инструмент. Однако по своему качеству музыка ансамбля в корне отличается от трактовки в симфонии Г. Малера. Помним, что первоначально А. Веберн дал своим пьесам программные названия: «Прообраз», «Превращение», «Возвращение», «Воспоминание», «Душа». В третьем номере композитор с помощью тембровых средств щипковой группы (мандолина, гитара, арфа) и некоторых ударных создает статичный «дребезжащий» фон для кратких высказываний скрипки. А. Веберн созерцает звенящую тишину природы, в которую вплетены голоса альпийских колокольчиков. По выражению Ю. Холопова, этот номер в цикле – «импрессионистическая "музыка горных вершин"» [5, с. 212]. В следующем эпизоде используются мелодические возможности гитары: в ее партии появляется интонационное зерно, которое проводится в унисон с виолончелью. Также гитара звучит в пятом номере, где в ансамбле с остальными щипковыми исполняет отдельные звуки, которые становятся частью общей гармонии.

Оркестровые пьесы 1913 года – это миниатюры, не вошедшие в цикл ор. 10. По сравнению с хрупкой пуантилистической тканью пьес ор. 10, в них больше колористических моментов, тембровых поисков. В подобных сочинениях А. Веберна зарождается концепция «музыки тембров» как игра красками, звуковыми пятнами, кляксами, что вызывает ассоциации с тенденциями в современной живописи. Уже в эти годы в его творчестве возникает музыка, демонстрирующая повышенное внимание к колористике. Композитор создает шумовые эффекты с помощью сочетания тембров, звучащих ансамблевых остинатных комплексов. В миниатюрах А. Веберна «тембровая мелодия» растянута во времени так, что воспринимается как череда пятен и трансформируется, приобретая значение фона.

Три песни для сопрано и камерного оркестра (1913–1914)[2] написаны на стихи самого композитора и Ст. Георге. Мелодия вокала в первой песне «Тихи ароматы, цветение так нежно» на слова А. Веберна намеренно растянута по длине всей композиции (по образцу средневекового *cantus firmus*), оплетается остальными голосами и «пятнами» оркестра, который как бы комментирует ее, создавая атмосферный (расцвечивающий) фон. Композитор использует говор в партии вокала, музыка наполнена колористическими приемами. Гитара звучит только в первой песне. Ее применение аналогично функции в № 3 из Пяти пьес для оркестра ор. 10. Композитор создает колористическое пятно, которое становится фоном для мелодий голоса и кларнета piccolo. Каждый из инструментов данного комплекса – челеста, арфа, мандолина, гитара и ударные – исполняет остинато в собственном ритме.

В произведениях этих лет (1911–1914) гитарный тембр оказывается вписанным в звучащее полотно предельно сконцентрированных во времени миниатюр. Композитор интегрирует данный инструмент в ансамбль щипковых, создающих особый колористический комплекс. Временами гитара включается композитором в исполнение фрагментов «тембровой мелодии».

В песнях позднего периода наблюдается переход от свободной атональности к додекафонии. Содержание песен определяется текстом, в котором возвышенные духовные образы переплетаются с образами наивными, берущими свое начало в народной поэзии. Серия состоит из сцеплений симметричных ячеек. В этой музыке тенденция к сериализации, кроме мелодии, затрагивает прочие параметры ткани.

Три песни для голоса, кларнета in Es и гитары (1925)[3] – еще один образец вокальной лирики композитора. Голос каждого из инструментов самостоятелен и развит. В отличие от песен раннего периода, здесь тембры не выстраиваются в одну линию, образуя «тембровую мелодию»: каждый из них имеет собственную музыкальную мысль, что приводит к образованию контрастно-полифонической фактуры. Краски голосов инструментов за счет общности тематизма приближены друг к другу, поэтому в некоторые моменты не совсем ясно, какому инструменту принадлежит тот или иной прозвучавший тон (острый одиночный щипок гитары похож на крикливый тембр кларнета, который в свою очередь можно спутать с возгласом сопрано)[4].

Две песни для смешанного хора[5] с инструментальным сопровождением (скрипка, кларнет, бас-кларнет, гитара, челеста) на слова И. В.

[2] «Тихи ароматы, цветение так нежно» («Leise Diifte, Bluten so zart») на сл. А. Веберна; «Грядущий день III» («Kunfttag III») на сл. Ст. Георге; «О нежное пламенение гор» («O sanftes Glühn der Berge») на сл. А. Веберна.

[3] «Золотко» («Schatzerl Kliein») на сл. П. Розеггера; «Спасение» («Erlosung») на сл. из «Волшебного рога мальчика»; «Ave, Regina coelorum» на слова марианского антифона.

[4] Подобные эффекты намного позже появляются в музыке «Молотка без мастера» П. Булеза.

[5] «Лилии свечей белеют» (1925–1926); «На лугу пасется стадо» (1926).

Гёте из «Китайско-немецких времен дня и года» развивают те же принципы композиции, что и Три песни. Партия гитары развита, органично введена в ансамблевую фактуру. Композитор использует гармонические возможности инструмента, в основном гитара выполняет функцию аккомпанемента – воспроизводит аккорды, созвучия, отдельные тона, не становящиеся частью мелодической линии. В поздних песнях, в отличие от ранних, где гитара могла применяться эпизодически, инструмент звучит на протяжение всего цикла, его партия становится более развитой и освобождается от колористической функции, которую композитор охотно использовал ранее. В данной партии «вызревают» стилистические признаки нового музыкального языка, основанного на природных свойствах инструмента, эксплуатируются квартовые аккорды, неразрешенные диссонансы. Гитара становится частью атональной партитуры. В силу того, что анализируемые произведения представляют собой музыку со словом, ведущее значение в них принадлежит голосу, а гитара сохраняет в них функцию сопровождения.

Влияние ансамблевой драматургии произведений А. Веберна, подобные принципы композиции мы обнаруживаем в произведениях и второй половины XX века, среди которых – «Молоток без мастера» П. Булеза, «Сюита зеркал» А. Волконского. Еще ранее пример введения гитары в состав оркестра И. Стравинским в опере «Соловей» (1914) демонстрирует поиски композитором особого тембра и создание уникальных звучаний, опыт смешанных тембров. И. Стравинский использует соединение тембров гитары и кларнета. В его опере эти два инструмента (гармонический и мелодический) проводят одну и ту же мелодию в октаву, причем отличие исполнения мелодии гитарой состоит в возникновении эффекта педальности.

«Серенада» ор. 24 для кларнета, бас-кларнета, мандолины, гитары, скрипки, альта, виолончели и баритона (1920–1923) А. Шёнберга (1874–1951) стала одним из первых сочинений композитора, в которых он применил додекафонную технику. «Весьма показательно, что А. Шёнберг в своих первых опытах освоения новой техники пользовался минимальными инструментальными составами, ограничивая тем самым круг возможного возникновения новых проблем», – пишет Эдисон Денисов в статье «Додекафония и проблемы современной композиторской техники» [6, с. 495]. «Серенада», как и другие пьесы того времени (Пять пьес для фортепиано ор. 23, Сюита для фортепиано ор. 25, Квинтет для духовых инструментов ор. 26, два хоровых цикла ор. 27 и ор. 28, Сюита ор. 29 для кларнета piccolo, кларнета, бас-кларнета, скрипки, альта, виолончели и фортепиано, Третий квартет ор. 30), явилась творческой лабораторией для апробирования композитором новых приемов письма.

С 1920 по 1923 года А. Шёнберг одновременно работает над несколькими, в том числе «Серенадой» для семи инструментов ор. 24[6], сочинениями, «в которых формируется и впервые обретает законченную форму двенадцатитоновый метод композиции» [7, с. 169]. А. Шёнберг поглощен поисками новых законов композиции, разработкой соответствующих возможностей и средств. Внутри музыкальной ткани «Серенады» вырабатываются способы ее развития, которые автор будет использовать в своих более зрелых сочинениях. По мнению Н. Власовой, данная композиция возникает на грани между атональностью и серийностью, двенадцатитоновая техника находится в ней на стадии становления. В использовании тембров мандолины и гитары применительно к жанру серенады прослеживается влияние Г. Малера. «С одной стороны, такой индивидуализированный камерный состав в рамках творчества самого Шёнберга продолжает традицию Камерной симфонии ор. 9 и “Лунного Пьеро”, с другой — служит одним из ранних примеров распространившейся после Первой мировой войны практики, когда состав камерных коллективов “сочинялся” всякий раз заново (образцы ансамблей такого рода можно найти в особенности у Стравинского, Хиндемита, Берга, Веберна)» [7, с. 178].

«Серенада» весьма необычна по инструментальному составу: композитор вводит в него, кроме традиционных деревянных и струнных, пару щипковых инструментов – гитару и мандолину[7]. Ансамбль из семи инструментов подразумевает подразделение на группы. Щипковый «неаполитанский ансамбль» – гитара в паре с мандолиной – выступает в роли одной из групп наряду с деревянными (кларнет и бас-кларнет) и струнными (скрипка, альт, виолончель). Этой паре композитор поручает аккордовые интермедии в Марше, также он включает данные тембры в исполнение «резюмирующих» отыгрышей в конце строф.

Образ гитары играет важную роль в формировании жанрового облика, фактуры, тематического материала цикла. Исторически жанр серенады в музыке идет в паре с образом гитары. В сюите А. Шёнберга используются жанры, которые раскрывают смысл серенады как музицирования на открытом воздухе, что было при-

[6] Баритон звучит только в номере «Сонет Петрарки».

[7] Мандолина и гитара также введены А. Шёнбергом в оркестр оперы «С сегодня на завтра» (1929).

суще ей в эпоху барокко. Черты, типичные для серенады в XIX веке – многочастная пьеса для большого инструментального ансамбля, – также присутствуют в этом произведении. Идея пения под аккомпанемент щипкового инструмента реализована здесь с помощью средств фактуры и штрихов. В создании эффекта «большой гитары» участвуют партии струнных и деревянных, которые изображают то протяжную кантилену, то отрывистый гитарный аккомпанемент, уплотняя партию щипковых.

Композитор использует серийную технику, музыка насквозь пронизана полифоническими приемами, и партия гитары вовлечена в эту игру – она становится частью полифонической ткани. В лирической миниатюре «Песня (без слов)» аккомпанемент гитары поддерживает широкую выразительную мелодию скрипки. Пример подобного использования инструмента в цикле еще раз встречается почти в самом конце Финала (Poco Adagio): гитарные «переборы» сопровождают парящую скрипичную партию. В указанных эпизодах гитара «освобождается» от мандолины, как бы восстанавливая самостоятельность своего тембра, подчеркивая его главенствующее значение в контексте жанра серенады.

Особую роль играет гитара в опере А. Берга (1885–1935) «Воццек» (1917–1921). Композитор использует данный инструмент в Сцене в таверне[8]. Один из музыкальных шедевров XX века, «Воццек» А. Берга буквально наводнен аллюзиями на другие произведения оперного жанра, которые раз за разом ассоциируются у зрителя с иными сюжетами. Это своеобразное музыкальное дежавю: здесь есть намеки на сюжеты опер «Кармен» Ж. Бизе (убийство из ревности), «Севильский цирюльник» Дж. Россини (Воццек в образе цирюльника в первой картине), «Дон-Жуан» В. А. Моцарта (оркестр на сцене), «Фауст» Ш. Гуно (любование драгоценностями), «Борис Годунов» М. Мусоргского (образ Дурачка). Все эти внешние (сюжетные, постановочные) связи композитор наполняет новым смыслом, психологизмом, трагизмом, присущим его времени.

В использовании средств оркестра А. Берг наследует опыт Р. Вагнера, Дж. Пуччини, Г. Малера, А. Скрябина, А. Шёнберга, что проявляется в особенном понимании смысла тембров, повышенном значении инструментовки в драматургии. Внимание к вопросу тембра в данной опере проявляется, в частности, в том, что в некоторых картинах композитор использует особенные составы, по возможности стараясь отделить их от основного. В III картине I акта по сцене проходит военный оркестр; в III картине III акта участвует расстроенное, помещенное на сцене пианино; в III картине II акта звучит камерный оркестр, аналогичный составу Камерной симфонии А. Шёнберга. Для Сцены в таверне (IV картина II акта) композитор извлекает из основной массы оркестра две скрипки, настроенные на тон выше, кларнет in C, аккордеон, гитару и басовую тубу и размещает их на сцене, где они изображают ансамбль таверны.

Конечно, основной причиной использования подобных выразительных средств становится стремление автора реалистично изобразить события оперы. Признаки веризма в этой драме проявляются, в числе прочего, и в особой партии оркестра, когда музыка обнажает все чувства героев, «комментирует» происходящее.

Сцена в таверне, как противопоставление личной драмы и бытового фона, почти полностью возникла в воображении самого композитора (в литературном первоисточнике Г. Бюхнера она была лишь намечена). Именно в таком виде Сцена стала необходимой А. Бергу для сохранения драматургии оперы. Композитору было исключительно важно создать эффект оркестра, комментирующего события и движения души главного героя.

В сюжете всей оперы Сцена в таверне является одним из ключевых драматических моментов: Воццек, появляющийся в картине не с самого начала, видит, что его любимая танцует с другим, и помутнение сознания приводит его к мыслям об убийстве. Личная драма героя развивается на фоне общего пьяного веселья[9]. Инструменты изображают ансамбль кабачка, в котором происходит действие; их quasi-бытовое музицирование, в котором зарождается музыка лендлера, становится пространством для легкомысленной танцевальной сцены основных действующих лиц. В какой-то момент музыканты как бы настраивают свои инструменты (гениальная выдумка композитора!), создавая атмосферу непринужденности и свободы. Звучание Сцены

[8] Действие картины происходит поздним вечером во дворе возле пивного трактира. Посетители, среди которых солдаты, парни, служанки, простые девушки, танцуют, горланят песни, все уже изрядно выпили. Появляется Воццек, он замечает Мари, танцующую с Тамбурмажором. Воццек готов наброситься на них, но в этот момент музыка и сам танец прекращаются. Два пьяных подмастерья затягивают песню. Выходит городской дурачок, он заводит разговор с Воццеком и предсказывает несчастье. Воццек повторяет его слова. Музыка и танец возобновляются. Воццек видит танцующих Мари и Тамбурмажора, слышит их возгласы. От ярости он теряет разум.

[9] Все действующие лица этой сцены, кроме Воццека, находятся в нетрезвом состоянии.

в таверне, в которой, по выражению М. Тараканова, «господствует стихия народного музицирования» [8, с. 91], отличается от общего звучания оперы (меняется состав, меняется точка, из которой проистекает звук). Изредка «ансамбль таверны» поддерживается оркестром, становящимся объективным комментатором событий, и оркестр то затихает, то, наоборот, заглушает ансамбль совсем. Музыка очень гибко следует за сценическими событиями. На фоне вальса появляются краткие реплики Воццека, в голове которого зарождаются мысли об убийстве. Визуальное разделение оркестра на две части позволяет композитору создать два пласта музыки, характеризующие внешний и внутренний, психологический планы событий, происходящих одновременно: музыка ансамбля на сцене берет на себя функцию изображения беззаботного вальса, а партия основного оркестра рисует возрастающую тревогу Воццека.

Это единственная картина в опере, где звучит гитара, значение которой в Сцене довольно велико: это не просто инструмент, входящий в состав ансамбля; она становится объектом, привносящим атмосферу легкости, близости к народу, символом отрешенности от академизма, инструментом, легко использующимся в быту. В некоторых эпизодах Сцены гитару поддерживают («усиливают») струнные инструменты, которые иногда играют пиццикато, подражая ее звучанию. В одном из эпизодов партия арфы изображает гитарные басы (по ремарке композитора). На повышенное внимание А. Берга к гитаре указывают события сюжета: в какой-то момент друг Воццека (может быть, не случайно на гитаре играет герой по имени Андрес?) берет инструмент из рук исполнителя и начинает петь и подыгрывать себе (кстати, его партия звучит в унисон с гитарной, ее мелодия движется по звукам гитарного аккорда). Подчеркнутое «огитаривание» музыки всей этой картины указывает на важное в ней значение инструмента, и речь идет не только о тембре. Композитор наделяет гитару чертами демократичного инструмента, который входит в состав ансамбля в таверне и, таким образом, способен создать и подчеркнуть свободную бытовую атмосферу.

Сочиняя партию гитары, композитор использует «удобные» для данного инструмента созвучия. Гитарная фактура бас – аккорд – аккорд формирует музыку вальса, который становится основным жанром картины. Типичные гитарные созвучия (квартовые аккорды, параллелизм септим) участвуют в формировании атональной музыки сцены. А. Берг использует гитарный аккорд или его фрагменты на разных ладах. Можно предположить, что для композитора в условиях атональной системы стала важной способность гитары создавать шумовой эффект (любой аккорд rasgeado), а также ее метроритмическая (ударная) функция.

Итак, в истории гитарного искусства пересечение во времени с первой волной музыкального авангарда ознаменовалось появлением ряда произведений, в которых гитара инкрустирована в ансамбли разнообразных составов. Данный фрагмент не связан напрямую с сольным исполнительством. Композиторы нововенской школы, испытывая большую симпатию к гитаре, использовали ее в своих произведениях в соответствии с собственными интересами и задачами, а также тенденциями времени.

В начале XX века в творчестве композиторов нововенской школы гитара включается в процесс создания новой музыки. Она участвует в формировании ткани произведения, в котором впервые определяются пути додекафонной техники («Серенада» А. Шёнберга). Кроме того, что музыкальный язык классической гитары в этом произведении приобретает новые черты, она также воспринимается композитором как инструмент, сохраняющий свою прямую связь с используемым жанром. Еще ранее, в миниатюрах А. Веберна, гитара включается в состав ансамбля для передачи колористических эффектов. Возможность создать звуковое пятно способствует осознанию красочной функции гитарного тембра, которая в полную силу будет использована только во второй половине столетия. В музыке А. Берга гитара, независимо от качества музыкального языка ее партии, привлекается для создания совершенно особого антуража – атмосферы народного гуляния, где она выходит за пределы академичности и возвращается к своей исторической функции. Во всех перечисленных сочинениях гитара используется в составе ансамбля во всем своем разнообразии смысловых, технических и фонических значений. Несмотря на то, что среди указанных опусов нет произведений для гитары соло, в них вызревают новые выразительные средства, ставшие впоследствии типичными для лексикона гитарных произведений музыкального авангарда второй половины века.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Карс А.* История оркестровки / пер. с англ. М.: Музыка, 1989. 304 с.

2. *Берлиоз Г.* Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. М.: Музыка, 1972. Т. 1. 307 с.

3. *Барсова И. А.* Симфонии Густава Малера. Изд. 2-е, доп. и испр. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2012. 584 с.

4. *Иванников Т. П.* Европейская гитарная музыка XX века: феноменология творчества: дис. … докт. иск.: 17.00.03. Киев, 2018. 498 с.

5. *Холопов Ю. Н., Холопова В. Н.* Антон Веберн. Жизнь и творчество / Предисловие Р. К. Щедрина. М.: Сов. композитор, 1984. 319 с.

6. *Денисов Э. В.* Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность. М.: Музыка, 1969. Вып. 6. С. 478–525.

7. *Власова Н. О.* Творчество Арнольда Шёнберга: дис. … докт. иск.: 17.00.02. М., 2007. 422 с.

8. *Тараканов М. Е.* Музыкальный театр Альбана Берга. М.: Сов. композитор, 1976. 559 с.

REFERENCES

1. *Kars A.* Istoriia orkestrovki [History of the orchestration] / per. s angl. Moscow: Muzyka, 1989. 304 p.

2. *Berlioz G.* Bol'shoi traktat o sovremennoi instrumentovke i orkestrovke [Great Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration]. Moscow: Muzyka, 1972. Vol. 1. 307 p.

3. *Barsova I.* Simfonii Gustava Malera [The Symphonies by Gustav Mahler]. Izd. 2-e, dop. i ispr. St. Petersburg: Izd-vo im. N. I. Novikova, 2012. 584 p.

4. *Ivannikov T.* Evropeiskaia gitarnaia muzyka 20 veka: fenomenologiia tvorchestva [European guitar music of the twentieth century: the phenomenology of creativity]: Dr. Sci. Thesis: 17.00.03. Kiev, 2018. 498 p.

5. *Kholopov Iu., Kholopova V.* Anton Vebern. Zhizn' i tvorchestvo [Anton Webern. Life and creation] / predislovie R. Shchedrina. Moscow: Sov. kompozitor, 1984. 319 p.

6. *Denisov E.* Dodekafoniia i problemy sovremennoi kompozitorskoi tekhniki [Dodecaphony and problems of modern compositional technique]. In: Muzyka i sovremennost' [Music and modernity]. Moscow: Muzyka, 1969. Issue 6. Pp. 478–525.

7. *Vlasova N.* Tvorchestvo Arnol'da Shenberga [Arnold Schönberg's Work]: Dr. Sci. Thesis: 17.00.02. Moscow, 2007. 422 p.

8. *Tarakanov M.* Muzykal'nyi teatr Al'bana Berga [Alban Berg Musical Theater]. Moscow: Sov. kompozitor, 1976. 559 p.

Финкельштейн Юлия Анатольевна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения
Академия им. Маймонида (РГУ им. А. Н. Косыгина)
Россия, 115035, Москва
ula_df@mail.ru
ORCID: 0000-0001-6584-4835

Yuliya A. Finkelshtein
Ph. D. (Art), Associate Professor at the Department of Musicology,
Maimonides Academy of A. Kosygin Russian State University
Russia, 115035, Moscow
ula_df@mail.ru
ORCID: 0000-0001-6584-4835

УДК 78.071.1 DOI: 10.52469/20764766_2021_02_20

C. RADU-ȚAGA, L. TURTĂ-TIMOFTE
G. Enescu National University of Arts (Iași, Romania)

TRAVELLING THROUGH THE COMPOSITIONAL UNIVERSE OF VASILE SPĂTĂRELU

Vasile Spătărelu was the catalyst of the contemporary school of composition in Iași (Romania). The musician has constantly asserted himself in the creative domain, approaching all musical genres. He was a composer of lyrical substance, gifted with a rich musical fantasy and a freedom of associative ideas. He had a lyrical nature that inhibited him to give into the mirage of experimental ways that emerged in the 1960s and 1970s.

With a sensitivity and attraction for poetry, the composer Vasile Spătărelu looked within himself for inspiration, exploring his inner self of emotions. Covering over 46 years of creative work, Vasile Spătărelu's music shines through its sincerity and not through the richness or length of its forms of representation. His intelligence, his musical culture amplified by an exceptional melodic sensitivity and imagination, led to the creation of a work that undoubtedly found its place in the history of music. Beyond the inherent perishability there is his art, which propelled him as a man of great culture, a composer who skillfully and serenely handled polymorphic techniques of writing. As a poet of harmony, with post-bartokian and post-enescian resonances, Vasile Spătărelu highlighted the substance of the musical symbol, developing the poetical sensibility of contemporary Romanian music.

Key words: Vasile Spătărelu, contemporary Romanian music, B. Bartok, G. Enescu.

For citation: Radu-Taga C., Turtă-Timofte L. Travelling through the compositional universe of Vasile Spătărelu // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 2. Pp. 20–27.
DOI: 10.52469/20764766_2021_02_20

К. РАДУ-ТАГА, Л. ТУРТА-ТИМОФТЕ
Национальный университет искусств им. Дж. Энеску (Яссы, Румыния)

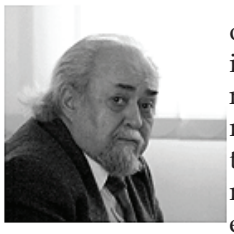
ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ВСЕЛЕННОЙ КОМПОЗИТОРА ВАСИЛЕ СПЭТЭРЕЛУ

Творчество Василе Спэтэрелу послужило катализатором развития современной композиторской школы в Яссах (Румыния). Как композитор он проявил себя практически во всех музыкальных жанрах. Его произведения насыщены особым лиризмом, творческий почерк композитора отличает неистощимая музыкальная фантазия, рождающая у слушателя длинный ряд образных ассоциаций. Глубоко лиричная по своей природе музыка Спэтэрэлу не поддалась влиянию притягательной силы экспериментальных приемов, появившихся в 1960-х и 1970-х годах. Чувствительный, тонко воспринимающий поэзию композитор Василе Спэтэрелу углубленно исследовал свое внутреннее «я», воплощая в музыке весь спектр собственных переживаний. Творческое наследие Спэтэрэлу, охватывающее более чем 46-летний период его жизни, отличает не столько богатство и масштабность форм, сколько искреннее сияние самих музыкальных образов. Композитор, обладающий высокой музыкальной культурой, особым отношением к мелодике, богатым воображением, виртуозно владеющий разнообразными техниками письма, создал произведения, вошедшие в копилку мировой истории музыки. В его сочинениях активно используется музыкальная символика, в гармонии присутствуют аллюзии на музыку Б. Бартока и Дж. Энеску, в мелодике настойчиво развивается идея поэтической чувственности современной румынской музыки.

Ключевые слова: Василе Спэтэрэлу, современная румынская музыка, Б. Барток, Дж. Энеску.

Для цитирования: Раду-Тага К., Турта-Тимофте Л. Путешествие по вселенной композитора Василе Спэтэрелу // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 2. С. 20–27.
DOI: 10.52469/20764766_2021_02_20

1. Introduction



Vasile Spătărelu was born on April 21st, 1938 in Tâmna, in a modest family, who had no interest in professional music. He began his musical training at the age of 13, in a music school, from where he entered the *Ciprian Porumbescu* Conservatory in București. Between 1957–1963 he studied composition with Anatol Vieru, who had come with a strong knowledge from Moscow, being a pupil of Aram Khachaturian. Anatol Vieru made him understand that the act of creation is not a process that emerges spontaneously from emotion with easiness, but a methodical act that comes from rationalizing, organizing and connecting the affective impulses with his rich imagination. During his student years, Vasile Spătărelu assimilated the rules of rigourous writing, mastered the way that melodic lines can interfold within themselves, analyzed and interpreted in his own way the secrets of musical architecture, following constantly the expanding of his intellectual universe through deciphering the poetical meanings of structures.

2. The Professor

In 1963, Vasile Spătărelu visited Iași, a city with which he fell in love with and never left until the end of his life. His academic career began at *George Enescu* Conservatory, where he occupied at first the position of preparatory for the disciplines of counterpoint and musical forms. In 1971 he became the head of a newly established compositional class, that developed in time into a school of musical composition, with a unique style that is different from that of Bucharest or Cluj. In teaching, he always followed his intuition, which never failed him. He never had any musical prejudices and that`s why he was very irked by the austere rules of music theory. His unconventional way of teaching (cultivated by his master, Anatol Vieru), left the students with a great freedom in choosing the ways in which they could express themselves. Also, his analytical nature made him adapt his tutoring methods for the temperament and character of every student. The Professor offered his students the chance to master the art of authentical musical construction that was based on empirical processes, and was build up from emotion and thought. Vasile Spătărelu taught a wide range of disciplines: counterpoint and fugue, analysis of musical forms, principles of orchestration, harmony, arrangements of choral music and composition. He was a complete and talented musician that always searched to improve himself and to help students to reach their full musical potential. In the midst of the effervescence of emerging the new school of composition in Iași, maestro Spătărelu was its core. His academic ascension was notable over the years; he went from: preparatory assistant professor (1963–1967), assistant professor (1967–1973), lecturer (1973–1979), associate professor (1979–1991), to professor (1991–2005).

Even though Vasile Spătărelu`s pupils were permanently searching to express themselves in an innovative musical language, they were also aware that quality music is always born from intertwining tradition with modernity. But his teachings broadened beyond the composition classroom and reached all the young minds of students that had the privilege to have him as a professor on any discipline. They all learned how to organize their musical ideas and write them in their own style, integrating the poetics of music with the unflexible principles of musical construction, in an eloquent language.

In addition to the academic activity, Vasile Spătărelu held significant positions in the artistic life of Iași: Dean of the Faculty of Music and Arts at *George Enescu* Conservatory (1984–1990), Dean of the Faculty of Composition, Musicology, Conducting, Musical Pedagogy and Theatre from *George Enescu* Academy of Arts (1991–1995), secretary of the Iași Branch of the Union of Romanian Composers and Musicologists (1976–2005), and later he was a member of the Board of Directors as the same Union (1981–2005), vice-president of the Commission Architecture-Arts of the National Council for Academic Evaluation and Accreditation (1994–2005).

The national recognition of Vasile Spătărelu`s work on improving the Romanian musical life,

came also from his activities as a conductor and coordinator of classical musical events. He was one of the first members of musicians that established the *Musical Holidays at Piatra Neamț* Festival (1973–1990), a project that has now international recognition, a kind of Darmstadt of the Romanian musical context, one of the few spaces of freedom of expression during the communist regime. Also, he was a member of the Board of Organization of the *Romanian Music Festival* in Iași (1973–1979).

In November of 2002, he received the academic title of Doctor of Music at *Gheorghe Dima* Music Academy from Cluj-Napoca. It was a milestone for Romanian music, because it seems like it was the first doctorate music composition that was presented in Romania. His thesis named *Meditations on Enescu – A creative project focusing at the configuration of musical thought as a synthesis between tradition and contemporary* was written under the guidance of Romanian musicologist, professor PhD Valentin Timaru.

3. The Composer

Vasile Spătărelu`s early compositions were written in the 1960s, when a restless young generation of musicians rebelled against the conformity of the musical language and pushed the Romanian musical compositional conceptions into the international avant-garde. But, in those chaotic times of searching and creating new paths in music, Spătărelu preferred simplicity because he was aware that the works of a creator must be connected to his reality. He had a lyrical nature that inhibited him to give into the mirage of experimental ways that emerged in the 1960s and 1970s, even though he knew how to use the contemporary musical style. Although he wasn`t a sustainer of the avant-garde, he wasn`t against it; he had his own musical language.

3.1. Chamber music

Vasile Spătărelu was a master of chamber music; he excelled in his symmetry and clear construction of melodic lines, that were composed on classical pillars of musical structures. In the three *String Quartets* (*Quartet no.* 1, 1961; *Quartet no.* 2, 1974; *Quartet no.* 3, 1982), we recognize the Enescian melodist, mixed with the neoclassical thinker in the large and small forms. *The Piano Sonata* (which was written in his years of studying), has a musical development that keeps the traditional form of the Classical period (fast-slow-fast) with a tonal-modal principle of harmony, embellished in chromaticism and touching the border between tonality and atonality. *The Sonata for cello solo* and the *Four Contrasts for Violin and Piano* have the same advanced musical language, grounded into the spirit of traditional Romanian music, avoiding superficial folklore inspiration.

Meditations on Enescu is a work for piano written in 1981, to commemorate the centenary of Enescu`s birth. Each piece that`s in the suite (*Preludium*, *Choral Interrupted*, *Interlude*, *Echoes of Dance* and *Epilogue*), paints different images that reflect distinctive states of meditation. Even though the composer uses constant changes of rhythm, melody and harmony, the unity is maintained by reiterating the same melodic lines and motives. The simplicity of the music mirrors the maturity and wisdom of his compositional thinking, reminding us of the moldavian Orpheus. The work was distinguished with the Romanian Academy Prize, captivating the audience with a music full of poetry that has the nuances and the inventiveness of Enescian influences.

Passionate about literature, it became one of his inspirations which he used with utmost respect in his chamber vocal music. For example, he based his pieces of lied on works written by Romanian poets such as Tudor Arghezi (*Inscripție*[1], 1968), George Bacovia (*Pastel*, 1967), Nichita Stănescu (*Scurtă baladă*[2], *Joc cu avioane*[3], *Joc de seară*[4], 1978), Mihai Eminescu (*Somnoroase păsărele*[5], 2000), Lucian Blaga (*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*[6], 1985), Tristan Tzara (*Moartea lui Guillaume Apollinaire*[7], 1995), Mihu Dragomir (*Cântec vechi*[8], 1987), Ana Blandiana (*Joc*[9], 1987). *Cinci poeme pentru Tanka*[10] (penta-verses for baritone and piano) awarded him the *Orion* prize for creation at the *Ionel Perlea* National Festival of Interpretation of Lied, the 9th edition (2000).

As a writer of lyrics, with a sensitivity and attraction for poetry, the composer Vasile Spătărelu looked within himself for inspiration, exploring his inner self of emotions, that were more depressing than optimistic, more obscure than lighthearted, more intuitive than pragmatical. Nostalgia, meditation and confession were states of thought that facilitated the expression of the lyrical self, that bent and transformed the musical time according to his own desire. In his works for voice and piano we can see that the composer went beyond the written words, and through his music he intesified the

1 *Inscription*
2 *Short Ballade*
3 *Airplane Game*
4 *Evening Game*
5 *Sleeping Birds*
6 *I don't crush the worlds flowers and wonders*
7 *The death of Guillaume Apollinaire*
8 *Old song*
9 *Game*
10 *Five Poems for Tanka*

poetycal meaning of the text, while enhancing the atmosphere and finding new expressive demeanors.

3.2. Choral music

In the creation of any artist and also of any composer there is a preferred zone where the soul of the musician feels at large and can manifest itself entirely. The composer Vasile Spătărelu felt best in the vocal musical areas, especially the choral ones. His inclination towards vocal music, especially towards the collective expression of vocal music, that is choral music, it derives from his way of being, humane and kind. It is an element of music that you can only experience through vocal music. The connection between sound and word has the meritorious trait of representing the link of Spătărelu's music with the ethereal universe of poetry. This apothegmatic representation of sound that is captured in these small forms, presents the conflincting challenge of using with restraint the musical means, while also confering an impressive musical expression.

When maestro Spătărelu would have turned seventy years old (April 21th, 2008), there was a commemoration in which twenty-six of his choral creations were gathered in a collection and published in Iași. The *summum* of his choral creation is illustrated by assembling this collection and the musical work named *Variațiuni pe tema Ciuleandrei*[11]. They fully express the all-encompassing universe of Vasile Spătărelu's *Ars Choralis*, with contextual hypostases and various means of realization, the harmonic-polyphonic complexity representing the ideal way of emphasizing the semantic valences extracted from the poetic text.

Perhaps not coincidentally, his choral creation began with a delicate emotional expression, the piece *Luna*[12] (1962) that revealed from the very beginning his imaginative, idyllic temperament. We find the same undulations in the piece *Peisaj natal*[13] (1964), which combines two states of mind: on the one hand we have the static one, that is expressed through a homophonic language and on the other hand we have the flowing one, which strengthens the first state, by associating an imitative dynamic. The duality between the original instance and the reversed one serves the idea of ambiguity, of tense waiting. In the choral miniature *Țară*[14] (1966), we can see how the simple and direct speech of the peasants is translated in music through pastoral tones and solemn accents. The homophonic language that he uses in the work *Două cuvinte*[15] (1969) reflects perfectly the soft and diffuse character of the musical development, through the delicate and distinct timbre of the female voices. In the choral poem *Revedere*[16] (1971), which won the First Prize at *Mihai Eminescu National Poetry and Musical Creation Festival* happened in Iași, in 1972, we can find a sound area of divided multiple choir (a mix of 11 voices), with a scale accumulation of sonority that demands a polyphony of attacks. The choral piece *Luna roșie*[17] (1985) reminds us of Gesualdo`s harmonies, by the musical means that he uses to describe a deceitful silence of gazing upon the twilight.

Vasile Spătărelu was a composer of lyrical musical substance that emanates through his feelings, aspirations and attitudes. This is demonstrated by his choral works in which the melody comes to the surface, clarifying the musical development. From the lyrism of a simple romance dedicated to his mother, *Crizanteme*[18] (1980), to the established piece, *Floare albastră*[19] (1982), the music reveals his true romantic nature, which he tries to hide without succeeding completely.

The poem *Dor de Bacovia*[20] (1985) came to be from an internalised contemplation, from anxities and inner-explorations, from the need to understand and communicate through music. Its harmonic language proposes an imitative-canonical symmetry, with a certain tendency for heterophony, a moan of voices. The piece ends depressingly on the chord *d minor* that corresponds to the phrygian mode, but that only emphasizes the poetic feeling, the dreadfulness of everyday existence.

With the remarkable *Variațiuni pe tema Ciuleandrei* (1981) we enter the world of *ethno-jazz* in which the traditional melodic lines receive unexpected delienations and strange reflections, suggesting not only the quasi-sacral dance, but the detachment from the concept of provincial life and the transcendence to the lived irrational. The artistry of his choral writing echoes in the allusion of magical euphoria of this archaic traditional dance, through flamboyant sound effects. It is perhaps the most difficult work of his choral creation and a turning point for any choral ensemble.

In extension of his national thematic diversity, Vasile Spătărelu showed a great receptivity to the artists of European culture. *Trei madrigale dramatice*[21] (1978), based on the lyrics of J. L. Pacheco,

11 *Variations on Ciuleandra theme*

12 *The Moon*

13 *Native landscape*

14 *Country*

15 *Two words*

16 *Meeting again*

17 *Red Moon*

18 *Chrysantemums*

19 *Blue Flower*

20 *Longing for Bacovia*

21 *Three Dramatic Madrigals*

were composed after his interaction with the Spanish poetry. The polyphonic lines of this large composition, expand progressively throughout the three madrigals. The first work of the series (*Statuie*[22]) starts from an ecstatic horizon of freezing the moment, of perpetuating a moment of grace, a singular and simple melodic line. In the second piece (*Au ucis*[23]), he added a new sorrowful ostinato melodic line formed on reversed chromatic formula, to express the feeling of liberation. The last musical portrait (*Izbește soarele*[24]) has conflicting meanings (musically and poetically), that are translated through a discontinuous melody that derives from the main theme and its inverted version.

Captivated by modern painting, Vasile Spătărelu was an admirer of the renowned painter Pablo Picasso. The choral poem *Omagiu lui Picasso*[25] (1974) was composed after Picasso`s two cubist paintings – *Guernica* and *The Ladies of Avignon*. The famous sequence *Dies irae* is transformed by the composer into a *basso ostinato* of a small *passacaglia*, that is written in a neo-renascentist way. The profound substratum of the poetical text guides Vasile Spătărelu to elect for quoting a purely diatonic song with religious connotations, because any matter is subject to the passage of the time and the enlightenment of the being can only be achieved through sacrifice, through suffering.

The traditional Romanian carol was treated by the composer Vasile Spătărelu with refinement and artistic craft, giving it the most diverse and unique harmonic-polyphonic styles, but keeping its modal structure and philosophical essence. We find in his creation two cycles composed for mixed choir: *Trei colinde laice*[26] (1967), with texts and songs taken from George Breazu's *Carols Collection* and *Colinde pentru Alexandru*[27] (1989), to which is added the carol *Sosit-a ziua cea sfântă*[28] (1984). The works are written in the large form of a theme with variations, in which the melodic line of the carol is developed as a *cantus firmus.* The tonal-modal synthesis makes seemingly opposable phenomena coexist: functional tonal type chords (including altered chords) with modal-geometric type chords based on interval symmetry; authentic relations with the plagal ones (the latter holding a significant share); tonal cadences shrouded in dissonances and surprise chromatisms with the cadence typologies promoting some chordal structures of obvious modal substance.

[22] *Statue*

[23] *They killed*

[24] *Hit the sun*

[25] *Hommage to Picasso*

[26] *Three profane carols*

[27] *Carols for Alexander*

[28] *The Holy Day arrived*

3.3. Religious music

After the 1990s, when there were no more musical restrictions, Vasile Spătărelu approached the spiritual area of religious music; this orientation in his musical course was based on the education he had received from his parents. The compositions that corellate with this thematic sphere are: the prayer *Tatăl nostru*[29], for soprano and piano (1999), the hymn for mixed choir *Pentru Tine, Doamne*[30] (2003) and his swan song, *Jertfa Laudei – Litughia Psaltică în glasul al III-lea*[31], an arrangement for two and three voices. Relinquishing one of his prerogatives (namely the melodic invention) in his last work, Vasile Spătărelu transformed the harmonic-polyphonic language without modifying the modal structures of the melody composed by the priest professor Florin Bucescu. The pedal, the ison, the canon and the simple imitation were the musical mechanisms with which he refined the melodic material, avoiding the use of an emphatic style, thas has a character suitable especially for the choral creation dedicated to the concert hall, and less for singing in the liturgical space.

In other works are inserted allusions and ideas from the sphere of theological thinking, that are accentuating the feeling of living in a religious Christian spirit. For example, in the chorale piece *Chiot*[32] (1999), which is a song about rebirth or resurrection, he introduces a series of contradictory feelings using a chromatic hexachord on *g* (with the augmented second between the 2nd and the 3rd step of the scale), fortified by flexible steps. The dramatic madrigal *Către*[33] (2001), that is dedicated to the memory of his beloved composition professor, has an overwhelming feeling of sadness and surrender, of acceptance that time passes through and over us. The work was awarded the Union of Composers and Musicologists in Romania Prize.

3.4. Symphonic music

Although Vasile Spătărelu was the master of miniature forms (being the supporter of the idea that essences are kept in small bottles), he also composed in the symphonic and vocal-symphonic genre. With their large developments, he established himself in this musical field through: *Simfonietta* (1965), *Inscripție*[34], a cantata for mezzo-soprano, women's choir and instrumental ensemble (1969), *Pro Patria*[35],

[29] *Our Father*

[30] *For You, Lord*

[31] *The Sacrifice of Praise – The Psaltic Liturgy on third mode*

[32] *Shout*

[33] *Towards*

[34] *Inscription*

[35] *Pro Motherland*

a cantata-poem (1979), *Sonanțe*[36] for clarinet and string orchestra (1985), *Poema finală*[37], a cantata for baritone, women's choir and orchestra (1992), *Pro Memoria*[38] for strings, brass wind instruments and percussion (1996) and *Epitaf 1989*[39] (*Meditații la Enescu III*[40], 2002).

This last creation was written for orchestra and was inspired by the political events from Romania in December 1989; it ended a series of three compositions entitled *Meditații la Enescu*, in which every piece approached a different musical genre (chamber instrumental music, chamber vocal music, symphonic music). Spătărelu's *Epitaph* is a symphonic poem with a dramatic character, an almost programmatic composition with a free development, which appeals to the specific succesion of the suite genre. The assumed testimony of Enescu's influence in his works triggers the foundation of a modal musical language, borrowed from ancient times, a reflection of the Romanian spirituality. The references to Enescu`s music comes from the prologue of *Oedipus* and *The Chamber Symphony*, by arranging one of the motifs of second part of the chamber work. These two new motifs become the impulses of the entire musical development. The final *Andante religioso* brings harmony and acceptance by arranging the Byzantine hymn *Peaceful light* (in eighth mode), a song that is sung at the evening service and which is accompanied by an archaic instrument with a deep connotation and an uninterrupted permanence in the Romanian spiritual approach: *Vesper Bell*.

3.5. Stage music

Vasile Spătărelu orchestrated music for different theatrical plays: *The Twelfth Night* by W. Shakespeare, *Iașii în carnaval*[41] by V. Alecsandri, *The Cherry Orchard* by P. Chekhov, *Împărăția Ozanei*[42], a pantomime after I. Creangă, *Nunta din Perugia*[43] by Al. Kirițescu. *The brevis suite* is also composed after a stage music in the Baroque style.

The most important work dedicated to the stage is the musical comedy *The Pretentious Young Ladies*, adapted by Dimitrie Tăbăcaru and Anda Tăbăcaru, after Molière's play with the same title. Composed in 1985, it was dedicated to professor and musicologist Mihail Cozmei. The premiere took place in the same year, during *The Musical Holiday*s at Piatra Neamț. The only opera of Vasile Spătărelu (in one act) reanimates the satirical atmosphere of the farce by using the means of *commedia dell'arte*, caricaturating parvenitism, a socio-moral phenomenon that exists regardless of the era. The five characters, the female choir and the orchestral apparatus concentrated in the chamber formula (a string quintet of 4+3+2+1+1, with one instrumentist at each wind section: flute, oboe, clarinet, bassoon, horn, trumpet, tuba and an impressive number of percussion instruments) proposes a postmodern music, formed in a stylistic conception that employs songs and motifs that are «fished» from various places and times, the playful allure and various flirtations distinguishing intonations signed by illustrious composers, from baroque to *rock* music. The sound environment serves the idea of theater with music, thus creating those *rappresentatione di anima e di corpo*, as well as the buff genre initiated by Pergolesi.

Singers say the prose, they sing and dance; the choreographic moments are also diversified, displaying the imprint of stylized dances (graceful-gallant *minuet* or even *rock and roll*). The virtuosity of his coloured way of thinking proves an ample and subtle use of the device that is the modern orchestra, with its asymmetries and timbral completion. The hilarity of language and situations is permanently accompanied by the instrumental comic, whereas the idea of caricature is represented through various sound effects such as *glissando* (on the trombone and tuba) or a fast *tremolo* near the bridge on the string group. Efervescent and optimistic, *The Pretentious Young Ladies* show is a provocation for any servant of the lyrical art and a delight for any musical lover. Through this opus, the composer exposed his true dramatical qualities and compositional virtues, developing a logical musical action filled with passion and originality.

4. Conclusions

A composer that wrote in an expanded area of genres, Spătărelu was not seduced and misled by the musical styles with pretensions of modernity. His intelligence, his musical culture amplified by an exceptional melodic sensitivity and imagination, led to the creation of a work that undoubtedly found its place in the history of music. Future generations of musicians will be able to enjoy his opuses, because beyond the inherent perishability there is his art, his musical creation, which propelled him as a man of great culture, a prominent figure of Romanian culture, a composer who skillfully and serenely handled polymorphic techniques of writing. Covering over 46 years of creative work, Vasile Spătărelu's music shines through its sincerity and not through the richness or length of its forms of representation. It seems that *Non multam sed*

36 *Sonants*

37 *The Final Poem*

38 *Pro Memory*

39 *Epitaph 1989*

40 *Meditation to Enescu III*

41 *Iași in Carnival*

42 *The Kingdom of Ozana*

43 *Wedding in Perugia*

multum has been one of his guiding principles. A poet of harmony, with post-bartokian and post-enescian resonances, Vasile Spătărelu extended the meaning of metaphor, highlighting the substance of the musical symbol. The lyricism of his music was sometimes transfigured, aligning itself with the dramatic, a result a philosophical approach to the human condition.

On the morning of March 24th 2005, in full creative activity (because he had not retired from teaching), the composer and professor Vasile Spătărelu died, leaving behind a vivid, enduring memory, represented by his artistic creation and the formation of many generations of musicians who have established themselves nationally and internationally. Even though he had been suffering from heart and gout disease for a long time, his departure surprised the academic and musical world, leaving unfulfilled plans, a huge gap among those close to him.

REFERENCES

1. Al nostru Vasile Spătărelu [Our Vasile Spătărelu]. Iași: Performantica Publishing House, 2013. 488 p.

2. *Chelaru C*. Studii muzicologice de & despre Vasile Spătărelu [Musicological Studies by & about Vasile Spătărelu]. Iași: Artes Publishing House, 2016. 393 p.

3. *Doxan A*. La Tâmna a căzut o stea: viața și opera compozitorului Vasile Spătărelu [A star fell at Tâmna: life and work of Vasile Spătărelu]. Constanța: Metafora Publishing House, 2007. 204 p.

4. *Radu-Țaga C.* The Comic of Molière's Pretentious Young Ladies and the Postmodernism of Vasile Spătărelu's music. In: Journal of US China Public Administration. 2018. Vol. 15. No. 3. Pp. 120–127.

ЛИТЕРАТУРА

1. Al nostru Vasile Spătărelu. Iași: Performantica Publishing House, 2013. 488 p.

2. *Chelaru C*. Studii muzicologice de & despre Vasile Spătărelu. Iași: Artes Publishing House, 2016. 393 p.

3. *Doxan A*. La Tâmna a căzut o stea: viața și opera compozitorului Vasile Spătărelu. Constanța: Metafora Publishing House, 2007. 204 p.

4. *Radu-Țaga C*. The Comic of Molière's Pretentious Young Ladies and the Postmodernism of Vasile Spătărelu's music. In: Journal of US China Public Administration. 2018. Vol. 15. No. 3, Pp. 120–127.

Consuela Radu-Țaga
Ph. D., Lecturer
G. Enescu National University of Arts
Romania, 700040, Iași
taga_consuela@yahoo.com
ORCID: 0000-0003-3497-2644

Консуэла Раду-Тага
доктор музыки, преподаватель
Национальный Университет искусств им. Дж. Энеску
Румыния, 700040, Яссы
taga_consuela@yahoo.com
ORCID:0000-0003-3497-2644

Laura-Ioana Turtă-Timofte
Ph. D., Associate Professor
G. Enescu National University of Arts
Romania, 700040, Iași
turtalaura@gmail.com
ORCID: 0000-0002-2073-9764

Лаура-Иоана Турта-Тимофте
доктор музыки, доцент
Национальный Университет искусств им. Дж. Энеску
Румыния, 700040, Яссы
turtalaura@gmail.com
ORCID: 0000-0002-2073-9764

УДК 78.071.1 DOI: 10.52469/20764766_2021_02_28

Е. С. МИРОНЕНКО

Академия музыки, театра и изобразительных искусств (Кишенев, Молдова)

АСИНХРОННОСТЬ НАЦИОНАЛЬНЫХ СТИЛЕВЫХ НАПРАВЛЕНИЙ КАК ПОКАЗАТЕЛЬ РОСТА КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ В РЕСПУБЛИКЕ МОЛДОВА

Данная статья посвящена проблеме сохранения и развития стилевой национальной традиции в современном композиторском творчестве в Республике Молдова. Статья состоит из двух разделов, в первом из которых автор рассматривает теорию национального стиля в академической музыке европейской традиции и выделяет хронологически стилевые направления в соответствии с тремя эпохальными стилями: фольклоризм; неофольклоризм, новая фольклорная волна; постфольклоризм, архетипизация, концептуализация и их смешения. Во втором разделе статьи представлены три примера из современных сочинений композиторов Республики Молдова, наглядно демонстрирующих различные стилевые подходы к воплощению национальной традиции. Так, пьеса С. Пысларь «Бэтута» для четырех саксофонов с элементами фанка относится к числу образцов оригинально трактуемого неофольклоризма. Симфония В. Чолака «Легенда бучума» для камерного оркестра и двух валторн обращена к глубинному фольклорному слою, связанному с музыкой бучумов – древнейших сигнальных инструментов балканского региона, включая Молдову. Стилизация песенно-танцевальной народной музыки в контексте классико-романтических традиций позволяет отнести симфонию к стилевому направлению постфольклоризма. В симфонии Г. Чобану «Под солнцем и звездами» для тройного состава большого симфонического оркестра совмещаются несколько национально-стилевых маркеров: тотальная архетипичность, неофольклоризм, концептуальная символизация жанра колинды – что естественно вписывается в пространство музыкального постмодернизма. Таким образом, в академической музыке Молдовы рубежа XX–XXI столетий многослойная национальная традиция существует в асинхронности исторически разновременных направлений, что служит доказательством плодотворного роста самой композиторской школы в Молдове.

Ключевые слова: композиторское творчество Республики Молдова, национальная традиция, фольклоризм, неофольклоризм, постфольклоризм, архетипизация, концептуализация фольклора.

Для цитирования: Мироненко Е. С. Асинхронность национальных стилевых направлений как показатель роста композиторской школы в Республике Молдова // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 2. С. 28–34.
DOI: 10.52469/20764766_2021_02_28

E. MIRONENKO

Academy of Music, Theatre and Fine Arts (Chisinau, Moldova)

ASYNCHRONY OF NATIONAL STYLISTIC DIRECTIONS AS AN INDICATOR OF THE GROWTH OF MOLDOVAN COMPOSITIONAL SCHOOL

The article is devoted to the issue of preservation and development of national stylistic tradition in the music of contemporary Moldovan composers. The article consists of two parts. The first one considers the theory of national style in academic music of European tradition, the author provides stylistic directions in accordance with three chronological epoch styles: folklorism; new folklorics and new folklore wave; postfolklorism, archetypalisation, conceptualisation and their combinations. In the second part of the article there are examples of three contemporary pieces by Moldovan composers that represent different stylistic approaches to the national traditions. Thus, the piece “Betuta” for four saxophones by S. Pyslar with the elements of fank can be attributed to an original example of new folklorics. The symphony “The Legend of Buchum” for chamber orchestra and two French horns by V. Ciolak appeals to the deep folkloric layer of buchum’s music – antient signal instruments of

Balkan region, including Moldova. Stylisation of folk songs and dances in the context of traditions of classicism and romanticism attributes the symphony to the postfolklorismus. In the symphony "Under the Sun and Stars" for triple size orchestra by G. Chobanu different national and stylistic markers are combined – total archetypalisation, new folklorics and conceptual symbolisation of Colinda genre, what puts the symphony on the territory of musical postmodern. Therefore, in academic music of Moldova, multi-layered national tradition is existing in the asynchrony of historically different stylistic directions, what accounts for the growth of Moldovan compositional school.

Key words: composers of Moldova, national tradition, folklorismus, new folklorics, archetypisation, conceptualisation of folklore.

For citation: Mironenko E. Asynchrony of national stylistic directions as an indicator of the growth of Moldovan compositional school // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 2. Pp. 28–34.
DOI: 10.52469/20764766_2021_02_28

В многослойной структуре национальной художественной традиции понятие *стиля* является крайне важным и сложным. Как указывал исследователь М. Михайлов в известной монографии «Стиль в музыке», «среди разновидностей категории стиля немалую сложность представляет категория национального стиля. В ряду других стилевых уровней она занимает в известном смысле промежуточное положение, перекрещиваясь с индивидуальными и коллективными эпохальными стилями» [1, с. 225]. То есть национальный композиторский стиль изменяется в соответствии с теми требованиями, которые предъявляет его историко-стилевая эпоха, его эпохальный стиль. В развитии европейской академической музыки национальный стиль пережил три крупных этапа. Первый этап, возникший в эпоху романтизма, традиционно называют музыкальным *фольклоризмом*. С начала XX века до Второй мировой войны, отвечая вызовам первой волны авангарда, определился второй этап – музыкальный *неофольклоризм*. В Советском Союзе с середины 50-х годов прошлого века *неофольклоризм* продолжил свое существование под локальной разновидностью *новой фольклорной волны*, совпав с историко-стилевым периодом второй послевоенной волны авангарда, или поставангарда. С конца 80-х – начала 90-х годов национальный композиторский стиль вступил в третий этап своего развития, продолжающийся до настоящего момента. Этот этап наложился на эпоху нового метастилевого пространства постмодерна, которое инициировало возникновение и новых маркеров национального композиторского стиля, таких как *архетипизация*, *концептуализация*, *постфольклоризм* и их сочетания.

Вместе с тем, вхождение в пространство музыкального постмодернизма и захлестнувший весь мир процесс глобализации радикально изменили само отношение к проблеме национального в музыке, разделившееся на две диаметрально противоположные позиции. Приведем пример из диалога Э. Денисова и П. Булеза.

Вопрос Э. Денисова:

– А что Вы думаете о национальной музыке, в частности, в современном искусстве?

Ответ П. Булеза:

По-моему, это нечто старомодное. В XIX веке были основания для национализма в музыке. <…> Я думаю, что теперь, когда каждая страна стремится уйти от своей замкнутости, националистическая точка зрения просто глупа; потому что когда вы садитесь в самолет и через два часа можете быть в другой стране, этот националистический взгляд не имеет совершенно никакого смысла, абсолютно никакого смысла, наверняка – никакого смысла… В моих концертах я глубоко сознательно не придерживаюсь этой точки зрения, а напротив, следую интернациональной, исполняя не только французскую музыку [2, с. 138–139].

С усилением антиавангардного движения в первые десятилетия XXI века столь жесткая позиция несколько смягчилась, что подтверждает фрагмент из опубликованного в текущем году диалога А. Клюева и современного композитора из Санкт-Петербурга Дм. Стефановича.

Вопрос:

Насколько важно для Вас национальное начало в Вашей музыке, считаете ли Вы себя представителем национальной школы или человеком-художником мира?

Ответ:

Можно быть человеком мира и одновременно национальным художником. Не вижу никакого противоречия. Национальное в искусстве существует. <…> Именно через неизвестное национальное развивается настоящая живая музыка. Значительная

часть композиторов остается по своей музыкальной философии художниками национальными [3].

Переходя к современной молдавской академической музыке, сразу огласим: в Республике Молдова ненациональных композиторов нет! Здесь национально-стилевая традиция в композиторском творчестве жила, живет и будет жить дальше. Ей никакая глобализация – не помеха. В этом усматривается несколько причин: во-первых, собственно богатейший традиционный фольклор не просто сохраняется, но бытует в реальной жизни; во-вторых, после ограничений идеологического и эстетического порядка, существовавших в советский период, композиторы ощутили потребность в национальной идентификации и своей личности, и своего творчества; в-третьих, открытие границ со всеми странами стимулировало их естественное желание явить всему миру свою творческую самобытность и неповторимость. «Анализ современного творчества композиторов Молдовы позволяет с уверенностью заключить, что национальные традиции как скрепляющая и определяющая константа этнической музыкальной культуры достойно сохраняются и развиваются, меняя в соответствии с обстоятельствами транскультуры свои формы и виды воздействия» [4, с. 41]. Углубленные поиски вариантов воплощения национальной музыкальной традиции и сопряженные с ними эксперименты отражаются в асинхронном мирном сосуществовании всех генетически предшествующих направлений, определяемых как фольклоризм, неофольклоризм, постфольклоризм, архетипологизация. При этом ракурс архетипического мышления не замыкается лишь на фольклорных стилемах, но включает в себя традицию возрождения национальной церковной музыки – византийской монодии.

На данный момент гипертекст современной академической музыки Молдовы представляет собой пестрый плавильный котел различных историко-национальных маркеров: от иерархически самого простого – композиторской обработки фольклорной мелодии – до глубоко концептуального претворения национальной традиции в контексте метастилевого пространства постмодерна.

Асинхронность существования всех предыдущих стилевых направлений параллельно с новыми сохраняет свою актуальность на протяжении всего 30-летнего постсоветского периода, объяснение чему коренится в молодости собственно профессионального композиторского творчества Молдовы, которому фактически исполнилось восемьдесят лет со дня открытия в 1940 году Кишиневской государственной консерватории. Поэтому этапы роста композиторского мастерства до обретения независимости в 1991 году происходили с запозданием на несколько десятилетий по сравнению с европейской музыкальной культурой в целом и творчеством в музыкальных центрах Советского Союза (Москвы и Ленинграда) в частности. Теперь же отпала необходимость кого-то догонять, поскольку в пространстве постмодернизма смешение и перекрещивание всех языков и поэтик только приветствуется, не говоря уже о движении *постпостмодернизма*, в соответствии с которым только во благо возвращаться к обычному стандартному композиторскому фольклоризму, если «душа такового просит», но, разумеется, с новыми нюансами и акцентами.

Мы полностью солидарны с тем, как оценивает молдавскую современную музыку наш ведущий композитор Г. Чобану, творчество которого достигло самого высокого европейского уровня мастерства: «Постмодернизм, знаменуя собой очередной кризис западной цивилизации, считается проявлением художественной реакции на издержки индустриальных обществ. Для Республики Молдова, погрузившейся в кризис иного рода – социально-политический, – постмодернизм прямо не отвечал характеру культурной ситуации, а также духу консервативного молдавского общества. <…> Однако постмодерн, который не требует новизны ради новизны, как модернизм, что шло вразрез не только с природой автохтонного художественного творчества, но и в какой-то степени с этнопсихологией, оказался ближе представителям молдавского искусства. Допуская новую трактовку разных традиций, соединяя, часто парадоксально, хорошо известное, постмодерн оказался более адекватен текущему моменту, отражая стрессовое состояние нашего традиционного общества, потрясенного в своих устоях» [5, с. 2, 3].

Предлагаем рассмотреть несколько конкретных примеров отражения национально-стилевой традиции в композиторском творчестве Молдовы на современном этапе. С. Пысларь получила образование по специальности *композиция* в классе известного советского композитора, профессора П. Ривилиса. Ее творческая деятельность многофункциональна: член Союза композиторов и музыковедов Молдовы; член Союза журналистов Молдовы; член молодежной ассоциации МОЛОТ российского Союза композиторов, преобразованной ныне в Международную ассоциацию молодых композиторов, исполнителей и музыковедов (МАМКИМ). В рамках данной организации С. Пысларь участвовала в концертах и форумах, проходивших в Белоруссии и России (Якутия, Астрахань и др.), где успешно исполнялись ее сочинения. Кроме

того, С. Пысларь проявляет себя как музыковед, педагог, преподавая с 2006 г. на кафедре музыковедения и композиции специальные курсы по истории оркестровых стилей, чтению партитур, оркестровке, а также композиции (с 2018 г.).

Сочинения С. Пысларь интересны необычными сочетаниями неофольклоризма, неоклассицизма, академического джаза и этноджаза с техниками современного композиторского письма. В своих опусах фольклорной направленности она обращается к источникам народной музыки разных национальностей, отражая таким образом ситуацию полилингвизма в музыкальной культуре страны: Симфонические вариации «Господарь Молдовы», посвященные Дмитрию Кантемиру, основаны на османской музыке; хоровые произведения «Колядки», «Дойна гайдука», а также Сюита «Молдавские празднества» для квартета саксофонов – на молдавском фольклоре; «Кадынжа» для фортепиано – на гагаузском; «Право Хоро» для фортепиано – на болгарском; композиция «Мой милый Бэлц» для хелдер-тенора (разновидности деревянной барочной продольной флейты) и фортепиано – на довоенном городском еврейском фольклоре с элементами фанка, за счет чего ностальгическая мелодия приобретает драматический характер. Композитор любит экспериментировать с различными тембрами. Обратимся к пьесе для 4 саксофонов «Бэтута», ранее созданной для фортепиано. По словам автора, «в саксофоновую транскрипцию, помимо тематического материала одноименного танца, включен известный в быту пастушеский наигрыш "Когда пастух потерял своих овец". Данная транскрипция сочетает в себе ритмические элементы фанка, пятиголосную полифонию констрастного типа с ритмическими переакцентировками, тембровые аллюзии шотландской музыки» [6, с. 271], что позволяет отнести данную пьесу к оригинальным образцам неофольклоризма.

Программная симфония «Легенда бучума» Владимира Чолака четко направлена на возрождение композиторского фольклоризма, что совсем не удивляет, поскольку В. Чолак относится в прямом и переносном смысле к духовным композиторам: он в равной степени обращается к жанрам религиозной и светской музыки. Все его многочисленные сочинения наполнены особой духовно-созидательной аурой. Исключение не составляет и симфония «Легенда бучума» для струнного оркестра и двух валторн, избранных для иллюзорной имитации игры на древнейших фольклорных инструментах балканского региона. Каждая из четырех частей этой лирико-патетической симфонии имеет свое название: I – «В горных долинах», II – «Танец пастухов», III – «Боль», IV – «Молодецкая хора». По признанию автора, «...он хотел отразить в данной симфонии как бы с высоты птичьего полета некие идеально-прекрасные образы родного края – исконно национальные, символические, воплотившие самую "соль земли", дух и характер молдавского народа. Привлечение сигнальной музыки для бучума, относящейся к древнейшему фольклорному слою, сообщает музыке и особую глубину, и историческую перспективу, раскрывая суть жизненного уклада молдаван, <…> когда на любое значимое событие – свадьбу, похороны, сельский праздник, борьбу с врагом – народ созывался трубами бучумов. Огромную роль их сигналы играли и в повседневной жизни пастухов, пасших стада овец в предгорьях и горных долинах», – отмечает исследователь М. Белых [7, с. 48]. В четырех сигнальных интродукциях, предваряющих каждую часть симфонии, В. Чолак изобретательно моделирует важнейшие лексемы из фольклорной энциклопедии бучумных зовов, соответствующих содержанию конкретной части. Принцип парного контраста (интродукция – основная часть) сообщает конструкции симфонии черты сюитности. Обратим внимание на контрастно-составную форму финальной четвертой части. Интродукция открывается сигнальными октавно-квинтовыми мотивами, переходящими в пронзительные интонации из нисходящих ходов октав и септим. Переклички обеих валторн в разных регистрах с импровизацией переменных метров 4/4, 5/4, 7/4, 2/4 и т. д. создают яркий резонансный эффект, подготавливая четкую мужественную поступь молодецкой хоры. Яркий изобразительный музыкальный материал основных частей, следующих за интродукциями, базируется на стилизации песенно-танцевального фольклора, поданного в классико-романтических традициях, что в условиях XXI века склоняет стиль симфонии к композиторскому постфольклоризму, удачно вписавшемуся в движение постпостмодернизма.

Г. Чобану, главный композитор-протагонист современной музыки Молдовы, творчество которого давно перешагнуло границы республики и почитаемо во многих странах, демонстрирует глубокое постижение национальной музыкальной традиции в контексте эпохи постмодерна. Благодаря также его музыковедческой активности мы имеем возможность обратиться к его статье «Методы подхода к фольклору в собственном творчестве» (перевод с румынского языка наш. – Е. М.), в которой композитор выделяет четыре разновидности:

1) метод обращения на концептуальном или семантическом уровне;

2) метод обращения в контексте постмодерна или неофольклоризма;

3) метод архетипичности;

4) метод mixt [8, с. 184].

Нам уже не раз приходилось высказываться о таких знаковых сочинениях Г. Чобану, как постмодернистская опера «Атех, или Откровения хазарской принцессы» по роману культового сербского писателя Милорада Павича, «Элегическая поэма», «Рэп-поэма». Теперь обратимся к его программной симфонии «Под солнцем и звездами», в которой сочетаются все вышеперечисленные методы работы, позволяющие прочувствовать дыхание национальной традиции от первого до последнего такта.

Симфония «Под солнцем и звездами» адресована тройному составу большого симфонического оркестра с расширенной группой ударных и дополнительными партиями – фортепиано, двух арф, а также традиционных молдавских инструментов окарины и чимпоя. Национальная традиция заявлена, начиная с концептуальной идеи сочинения. Композитор задумал отразить в симфонии общее современное и одновременно свое индивидуальное понимание космического сознания древних людей и конкретно – древних индоевропейских народов, в том числе даков – прародителей румынского и молдавского народов. «Композитору удалось передать трагическое мироощущение древнего человека, который осознавал себя ничтожно малой частицей, песчинкой в структуре космоса, от которого полностью зависела и жизнь, и смерть. Отражение непрерывной процессуальной цикличности как самого космоса, так и человеческой жизни "под солнцем и звездами" стало другой доминантой содержания симфонии» [4, с. 21].

Первая часть симфонического цикла – «Под солнцем» – представляется наиболее событийной и масштабной. «В ней запечатлелся весь спектр жизненных мироощущений древнего человека с многочисленными контрастами, перепадами настроения, взлетами и падениями, ритуальными плясками. Преобладающим началом в первой части является активный динамизм, который достигает в кульминации коллективной радостной эмоции – момента наивысшей светлости в драматургии симфонии. Вторая часть – "Под звездами" – это сумерки жизни с адекватным мрачным настроением. Здесь нашло отражение мифологическое чувствование Звезд – Луны как древнейших ритуальных и астральных атрибутов. Третья, медленная часть – "Элегия" – трагическое и вместе с тем катартическое осмысление смерти» [4, с. 22].

В качестве стержня смысловой и интонационной драматургии выбор композитором квазицитаты фольклорного жанра колинды (синоним колинды – колядка) закономерен. С древнейших времен у молдавского народа колинда бытует как светлая рождественская колядка. Распевание колинды на рождество бога солнца Митры было приурочено к повороту солнца на весну. Только через тысячу лет христиане стали связывать этот самый светлый праздник с Рождеством Иисуса Христа. Показательно, что тесситура звучания колинды в кульминации первой части совпадает с тембром детских голосов, что придает ей дополнительный смысловой оттенок – чистоты детства, связанного уже с праздником Рождества Христова. Структура самой колинды на протяжении первой части симфонии претерпевает несколько этапов становления: то она перебивается оппозицией ритуальных танцев, то приобретает более континуальный вид, хотя дискретность ее подачи не исчезает совсем. Каждая фраза словно повисает, растворяется на последнем долгом звуке и отделяется от последующей фразы паузой. Четвертой заключительной фразы, бывает, и вовсе не существует, и тогда «песнь радости» оказывается пока недопетой. Мелодика колинды подвергается также интереснейшим ладовым мутациям в модальной технике, скольжению по высотным центрам разных модальных структур, включая и диатонические, и хроматические. Последние семь тактов перед кульминацией закрепляют новую тоникальность звука *ре*. Наконец, как неповторимый миг счастья, света, радости, покоя воспринимается звучание колинды в кульминации первой части, а также всей симфонии (ц. 67). Эффект девственной свежести и чистоты создают тембры впервые введенных колокольчиков и фортепиано, простейшая классическая структура восьмитактового периода, цельность кантиленного дления, строго диатонический Ре мажор.

Симфония «Под солнцем и звездами» Геннадия Чобану – «первый в Молдове яркий пример аклассического симфонизма», проявившегося в космизации современного композиторского мышления. Подобное мышление отражается в обращении к «...*триадному логосному принципу*, включающему, помимо диалогемы Человек и Мир, третий источник – запредельного, трансцендентного. Симфония поражает как новизной содержания (попыткой современного воссоздания мирочувствования древних индоевропейских народов с нераздельной сущностью космического и земного), так и полисемантичностью его скрытых смыслов» [4, с. 21]. И. Чобану-Сухомлин, например, выделяет три философские парадигмы, причудливо пересекающиеся в

симфонии «Под солнцем и звездами», а именно «праисторическую мифологическую, христианско-библейскую и космогоническую» [9, с. 128]. Можно также полагать, что «новый стилевой профиль национального начала выражен в тотальной архетипичности, сочетающейся с многими поставангардными техниками и приемами композиции, такими как сонористика, алеаторика, новая модальность, новая гетерофония, новая ритмическая концепция, комбинаторика, репетитивность» [7, с. 46].

Даже на основе трех представленных музыкальных примеров можно сделать вывод о том, что в Молдове в современном композиторском творчестве национальные традиции находятся в процессе как активного сохранения предыдущих, так и рождения новых стилевых направлений, которые сочетаются в неожиданных микстах, что помогает легко адаптироваться к эпохальному пространству постмодерна. Профессиональный рост мастерства композиторов Молдовы подтверждают концерты в рамках ежегодного международного фестиваля «Дни новой музыки» в Кишиневе, включая год пандемии, а также многочисленные исполнения их сочинений на фестивалях и конкурсах в зарубежных странах.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Михайлов М. К.* Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981. 264 с.

2. *Булез П.* Беседа с Эдисоном Денисовым // Композиторы о современной композиции: хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. С. 138–139.

3. *Клюев А. С.* Философия музыки в зеркале современной эпохи (статья 1) // Философские науки. 2020. № 12. С. 7–25. URL: https://doi.org/10.30727/0235-1188-2020-63-12-7-25 (дата обращения: 05.04.2021).

4. *Мироненко Е. С.* Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр): автореф. дис. ... д-ра иск. и культурол. Кишинев, 2016. 55 с.

5. *Чобану Г. А.* Молдавская современная музыка на пороге третьего тысячелетия (наброски к коллективному портрету) // Молдавская современная музыка на пороге третьего тысячелетия. Chişinău: Primex Com, 2003. С. 2–3.

6. *Пысларь С.* Роль фольклорной цитаты в контексте претворения молдавской народной музыки (на примере собственных произведений) // Folclor și postfolclor în contemporaneitate. Chișinău: Grafema Libris, 2015. С. 269–272.

7. *Белых М. А.* Камерная симфония «Легенда бучума» В. Чолака в контексте композиторского фольклоризма в Молдове на рубеже XX–XXI веков // Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. 2015. Nr. 2. Pp. 46–53.

8. *Ciobanu Gh.* Modul de adordare a folclorului în propria creație // Folclor și postfolclor în contemporaneitate. Chișinău: Grafema Libris, 2015. Pp. 183–190.

9. *Ciobanu-Suhomlin I.* Motive și semnificații mitopoetice în simfonia “Sub soare și stele” de Ghenadie Ciobanu // Învățământul artistic – dimensiuni culturale: conf. de totalizare… Chișinău: Grafema Libris, 2004. Pp. 128–132.

REFERENCES

1. *Mikhailov M.* Stil’ v muzyke [Style in music]. Leningrad: Muzyka, 1981. 264 p.

2. *Bulez P*. Beseda s Edisonom Denisovym [Conversation with Edison Denisov]. In: Kompozitory o sovremennoy kompozitsii [Composers on contemporary composition]: khrestomatiya / sost. T. Kyuregyan, V. Tsenova. Moscow: Moscow Conservatory, 2009. Pp. 138–139.

3. *Klyuev A.* Filosofiya muzyki v zerkale sovremennoy epokhi [Philosophy of Music in the Mirror of the Modern Era (Article 1)]. In: Filosofskie nauki [Philosophy Researches]. 2020. No. 12. Pp. 7–25. URL: https://doi.org/10.30727/0235-1188-2020-63-12-7-25 (date of application: 05.04.2021).

4. *Mironenko E.* Kompozitorskoe tvorchestvo v Respublike Moldova na rubezhe XX–XXI vekov (instrumental’nye zhanry, muzykal’nyj teatr) [Com-

posers' Creative Activity in the Republic of Moldova on the Boundary of the 20th–21st Centuries (Instrumental Genres, Musical Theatre)]: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts and Culturology. Kishinev, 2016. 55 p.

5. *Chobanu G.* Moldavskaya sovremennaya muzyka na poroge tret'ego tysyacheletiya (nabroski k kollektivnomu portretu) [Moldovan contemporary music on the threshold of the third millennium (sketches for a collective portrait). In: Moldavskaya sovremennaya muzyka na poroge tret'ego tysyacheletiya [Moldavian contemporary music on the threshold of the third millennium]. Chișinău: Primex Com, 2003. Pp. 2–3.

6. *Pyslar' S.* Rol' fol'klornoy tsitaty v kontekste pretvoreniya moldavskoy narodnoy muzyki (na primere sobstvennykh proizvedenii) [The role of folklore quotation in the context of the implementation of Moldovan folk music (on the example of own works)]. In: Folclor și postfolclor în contemporaneitate. Chișinău: Grafema Libris, 2015. Pp. 269–272.

7. *Belykh M.* Kamernaya simfoniya «Legenda buchuma» V. Cholaka v kontekste kompozitorskogo folklorizma v Moldove na rubezhe 20–21 vekov [Chamber symphony „The Legend of Buchum" by V. Ciolak in the context of composer folklorism in Moldova at the turn of the 20th – 21st centuries]. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. 2015. No. 2. Pp. 46–53.

8. *Chobanu G.* Modul de abordare a folcloruluy în propria creatsie. In: Folclor și postfolclor în contemporaneitate. Chișinău: Grafema Libris, 2015. Pp. 183–190.

9. *Ciobanu-Suhomlin I.* Motive şi semnificaţii mitopoetice în simfonia "Sub soare şi stele" de Ghenadie Ciobanu. In: Învăţământul artistic – dimensiuni culturale: conf. de totalizare… Chişinău: Grafema Libris, 2004. Pp. 128–132.

Мироненко Елена Сергеевна
доктор искусствоведения и культурологии, профессор
Академия музыки, театра и изобразительных искусств
Молдова, MD-2009, Кишинев
el_mironenko@mail.ru
ORCID: 0000-0003-0495-0356

Elena S. Mironenko
Dr. Sci. (Art Studies and Cultural Studies), Professor
Academy of Music, Theatre and Fine Arts
Moldova, MD-2009, Chisinau
el_mironenko@mail.ru
ORCID: 0000-0003-0495-0356

АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XXI СТОЛЕТИЯ
ASPECTS OF MUSICAL CULTURE OF THE TWENTY-FIRST CENTURY

УДК 78.072.3 DOI: 10.52469/20764766_2021_02_35

В. Г. ГЛУШКОВА
Белгородский университет кооперации, экономики и права
В. Д. ЗАРИЦКИЙ, Г. П. АНДРИЕВСКАЯ
Белгородский государственный институт искусств и культуры

СОВРЕМЕННЫЕ СРЕДСТВА МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ О ДИАЛОГЕ СЛОВА И МУЗЫКИ

Человек формируется как личность в процессе овладения ценностно-смысловым богатством культуры. Главным каналом распространения произведенных и аккумулируемых ею смыслов – знаний, ценностей и значений – в современном обществе являются средства массовой информации. В статье рассматриваются российские периодические издания 2010-х годов (научно-популярные, критико-публицистические, литературно-художественные, а также ориентируемые на охват многообразной социально-политической и культурной проблематики) в аспекте, связанном с репрезентацией на их страницах разнообразных сопряжений слова и музыки в пространстве современной культуры. При этом слово и музыка предстают важнейшими способами духовного освоения человеком окружающего пространства, ключевыми коммуникативными кодами, обеспечивающими возможность продуктивного обмена актуальным опытом переживания действительности и множественных взаимодействий с ней. Анализ обширной совокупности публикаций, относящихся к различным жанрам и фигурирующих в современной российской периодической печати, показывает, что заявленная проблематика фиксируется журналистским сообществом. В частности, авторами соответствующих очерков и статей обозначаются «метафорические» сопряжения слова и музыки («поэзия музыкального звука», «музыка поэзии» и др.). Помимо этого освещаются многогранные «диалоги» слова и музыки в различных ответвлениях песенного искусства (фольклор, массовая и эстрадная песня XX века), «полихудожественные» синтезирующие процессы, связанные с активным взаимодействием музыки и драматического театра, музыки и кинематографа. Вместе с тем, вопреки ее культурологической и социальной значимости, данная проблематика де-факто не представлена в средствах массовой информации в виде развернутых, обращенных к широкой аудитории научно-популярных диалогов или аналитико-критических комментариев.

Ключевые слова: российские средства массовой информации, периодические издания, современная культура, коммуникативные процессы, слово и музыка, диалог, поэтика взаимодействий.

Для цитирования: Глушкова В. Г., Зарицкий В. Д., Андриевская Г. П. Современные средства массовой информации о диалоге слова и музыки // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 2. С. 35–45.
DOI: 10.52469/20764766_2021_02_35

V. GLUSHKOVA
Belgorod University of Cooperation, Economics and Law
V. ZARITSKIY, G. ANDRIEVSKAYA
Belgorod State Institute of Arts and Culture

CONTEMPORARY MASS MEDIA ON A DIALOGUE BETWEEN WORD AND MUSIC

A person is formed as a personality in the process of mastering the axiology and semantic richness of culture. The main channel of dissemination of the meanings produced and accumulated by culture – knowledge, values and meanings – in modern society is the mass media. The article discusses the Russian periodicals of 2010s (popular scientific, critical-publicistic, literary and belles-lettres, as well as editions which are guided by inclusion of varied social-political and cultural problems) in the aspect of representation in the pages of perspective mates of words and music in the space of contemporary culture. Moreover word and music as the most important ways of spiritual human exploration of the surrounding space, as a key communicative codes ensuring human productive transmission of his actual experience of reality, experience diverse interactions with her. The analysis of a voluminous set of publications which belong to various genres and appear in the modern Russian periodical press shows that the stated problems are fixed by the journalistic society. In particular the authors of appropriate essays and articles emphasize some metaphorical conjugations of word and music ("poetry of musical tone", "music of poetry", etc.). Furthermore, the many-sided "dialogues" between word and music in the various spheres of the song art (folklore, popular and variety song of the 20th century), "poly-artistic" synthesizing processes to be connected with active interactions of music and drama theatre, music and cinematography. At the same time they virtually are not presented in the media, regardless of its cultural and social significance, in the form of a detailed popular science dialogues or analytical and critical commentaries addressed to a wide audience.

Key words: Russian mass media, periodicals, contemporary culture, communicative processes, word and music, dialogue, poetics of interactions.

For citation: Glushkova V., Zaritskiy V., Andrievskaya G. Contemporary mass media on a dialogue between word and music // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 2. Pp. 35–45.
DOI: 10.52469/20764766_2021_02_35

Человек формируется как личность в процессе расширения собственного опыта жизни, мысли и чувства, в процессе овладения ценностно-смысловым богатством культуры. В современном обществе главным каналом распространения произведенных и аккумулируемых культурой смыслов – знаний, ценностей и идей – являются средства массовой информации. Как отмечают исследователи, сегодня «СМИ – это не только эффективный инструмент, обеспечивающий потребности общества в сборе информации, ее обработке и доставке широким социальным аудиториям <…>, но и востребованная технология производства значений, технология формирования и модерирования когнитивного, ценностного-смыслового и эмоционального пространства общества» [1, с. 93]. От того, каким образом используются возможности СМИ и их информационные площадки, зависит культурный статус общества, характер усваиваемых им социальных норм, убеждений и ценностных установок. Осуществляемое посредством СМИ вовлечение широких аудиторий в мир культуры, искусства и творчества, их приобщение к осмыслению ключевых механизмов культуры, к опыту постижения процессов взаимодействия ее содержательных форм являются важной социально-просветительской задачей общества, связанной с формированием его художественно-эстетического сознания, совокупности его идей и взглядов, чувств и настроений, традиций и практик.

Предметом анализа в данной статье являются особенности освещения в современных рос-

сийских СМИ проблематики взаимодействия слова и музыки как двух важнейших способов духовного освоения человеком окружающего его пространства, как двух ключевых коммуникативных кодов, обеспечивающих возможность продуктивного обмена актуальным опытом взаимодействия с действительностью.

В фокусе исследовательского внимания находились российские периодические издания – газеты и журналы: как научно-популярные, критико-публицистические и литературно-художественные, охватывающие спектр вопросов, связанных с различными сторонами культурной жизни общества, прежде всего в области музыкального, литературно-поэтического, театрального и кинематографического творчества (среди этих изданий – «Культура», «Музыкальная жизнь», «Музыкальная академия», «Оркестр», «Книжное обозрение», «Российский писатель», «Литературная Россия», «День литературы», «Театр», «Искусство кино», «Коммерсант Weekend», «Ex Libris НГ», «Слово», «Нева» и др.), так и ориентированные на широкую общественно-политическую проблематику и адресованные разным слоям современного российского общества («Российская газета», «Известия», «Независимая газета», «Огонекъ», «Комсомольская правда», «Фома», «Белгородские известия» и некоторые другие).

Актуальность обращения к предметному полю, сформированному сопряжением понятий «диалог – слово – музыка – СМИ», обусловлена тем, что оно связано с осмыслением векторов текущего духовно-мировоззренческого поиска общества и тех культурных процессов, в которых оно на данный момент представлено. Сегодня, в условиях стремительной социальной динамики, когда меняются культурные практики общества, его смыслообразующая среда и языки, при помощи которых описывается опыт переживания окружающего мира, представляется востребованным человек, тяготеющий к осознанию феномена культуры, к осмыслению приоритетных особенностей взаимодействия и многообразных пересечений ее содержательных форм. Современный человек должен адекватно воспринимать происходящие в культуре процессы, гибко интерпретировать диалектику взаимодействия разных культурных кодов, образуемых пересечениями слова и музыки, постигать создаваемое на этой основе полимодальное эстетическое пространство и функционирующие в нем художественные образы, точно улавливать как понятийно-смысловую, так и образно-эмоциональную их составляющую, интонацию, тембр, ритм. Способность к интерпретативной практике, к оценочному толкованию различных фактов культуры является важным аспектом культурной компетенции, формирование которой в рамках больших социальных аудиторий обеспечивается в процессе широкого общественного диалога, развертываемого, как известно, средствами массовой информации.

По мнению отечественного киноведа и культуролога Д. Дондурея, «в последнее время становится все более очевидным существенное снижение интереса к глобальным просветительским установкам, которые на протяжении нескольких столетий формировали мировую культуру, создавая общецивилизационный культ знания, гуманизма, поклонения великим идеалам и именам, вдохновляющим миллионы. Кажется, что поколеблено многовековое служение главной цели – развитию личности, заботам о ее возвышении, просветлении, усложнении. Эта миссия чуть ли не исчезает, дискредитированная глобальными интересами рынка» [2]. Приведенное высказывание перекликается со словами выдающегося австрийского музыканта Н. Арнонкура: «Современный... человек, как правило, больше интересуется автомобилями или самолетами, чем какими-то скрипками, куда большее значение придает схеме электронного устройства, чем симфонии. Тем не менее, цена, которую мы платим за теперешние удобства, чересчур высока: мы безрассудно пренебрегаем интенсивностью жизни ради комфорта, забывая о существовании ценностей, потеря которых необратима» [3].

Слово и музыка в их пересечениях

В различных концепциях, формулировках, идеях и высказываниях относительно многообразных «соприкосновений» слова и музыки, их динамического взаимодействия, притяжения и отталкивания обнаруживается богатейший опыт творческой мысли человека, направленной на постижение культурно-эстетических основ бытия. С точки зрения сущностных параметров слова и музыки, если воспользоваться перефразированным высказыванием М. Мамардашвили, можно сказать, что очевидными оказываются «как различие между ними, так и те возможные связи, в какие они могут вступать друг с другом, связи, в общем напряженные и драматические, каковыми они являются независимо от каких-либо реальных культурных кризисов в ту или иную историческую эпоху <...>. Существует... постоянное напряжение между ними, лежащее в самой сути этих двух феноменов и не привносимое какими-нибудь конкретными драматическими обстоятельствами» [4, с. 38].

Проблемы взаимосвязи слова и музыки в культуре, их взаимообусловленного сопряже-

ния и сущностного «стремления друг к другу» [5, с. 21], взаимного тяготения и отталкивания, обогащения и отрицания еще не обрели в науке полномасштабного осмысления. При этом прослеживается длительная история художественно-эстетического и аналитико-критического рассмотрения упомянутых проблем. Интермедиальность как феномен взаимодействия в культуре разных кодов, указывает Л. Кайда, восходит к «...древности, как и само естественное соприкосновение разных видов искусств. Мысли древних риторов о загадочных отношениях между словом и музыкой и сегодня являются животворными истоками новейших концепций, потому что живы корни вечного явления синтеза искусств» [6, с. 7]. Традицию изучения поэтики интермедиальности в аспекте взаимопересечений слова и музыки формировали философы, критики и исследователи, поэты и музыканты.

Известны многочисленные высказывания представителей разных искусств относительно сущностных черт того вида творческой деятельности, в котором реализуются их духовные и эстетические устремления. Так, немецкий поэт, «романтик и бунтарь» Г. Гейне, называя слово «певучим пламенем», способным преобразовать мир, утверждал, что «музыка начинается там, где заканчиваются слова», что музыка – это особый вид искусства, в котором «с помощью звуков и музыкальных средств можно рассказать даже о том, чего не передать словами». Его современник, создатель классических опер «Русалка» и «Каменный гость» А. Даргомыжский, на которого огромное влияние оказала литература, в одном из писем сформулировал ключевой принцип собственного творчества: «Я не намерен низводить… музыку до забавы. Хочу, чтобы звук выражал слово» [7, с. 55]. М. Мусоргский, один из крупнейших новаторов в истории русской музыки, так сформулировал принцип своего творческого поиска: «…моя музыка должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее, т. е. *звуки человеческой речи*, как наружные проявления мысли и чувства, должны, без утрировки и насилования, сделаться *музыкой*, правдивой, точной, но художественной, высоко художественной. Вот идеал, к которому я стремлюсь <…>» [8, с. 100]. Позднее К. Дебюсси, отличавшийся, как известно, способностью создавать посредством звуковых образов практически не передаваемое словом «настроение в цвете», говорил о том, что музыка «ближе всего к природе», что «только музыканты обладают преимуществом уловить всю поэзию ночи и дня, земли и неба, воссоздать их атмосферу и ритмически передать их необъятную пульсацию» [9, с. 223].

В XX – начале XXI столетий аналитико-критическое осмысление разных аспектов соприкосновения слова и музыки представлено в обширнейшем корпусе научных работ отечественных и зарубежных исследователей [5; 6; 10; 11; 12; 13; 14; 15; 16; 17; 18].

На естественное сопряжение слова и музыки как двух ключевых кодов культуры и двух важнейших способов одухотворения действительности обращал внимание итальянский культуролог и историк У. Эко [14, pp. 205–206]. О «структурной интерференции этих двух сфер деятельности человека» размышляет У. Перси, замечая при этом, что сферы слова и музыки «невозможно изучать строго раздельно из-за их естественных взаимопересечений»; впрочем, «несмотря на близость этих двух сфер, их нельзя смешивать, так как изучение каждой требует достаточно специфической компетентности… У музыки [и у слова] есть своя миссия» [11, с. 5, 207].

Проблема взаимосвязи слова и музыки занимает особое место в научных работах филолога и искусствоведа А. В. Михайлова. Исследователь, обнаруживая тончайшие связи между словом и музыкой, замечает: «…мы знаем, что настоящий смысл музыки непереводим на слова. И это все же не освобождает нас от необходимости все снова и снова подходить и подбираться к музыке со словами <…>. Слово тоже уставлено на музыку...» [5, с. 10, 13].

Взаимодействие слова и музыки исследует С. П. Шер, выделяя следующие группы: 1) «симбиоз слова и музыки» (вокальная музыка – оперы, оратории, кантаты, песни) как их динамическое со-положение и взаимозависимость; 2) «литература в музыке», то есть музыкальные произведения, возникшие под влиянием литературного текста (например, Соната-фантазия «По прочтении Данте» Ф. Листа) и не включающие вербальный код в свою структуру; однако полноценное восприятие этих произведений, их доступность для слушательской аудитории требуют словесного сопровождения, раскрывающего программное содержание музыки; 3) «музыка в литературе» (характерный образец – «Контрапункт» О. Хаксли), в которой при помощи языковых средств (в частности, звукоподражательных слов) и стилистических приемов (фоники, ритма, паузы, акцентирования, интонации, тембра) осуществляется «приближение» к музыке [17, S. 11].

Слово и музыка, несомненно, создают «...собственные семантические пространства, в кото-

рых воплощаются не только интенции и мировоззренческие установки автора, его культура и стиль интеллектуального и эмоционального переживания действительности, не только национальная традиция и эпоха, которые определяют характер циркулирующих в обществе смыслов и идей <…>, но и особенности коммуникативной технологии, особенности того медиума, того посредника, при помощи которого автор репрезентирует свое сознание, свой опыт жизни, свое мироощущение и миропонимание, свой стиль и вкус, свой мировоззренческий и эстетический выбор, однако в динамическом взаимодействии партий слова и музыки, в особенностях этого уникального в культуре "дуэта", обнаруживается многообразие способов духовного освоения мира человеком» [19, с. 45].

Культурный диалог представителей экспертного знания – как практиков, так и теоретиков – закономерно требует развертывания, при посредничестве СМИ, в рамках широкой общественной дискуссии. Это позволит привлечь к нему заинтересованное внимание разных социальных аудиторий и включить указанный диалог, на правах содержательного элемента, в просветительский проект общества.

Освещение диалога слова и музыки в СМИ

Предпринятый нами анализ опубликованных за последние несколько лет разножанровых материалов в российских СМИ – в изданиях, как специализирующихся в области культуры, так и обращенных к более широкому спектру социальных вопросов, – показал, что при всей культурологической значимости проблематики интермедиальности (в частности, сопряжения слова и музыки) в современных СМИ, на наш взгляд, явно не хватает развернутых аналитико-критических и публицистических материалов, комментирующих стилистико-эстетический и прагматический эффект соотнесенности и со-настроенности этих двух феноменов. Основное внимание в СМИ сосредоточено на функционировании и специфике самого творчества, возникающего в процессе художественно-эстетической переработки многообразного интеллектуального и эмоционального опыта общества. Указанная творческая деятельность осуществляется в различных художественных сферах (литературно-поэтической, музыкальной, театральной, кинодраматургической), различие которых обнаруживается и в технологическом, и в кодовом, и в жанрово-стилистическом аспектах. На оффлайн- и онлайн-страницах периодических российских изданий широко освещаются вопросы культуры как «практики жизни» (Ю. Лотман) и проявления в разных содержательных и кодовых формах (вербальной и музыкально-акустической) духовного мира человека.

Авторами разножанровых публикаций являются не только специалисты, аккумулирующие экспертное знание в сфере культуры, музыки и литературно-поэтического творчества (культурологи, музыковеды, филологи), но и журналисты, а также представители широкой культурной и академической общественности.

Безусловно, особенно богаты подобными материалами периодические издания, которые рассчитаны на музыковедов, искусствоведов, культурологов, на учащуюся молодежь, студентов и аспирантов музыкальных вузов, а также на всех тех, кто серьезно интересуется процессами творчества. Подобные издания, благодаря требованиям своей аудитории, ориентируются на развернутый научно-популярный диалог о культуре, на аналитико-критическое комментирование современной культурной ситуации в России и за ее пределами, на освещение книжных новинок, музыкальных и театральных постановок, кинопремьер и т. п. Среди этих газет и журналов – «Культура», «Оркестр», «Музыкальная жизнь», «Музыкальная академия», «Книжное обозрение», «Театр», «Искусство кино» и др. В перечисленных изданиях фигурируют публикации, посвященные разным аспектам как литературно-поэтического, так и музыкального творчества в их самобытности и уникальности, во всем многообразии их содержательно-стилистических форм. Характеризуются жизнь и деятельность выдающихся музыкантов, писателей и поэтов, представителей культуры, мэтров исполнительского искусства и ярко заявивших о себе молодых музыкантов, педагогов, чей преподавательский опыт заслуживает внимания коллег и широкой культурной общественности, подвергаются анализу и критическому осмыслению состоявшиеся концерты, музыкальные спектакли, а также литературные новинки.

Например, журнал «Музыкальная академия», принадлежащий к числу ведущих музыковедческих изданий России, освещает на своих страницах практически все стороны культурной жизни в области композиторского и исполнительского творчества. Достаточно упомянуть публикацию С. Пасынковой «Леонид Половинкин: штрихи к портрету композитора», на протяжении которой, в частности, подчеркивается мысль о том, что требование к произведению «быть понятным» аудитории может иметь самые разные, в том числе политико-идеологические, мотивации [20, с. 94–95].

Известный журнал «Музыкальная жизнь» в своей нынешней деятельности опирается на более чем полувековую традицию профессионального и, в то же время, доступного широкой аудитории серьезного аналитико-критического «диалога» о проблемах отечественной и зарубежной музыки. В указанном «диалоге» участвуют известные композиторы и музыканты-исполнители современности (например, в 2010-е годы – Д. Хворостовский, В. Спиваков, Г. Рождественский, Б. Стрейзанд и др.), талантливая артистическая молодежь, обмениваясь мнениями о текущей музыкальной (и в целом художественной) жизни России и зарубежных стран – от столиц до «периферийных» регионов. При этом важнейшей задачей становится эстетическое воспитание человека, формирование у аудитории обширного кругозора, необходимого для понимания актуальных процессов, происходящих в музыкальной культуре. Успешному решению соответствующей задачи способствуют не только информирование, но и комментированное рецензирование специалистами и критиками наиболее крупных, значимых музыкально-театральных постановок и концертных программ как академического, так и эстрадного, популярно-массового характера. Подтверждением сказанному может служить коллективная рецензия на оперу Н. Римского-Корсакова «Садко», поставленную в Большом театре Д. Черняковым. Один из авторов публикации, В. Дудин, рассуждая о творческом своеобразии российского режиссера, обращает внимание на такой его прием, как вовлечение слушателя в процесс «самостоятельного реконструирования» мифов культуры [21, с. 4].

На страницах журнала регулярно появляются публикации о литературе, живописи, театре, которые зачастую осмысляются сквозь призму жанровых взаимодействий, включая многообразные связи с музыкой, что позволяет журналу воссоздать целостное «полихудожественное» пространство культуры. Особенно это характерно для публикаций, посвященных анализу оперного или песенного искусств в аспекте музыкально-словесного синтеза. Отметим, в частности, рецензию «Вальс для Лары» О. Русановой на мировую премьеру оперы Д. Кривицкого «Доктор Живаго» по одноименному роману Б. Пастернака («Музыкальная жизнь», 2019, № 2), а также аналитико-критический отзыв Б. Фрумкина «В студии Высоцкий был победителем» («Музыкальная жизнь», 2018, № 3).

Публикации подобного рода широко представлены и в журналах «Искусство кино» и «Театр». Упомянем, к примеру, статью А. Хитрова «Шесть песен о разном», в которой автор, размышляя о роли музыки в театральном спектакле, указывает: «в театре… по определению это не просто музыка, а музыка плюс что-то еще» [22]. В своей публикации «Мастер подземного пения» Д. Тарасова, рассуждая о музыкально-песенном ряде, встроенном в художественное полотно фильма «Мертвые не умирают», приводит слова композитора Й. ван Виссема относительно творческого процесса кинорежиссера Дж. Джармуша: «Когда он пишет сценарии к фильмам <…>, в этот момент в голове у него звучит музыка, – и ее тональность влияет на сценарий больше, чем что бы то ни было» [23]. Однако развернутого комментария относительно поэтики взаимодействия слова и музыки в этих статьях мы не находим.

Заметим, что российские журналы и газеты, ориентированные на широкую социальную аудиторию, также не отказываются от заинтересованного разговора о важнейших культурных событиях (и в России, и за рубежом) о сущности культуры, литературы и музыки, их духовной ценности и значимости в жизни человека и общества. Среди указанных изданий фигурируют «Литературная газета», «Культура», «Ex Libris Независимая газета», журналы «Коммерсантъ Weekend», «Фома» и др. Так, на страницах «Коммерсантъ Weekend» С. Ходнев утверждает: «Правда, наверное, в том, что композиторская музыка Нового времени (и опера как ее флагман) хотела быть немножко всем сразу: ученой и демократичной, царственной и общепонятной. А более универсального средства для этого, чем индивидуальный поющий голос, как не было, так и нет» [24].

Авторами публикаций в перечисленных изданиях являются не только исследователи, критики и журналисты, композиторы и исполнители, чей профессиональный взгляд формирует высокий интеллектуальный уровень публичной дискуссии, но и неспециалисты, обладающие широким музыкальным и общекультурным кругозором, неравнодушные к проблемам художественной культуры и к эстетическим аспектам жизни человека.

Одной из важнейших дискуссионных площадок, способствующих широкому развертыванию публичного диалога, заинтересованному обмену мнениями между представителями тех сообществ, для которых принципиально важным является постижение механизмов культурной коммуникации и особенностей бытия в культуре современного человека, остается «Литературная газета». Целью подобных дискуссий, организуемых на страницах данного издания, является формирование у человека и общества установки на целенаправленное расширение собственно-

го культурного кругозора и углубление опыта эмоционального переживания действительности. Показательна в этом аспекте публикация «Музыка – всегда автопортрет…» Ю. Данилина: «Каждый звук и аккорд – как мазок кисти на импрессионистском полотне, а секундные паузы – поэтический фон, глубокий и впечатляющий» [25].

В печатных российских СМИ регулярно появляются размышления относительно сущности искусства, его роли в жизни общества, высказывания относительно возможностей музыки или слова, их смыслового и выразительного потенциала. Упомянем, к примеру, статьи и эссе З. Курбатовой «Искусство требует стен» («Огонекъ», 2017, № 41), С. Новичковой «Музыка не знает границ» («Литературная газета», 2016, № 39), А. Урбан «Есть и слова, и мысли» («Ex Libris Независимая газета», 2020, № 11). Православный журнал «Фома», стремящийся быть востребованным людьми самых разных взглядов, обращается к проблеме и слова, и музыки сквозь призму духовной жизни. Об этом свидетельствует, в частности, публикация А. Митрофановой «Музыку, как и веру, нельзя просчитать» («Фома», 2016, № 12).

Большое количество публикаций в российской периодической печати посвящено песенной культуре, представленной самыми разнообразными формами. Как известно, в песне слово и музыка находятся в неразрывном единстве, ведут многосложный диалог. Подтверждением сказанному может служить публикация О. Муштаевой «Звон души моей – частушка» («Белгородские известия», 2012, 15 мая). Особое внимание при этом уделяется феномену авторской песни. В журналистском разговоре о ней отмечается тот творческий и идейно-стилистический потенциал, благодаря которому авторская песня не только вписывается в культурную традицию общества, но и формирует ее. Об этом, в частности, говорится в публикации М. Захарчука «Мы довоевываем в своих песнях» («Литературная газета», 2018, № 3).

В периодических изданиях, безусловно, есть публикации, в которых непосредственно заявлены метафоры взаимодействия слова и музыки (например, «музыка слова», «музыка поэзии», «поэзия звука», «поэзия музыки»), однако поэтика их синтеза не становится предметом развернутого эстетико-критического комментария. К примеру, в статье Л. Тарасовой «Тихая музыка слов» соответствующая метафора, к которой обращается автор, фиксируя особенности индивидуального стиля отечественной поэтессы, не сопровождается дополнительными комментариями: «Самое же главное, что остались стихи, которые еще ждут своих исследователей, что есть родственники, издающие книги Надежды Болтянской, что есть, наконец, читатели, которым еще предстоит познакомиться с творчеством пока не очень известного, но замечательного и, вне всяких сомнений, значительного поэта. И со временем тихая музыка слов обязательно зазвучит» [26].

В заключение отметим, что значимость рассматриваемой нами проблематики имеет и научное, и социальное измерение. Важным направлением для российских СМИ становится освещение и осмысление культурной панорамы жизни во всем многообразии ее содержательных форм. Однако, как нам представляется, при всем понимании значимости публичного диалога о поэтике сопряжения слова и музыки, сегодня все же не хватает развернутых научно-популярных или аналитико-критических материалов, комментирующих для широкой аудитории эстетический эффект синтеза слова и музыки в культуре. Поэтика взаимодействия слова и музыки пока остается вне фокуса активного внимания журналистов; между тем, сегодня именно благодаря им в открытой публичной дискуссии общество определяет духовный путь, по которому оно будет двигаться в перспективе своих целей и задач. «Будущее не только предсказуемо, но и моделируемо, нужно только включить в социальный проект решение задачи» [27, с. 177], связанной с формированием способности человека к пониманию действительности, к осознанию художественного опыта своей жизни, мысли и души.

Научно-междисциплинарные и философско-культурологические дискуссии, в которых участвуют специалисты-гуманитарии, стремящиеся к осмыслению многообразных «соприкосновений» слова и музыки, еще ожидают своего последовательного развертывания в контексте публичного диалога на страницах СМИ. И это представляется необходимым решением, поскольку в осмыслении механизмов упомянутого взаимодействия заинтересованы не только представители экспертного «цеха», но и широкие круги населения, общество в целом, которое не может равнодушно воспринимать явления, связанные с эстетической культурой человека и его духовной способностью к пониманию и эстетическому переживанию художественного произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Полонский А. В.* Интолерантность и ее виды в дискурсе современных российских СМИ // Przegląd rusycystyczny. 2020. № 1. S. 92–104.

2. *Дондурей Д. Б.* Завершилась ли эпоха Просвещения? // Искусство кино. 2008. № 1. URL: https://old.kinoart.ru/archive/2008/01/n1-article2/ (дата обращения: 10.02.2021).

3. *Арнонкур Н.* Музыка языком звуков: Путь к новому пониманию музыки. URL: https://bookscafe.net/read/arnonkur_nikolaus-muzyka_yazykom_zvukov_put_k_novomu_ponimaniyu_muzyki-200713.html#p1 (дата обращения: 12.02.2021).

4. *Мамардашвили М. К.* Наука и культура // Методологические проблемы историко-научных исследований: сб. ст. М.: Наука, 1982. С. 38–57.

5. *Михайлов А. В.* СЛОВО и МУЗЫКА: Музыка как событие в истории Слова // Слово и музыка: Памяти А. В. Михайлова: материалы науч. конф. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2002. [Вып. 1.] С. 6–23.

6. *Кайда Л. Г.* Эстетический императив интермедиального текста: Лингвофилософская концепция композиционной поэтики. М.: Флинта – Наука, 2016. 128 с.

7. *Даргомыжский А. С.* Автобиография. Письма. Воспоминания современников. Пг.: Госиздат, 1922. 184 с.

8. *Мусоргский М. П.* Литературное наследие: [в 2 т.] / сост. А. А. Орлова, М. С. Пекелис. М.: Музыка, 1981. [Т. 1:] Письма. Биографические материалы и документы. 400 с.

9. *Дебюсси К.* Статьи, рецензии, беседы. М.–Л.: Музыка, 1964. 278 с.

10. *Ковалевский Г. В.* «Пиковая дама» П. И. Чайковского на либретто М. И. Чайковского: к проблеме взаимодействия музыки и слова в художественной концепции целого // Вестник РХГА. 2019. № 2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/pikovaya-dama-p-i-chaykovskogo-na-libretto-m-i-chaykovskogo-k-probleme-vzaimodeystviya-muzyki-i-slova-v-hudozhestvennoy-kontseptsii-tselogo (дата обращения: 12.03.2020).

11. *Перси У.* «Не пой, красавица, при мне…»: Культурная территория русского романтизма. М.: Аграф, 2003. 336 с.

12. *Полонский А. В., Андриевская Г. П.* Музыкальный текст и становление языка его описания в русской культуре // Наука. Искусство. Культура. 2014. № 4. С. 18–23.

13. *Чигарева Е. И.* А. В. Михайлов о проблеме слова и музыки // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 38. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/a-v-mihaylov-o-probleme-slova-i-muzyki (дата обращения: 23.01.2020).

14. *Eco U.* La musica e la macchina [Music and Machine]. In: Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa [Terrible and Integrative: Mass Communications and the Theory of Mass Culture]. Milano: Bompiani, 1964. Pp. 205–206.

15. *Margulis E. H., Levine W. H., Simchy-Gross R., Kroger C.* Expressive intent, ambiguity, and aesthetic experiences of music and poetry // PLoS ONE. 2017. No. 7 (July). URL: https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5528260/ (дата обращения: 12.10.2020).

16. *Omigie D.* Music and literature: are there shared empathy and predictive mechanisms underlying their affective impact? // Frontiers in Psychology. 2015. Vol. 6. URL: http://www.frontiersin.org/ (дата обращения: 12.10.2020).

17. *Scher S. P.* Einleitung: Literatur und Musik Entwicklung und Stand der Forschung // Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparativistischen Grenzgebietes. Berlin: E. Schmidt, 1984. S. 9–26.

18. *Wolf W.* Intermediality Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality // Word and Music Studies. Amsterdam – New York: Rodopi, 2002. Vol. 4: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage. Pp. 16–29.

19. *Полонский А. В.* Текстовая парадигма современности: Рукопись. Белгород, 2019. 204 с.

20. *Пасынкова С. А.* Леонид Половинкин: штрихи к портрету композитора // Музыкальная академия. 2019. № 4. С. 80–105.

21. [*Ходнев С. И., Дудин В. С. и др.*] Квест по «Садко»: Премьера в Большом глазами критиков // Музыкальная жизнь. 2020. № 2. С. 2–7.

22. *Хитров А. С.* Шесть песен о разном // Театр. 2013. № 15. URL: http://oteatre.info/issues/ (дата обращения: 25.12.2020).

23. *Тарасова Д. А.* Мастер подземного пения: Музыкальная карьера Джима Джармуша // Искусство кино. 2019. № 5. URL: https://kinoart.ru/cards/master-podzemnogo-penya-muzykalnaya-kariera-dzhima-dzharmusha (дата обращения: 15.01.2021).

24. *Ходнев С. И.* Из чего состоит опера: Ария // Коммерсант Weekend. 2018. № 21. URL: http://www.kommersant.ru/doc/3657918 (дата обращения: 25.12.2020).

25. *Данилин Ю. А.* Музыка – всегда автопортрет... // Литературная газета. 2016. № 16 (11 фев-

раля). URL: http://lgz.ru/article/ (дата обращения: 10.02.2021).

26. *Тарасова Л. И.* Тихая музыка слов // Литературная газета. 2017. № 7 (22 февраля). URL: http://lgz.ru/article/ (дата обращения: 15.01.2021).

27. *Глушкова В. Г.* Деловые отношения: русский этнокультурный идеал: монография. Белгород: Кооперативное образование, 2008. 208 с.

REFERENCES

1. *Polonskiy A.* Intolerantnost' i eyo vidy v diskurse sovremennykh rossiyskikh sredstvakh masslovoy informatsii [Intolerance and its kinds in discourse of contemporary mass media]. In: Przegląd rusycystyczny [Russian Philology Review]. 2020. No. 1. S. 92–104.

2. *Dondurey D.* Zavershilas' li epokha Prosveshcheniya? [Is the Age of the Enlightenment Concluded?] In: Iskusstvo kino [The Art of Cinematography]. 2008. No. 1. URL: https://old.kinoart.ru/archive/2008/01/n1-article2/ (date of application: February 10, 2021).

3. *Arnonkur N.* Muzyka yazykom zvukov: Put' k novomu ponimaniyu muzyki [Music by Language of Sounds: A Way to the New Comprehension of Music]. URL: https://bookscafe.net/read/arnonkur_nikolaus-muzyka_yazykom_zvukov_put_k_novomu_ponimaniyu_muzyki-200713.html#p1 (date of application: February 12, 2021).

4. *Mamardashvili M.* Nauka i kul'tura [Science and Culture]. In: Metodologicheskie problemy istoriko-nauchnykh issledovaniy: sbornik statey [Methodological Problems of Historical-Scientific Research: collected articles]. Moscow: Nauka, 1982. Pp. 38–57.

5. *Mikhaylov A.* SLOVO i MUZYKA: Muzyka kak sobytie v istorii Slova [WORD and MUSIC: Music as Event in the History of Word]. In: Slovo i muzyka: Pamyati A. Mikhaylova: materialy nauchnykh konferentsiy [Word and Music: In Memory of A. Mikhailov: materials of research conferences]. P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2002., 2002. [Issue 1.] Pp. 6–23.

6. *Kayda L.* Esteticheskiy imperativ intermedial'nogo teksta: Lingvofilosofskaya kontseptsiya kompozitsionnoy poetiki [Aesthetic Imperative of Inter-medial Text: Linguistic-philosophical Concept of Composition Poetics]. Moscow: Flinta – Nauka, 2016. 128 p.

7. *Dargomyzhskiy A.* Avtobiografiya. Pis'ma. Vospominaniya sovremennikov [Autobiography. Letters. Reminiscences of Contemporaries]. Petrograd: Gosizdat, 1921. 184 p.

8. *Musorgskiy M.* Literaturnoe nasledie: [v 2 t.] / sost. A. Orlova, M. Pekelis [Literary Heritage: in 2 vol. Comp. by A. Orlova, M. Pekelis]. Moscow: Muzyka, 1981. [Vol. 1:] Pis'ma. Biograficheskie materialy i dokumenty [Letters. Biographical materials and documents]. 400 p.

9. *Debyussi K.* Stat'i, retsenzii, besedy [Articles, reviews, conversations]. Moscow–Leningrad: Muzyka, 1964. 278 p.

10. *Kovalevskiy G.* "Pikovaya dama" P. I. Chaykovskogo na libretto M. I. Chaykovskogo: k probleme vzaimodeystviya muzyki i slova v khudozhestvennoy kontseptsii tselogo ["Queen of Spades" by P. Tchaikovsky on Libretto by M. Tchaikovsky: Towards the Problem of Interaction between Music and Word in Artistic Concept of the Whole]. In: Vestnik Russkoy Khristianskoy Gumanitarnoy Akademii [Bulletin of Russian Christian Academy of Humanities]. 2019. No. 2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/pikovaya-dama-p-i-chaykovskogo-na-libretto-m-i-chaykovskogo-k-probleme-vzaimodeystviya-muzyki-i-slova-v-hudozhestvennoy-kontseptsii-tselogo (date of application: March 12, 2020).

11. *Persi U.* «Ne poy, krasavitsa, pri mne…»: Kul'turnaya territoriya russkogo romantizma ["Don't Sing for Me, Fair Beauty…": A Cultural Territory of Romanticism]. Moscow: Agraf, 2003. 336 p.

12. *Polonskiy A., Andrievskaya G.* Muzykal'nyj tekst i stanovlenie yazyka ego opisaniya v russkoy kul'ture [Musical Text and Formation of Its Descriptive Language in the Russian Culture]. In: Nauka. Iskusstvo. Kul'tura [Science. Arts. Culture]. 2014. No. 4. Pp. 18–23.

13. *Chigaryova E.* A. Mikhaylov o probleme slova i muzyki [A. Mikhailov on the Problem of Word and Music]. In: Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]. 2017. No. 38. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/a-v-mihaylov-o-probleme-slova-i-muzyki (date of application: January 23, 2020).

14. *Eco U.* La musica e la macchina [Music and Machine]. In: Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa [Terrible and Integrative: Mass Communications and the Theory of Mass Culture]. Milano: Bompiani, 1964. Pp. 205–206.

15. *Margulis E. H., Levine W. H., Simchy-Gross R., Kroger C.* Expressive intent, ambiguity, and aesthetic experiences of music and poetry. In: PLoS ONE.

2017. No. 7 (July). URL: https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5528260/ (date of application: October 12, 2020).

16. *Omigie D*. Music and literature: are there shared empathy and predictive mechanisms underlying their affective impact? In: Frontiers in Psychology. 2015. Vol. 6. URL: http://www.frontiersin.org/ (date of application: October 12, 2020).

17. *Scher S. P*. Einleitung: Literatur und Musik Entwicklung und Stand der Forschung [Introduction: Development of Literature and Music, and Condition of Its Researches]. In: Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparativistischen Grenzgebietes [Literature and Music: A reference book on the theory and practice of some comparative researches in their border spheres]. Berlin: E. Schmidt, 1984. S. 9–26.

18. *Wolf W*. Intermediality Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. In: Word and Music Studies. Amsterdam – New York: Rodopi, 2002. Vol. 4: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage. Pp. 16–29.

19. *Polonskiy A*. Tekstovaya paradigma sovremennosti: Rukopis' [Textual Paradigm of Modernity: Manuscript]. Belgorod, 2019. 204 p.

20. *Pasynkova S*. Leonid Polovinkin: shtrikhi k portretu kompozitora [Leonid Polovinkin: The Features to the Portrait of the Composer]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2019. No. 4. Pp. 80–105.

21. [*Khodnev S., Dudin V. i dr.*] Kvest po «Sadko»: Prem'era v Bol'shom glazami kritikov [Quest on "Sadko": The Premiere in Bolshoi Theatre in Eyes of Critics]. In: Muzykal'naya zhizn' [Musical Life]. 2020. No. 2. Pp. 2–7.

22. *Khitrov A*. Shest' pesen o raznom [Six Songs about Different Things]. In: Teatr [Theatre]. 2013. No. 15. URL: http://oteatre.info/issues/ (date of application: December 25, 2020).

23. *Tarasova D*. Master podzemnogo peniya: Muzykal'naya kar'era Dzhima Dzharmusha [A Master of Subterranean Singing: Music Career of Jim Jarmusch]. In: Iskusstvo kino [The Art of Cinematography]. 2019. No. 5. URL: https://kinoart.ru/cards/master-podzemnogo-penya-muzykalnaya-kariera-dzhima-dzharmusha (date of application: January 15, 2021).

24. *Khodnev S.* Iz chego sostoit opera: Ariya [This is Opera Consists of: Aria]. In: Kommersant Weekend [Busyness Man Weekend]. 2018. No. 21. URL: http://www.kommersant.ru/doc/3657918 (date of application: December 25, 2020).

25. *Danilin Yu*. Muzyka – vsegda avtoportret… [Music Is Always a Self-portrait…]. In: Literaturnaya gazeta [Literary Paper]. 2016. No. 16 (February 11). URL: http://lgz.ru/article/ (date of application: February 12, 2021).

26. *Tarasova L.* Tikhaya muzyka slov [A Suppressed Music of Words]. In: Literaturnaya gazeta [Literary Paper]. 2017. No. 7 (February 22). URL: http://lgz.ru/article/ (date of application: January 15, 2021).

27. *Glushkova V*. Delovye otnosheniya: russkiy etnokul'turnyj ideal: monografiya [Business Relations: Russian Ethno-Cultural Ideal: monograph]. Belgorod: Kooperativnoe obrazovanie, 2008. 208 p.

Глушкова Валентина Геннадьевна
кандидат филологических наук, доцент,
заведующая кафедрой русского языка и деловых коммуникаций
Белгородский университет кооперации, экономики и права
Россия, 308023, Белгород
valentina.glushkova@gmail.com
ORCID: 0000-0003-2719-8590

Valentina G. Glushkova
Ph.D. (Philology), Associate Professor,
Head of the Russian Language and Business Communications Department
Belgorod University of Cooperation, Economics and Law
Russia, 308023, Belgorod
valentina.glushkova@gmail.com
ORCID: 0000-0003-2719-8590

Зарицкий Владимир Денисович
профессор кафедры оркестровых инструментов
Белгородский государственный институт искусств и культуры
Россия, 308033, Белгород
zaritskiy46@mail.ru
ORCID: 0000-0002-0365-7433

Vladimir D. Zaritskiy
Professor at the Orchestral Instruments Department
Belgorod State Institute of Arts and Culture
Russia, 308033, Belgorod
zaritskiy46@mail.ru
ORCID: 0000-0002-0365-7433

Андриевская Галина Петровна
преподаватель кафедры теории музыки и вокально-хорового искусства
Белгородский государственный институт искусств и культуры
Россия, 308033, Белгород
noob45_91@mail.ru
ORCID: 0000-0001-5266-558X

Galina P. Andrievskaya
Lecturer at the Music Theory and Vocal-Choral Art Department
Belgorod State Institute of Arts and Culture
Russia, 308033, Belgorod
noob45_91@mail.ru
ORCID: 0000-0001-5266-558X

УДК 782.9 DOI: 10.52469/20764766_2021_02_46

В. Н. ДЕМИНА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО КОМПОНЕНТА КОММЕМОРИАЛЬНОГО ПЕРФОРМАНСА ДЖЕРЕМИ ДЕЛЛЕРА «WE'RE HERE BECAUSE WE'RE HERE» В КОНТЕКСТЕ ДЕЙСТВИЯ СОЦИАЛЬНОГО ПОВОРОТА В ИСКУССТВЕ

Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, грант РФФИ № 20-012-00366 А «Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры»

В статье анализируются проблемы музыкального сопровождения перформативных проектов, созданных современными художниками и посвященных памятным датам военной истории. В процессе изучения синтетической природы таких проектов в качестве центрального компонента рассматривается звуковое пространство. В обозначенном аспекте одним из наиболее значимых проектов выступает перформанс Джереми Деллера «We're Here Because We're Here». При анализе музыкальной составляющей данного проекта автор статьи опирался на труды Р. Голдберг «Искусство перформанса. От футуризма до наших дней», К. Бишоп «Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства». Отмечая важность современных перформативных форм искусства и эмоциональный подъем, «порождаемый контактом между исполнителем и публикой», исследователи подчеркивают значимость музыкального компонента в проектной деятельности Деллера.

Материалом исследования послужили представленные в разных формах хранения многочисленные материалы (видео-, фото-, фоно-), документирующие основные этапы коммемориального перформанса «We're Here Because We're Here». Автором уделено особое внимание вопросу создания специфического звукового пространства проекта. Именно пение стало воплощением памяти о погибших британцах. Исполнение песни в версии обреченных на смерть солдат создало уникальную атмосферу, которая в начале XXI века реконструирует события 1916 года. Музыка перформанса, воспроизводящая трагические минуты жизни солдат, стала одной из ключевых составляющих проекта Деллера, позволив его участникам выйти за рамки реальной действительности. «We're Here Because We're Here» стало символом вечной памяти павших британцев, воскресив дух ушедшей эпохи.

Ключевые слова: art event, «We're Here Because We're Here», перформативные практики, коммеморация.

Для цитирования: Демина В. Н. Особенности музыкального компонента коммемориального перформанса Дж. Деллера «We're Here Because We're Here» в контексте действия социального поворота в искусстве // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 2. С. 46–51. DOI: 10.52469/20764766_2021_02_46

V. DEMINA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

THE MUSICAL COMPONENT FEATURES OF COMMEMORIAL PERFORMANCE BY JEREMY DELLER «WE'RE HERE BECAUSE WE ARE HERE» IN THE CONTEXT OF SOCIAL TURNING-POINT ACTION IN ARTS

The reported study was funded by Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project No. 20-012-00366 "Performativity of music as a phenomenon of contemporary culture"

The article is devoted to the problem of exploration of musical accompaniment of modern artists' performance projects dedicated to historical events. In the process of studying the synthetic nature of modern performances dedicated to the memorable dates of military history, sound space is considered as their central component. In this aspect, Jeremy Deller's performance "We're Here Because We're Here" stands out as one of the most significant projects. When studying the musical component of it the author drew upon such works as R. Goldberg's "Performance Art: from Futurism to the Present" and K. Bishop's "Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship". The researchers, noting the significance of modern performative forms of art and the emotional rise "generated by contact between the performer and the public", point out the significance of the musical component in Deller's project.

The basis of the study was formed by numerous materials presented in various forms: video, photo and sound recordings that document the main parts of the commemorial performance "We're Here Because We're Here". The author paid special attention to the issue of creating a specific sound space for the project, stating that it was singing that became a symbol of the representation of the memory of the fallen soldiers. The performance of the song by the soldiers doomed to death created a unique atmosphere that helped to reconstruct the events of 1916 at the beginning of the 21st century. The performance music, reproducing the tragic moments of the soldiers' lives, became one of the key components of Deller's project, allowing its participants to go beyond reality. "We're Here Because We're Here" became a symbol of the eternal memory of the fallen British soldiers, resurrecting the spirit of a bygone era.

Key words: art event, "We're Here Because We're Here", performance practices, commemoration.

For citation: Demina V. The musical component features of commemorial performance by Jeremy Deller «We're Here Because We Are Here» in the context of social turning-point action in arts // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 2. Pp. 46–51.
DOI: 10.52469/20764766_2021_02_46

В контексте действия социального поворота в искусстве рубежа XX–XXI вв. особое значение приобретают произведения современных художников, включающие различные формы вовлечения зрителей в перформативное пространство партиципаторных практик. Как отмечает Клер Бишоп в работе «Социальный поворот в современном искусстве», «признаем, что одна из наиболее значимых художественных тенденций последних десяти-пятнадцати лет – это распространение и институционализация группового и социально ангажированного творчества. Подтверждение тому – исключительная популярность „художников взаимодействия", например Риркрита Тиравaнийи, а также рост числа менее известных художников, работа которых строится на непосредственном привлечении конкретных людей, групп и сообществ» [1]. Рассматривая процесс распространения ангажированного искусства, в своих трудах исследователь выделяет проекты современного британского художника Джереми Деллера, в которых проявляется его интерес к «проблемам класса, субкультуры и самоорганизации»: «Acid Brass», «The Battle of Orgreave», «Unconvention», «Folk Archive», «From One Revolution to Another»[1] [3]. «The Battle of Orgreave» стал одним из наиболее известных проектов художника. К. Бишоп отмечает, что в данной работе Дж. Деллер стремится преодолеть социальную разобщенность, «он использует потенциал опыта коллективного присутствия и политических демонстраций, чтобы исправить историческую память. Но также <…> стремится выйти за пределы забастовки шахтеров 1984–1985 годов и стать символическим обозначением всех нарушений принципов правосудия и всех актов политического подавления» [3].

К. Бишоп подчеркивает важность использования музыкального искусства в создании современных социально-ориентированных проектов и отмечает, что музыка является одним из наиболее частых объектов сотрудничества. Выделяя проекты «Copenhagen Postmen's Orchestra» Аники Эрикссон и «Acid Brass» Джереми Деллера, она отмечает, что «мероприятие Эрикссон закончилось пятиминутным видео, а шоу Деллера – многочисленными живыми выступлениями, компакт-диском и диаграммой, соединяю-

[1] Подробнее см.: [2].

щей две формы региональной музыки рабочего класса. Помимо эстетического удовольствия от смешения двух типов популярной музыки, часть привлекательности обоих проектов заключается в том, что привлекаются настоящие бэнды (bands). Это не артисты, нанятые для исполнения электронной музыки на духовых инструментах, а „настоящие" трудящиеся из рабочего класса, которые согласились участвовать в художественном эксперименте» [4, p. 221].

Роузли Голдберг в труде «Искусство перформанса. От футуризма до наших дней» также отмечает значимость современных перформативных форм искусства и эмоциональный подъем, «порождаемый контактом между исполнителем и публикой», и связывает это со сферой музыкального творчества: «британские художники Мартин Крид, Марк Леки, Джереми Деллер и Спартакус Четвинд выросли на музыке предшествующего им поколения: Дженезиса Пи-Орриджа и Кози Фанни Тутти, феминистки Линдер Стерлинг, манчестерских групп Ludus, Buzzcocks, Joy Division, The Smiths» [5, с. 301–302].

Одним из наиболее известных коллективных перформансов начала XXI века, включающих музыкальный компонент как одну из значимых составляющих, является проект «We're Here Because We're Here», осуществленный в 2016 году Джереми Деллером в сотрудничестве с художественным руководителем Национального театра Руфусом Норрисом и посвященный одному из главных событий Первой мировой войны – битве на Сомме. Деллер отмечал: «Историю британских батальных реенактментов я изучал, пока работал над „Битвой при Оргриве"[2], где воспроизводились столкновения полиции и шахтеров 1984 года. Моя работа должна была стать частью этой традиции. А вот проект „Мы здесь, потому что мы здесь"[3] намеренно сделан как нечто прямо ей противоположное: это посвящение битве на Сомме, но никакой битвы в нем нет, более того, вообще нет никакого действия» [6].

Значимость мемориальных проектов в пространстве современной культуры обусловлена всеобщим возросшим интересом к событиям национальной истории. Как отмечают О. Б. Леонтьева и Л. П. Репина, «в конце XX века память превратилась в ценность, соответствующую современному плюралистическому видению прошлого, и в числе методологических поворотов, кардинально изменивших облик современной исторической науки, далеко не последнее место занимает „мемориальный поворот"» [7, с. 274]. По мнению Ю. М. Лотмана, «подобно тому, как индивидуальное сознание обладает своим механизмом памяти, коллективное сознание, обнаруживая потребность фиксировать нечто общее для всего коллектива, создает механизмы коллективной памяти» (цит. по: [7, с. 282]). Произошедший «мемориальный поворот» – «поворот общественного сознания от будущего к прошлому» – выдвинул перед художниками новые серьезные задачи.

Одним из главных ресурсов, обеспечивающих фиксацию национальной памяти, являются праздники и скорбные даты. Алейда Ассман в труде «Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика» отмечает: «В дни национальных праздников и скорбных дат история становится памятью. Прошлое трактуется, коммуницируется и переживается таким образом, что оно оказывается настоящим: прошлое и настоящее взаимно проникают друг в друга в определенных местах и ритуалах» [8, с. 225].

В свою очередь, памятные даты в условиях «перформативного поворота» второй половины XX века рассматриваются исследователями в контексте инноваций современного искусства. Ритуалы и практики коммеморации порождают ситуацию лиминальности, вызванную пространством художественного проекта. В начале XXI века практики коммеморации всесторонне участвуют в процессе формирования культурной идентичности нации. Включение различных видов искусства в пространство проектов, а также привлечение волонтеров в качестве участников обусловливает новую парадигму развития художественного творчества. Самостоятельным направлением современных практик коммеморации представляется деятельность, направленная на сохранение памяти о трагических событиях Первой и Второй мировых войн и сконцентрированная в партиципаторных проектах современных художников[4]. Перформанс Дж. Деллера «We're Here Because We're Here» представляется одним из наиболее значимых в аспекте осмысления музыкального компонента партиципаторных проектов, вовлеченных в процесс трансмиссии духовных ценностей культуры.

Проект посвящен одному из наиболее трагических событий в истории Первой мировой войны – крупнейшему сражению, произошедшему в 1916 году на севере Франции близ реки Сомма, в ходе которого было убито и ранено свыше одного миллиона человек, что и определяет его как одно из наиболее кровопролитных. Войска Британии вступили в сражение 1 июля, и только за этот день – самый кровавый в истории армии

[2] «The Battle of Orgreave».

[3] «We're Here Because We're Here».

[4] О современных проектах см.: [9].

данной страны – погибло свыше девятнадцати тысяч ее солдат. Британский план состоял во внезапном маневре, который должен был обрушить оборону противника. Но план не был осуществлен. В сентябрьских боях впервые участвовали танки. В итоге битвы, продолжавшейся свыше четырех месяцев, потери британцев составили свыше четырехсот тысяч человек. Боевой дух немецких войск был надломлен, что безусловно приблизило победу Антанты, однако огромные потери в сражении на реке Сомма обозначили его как один из символов тщетности войны.

В связи с увековечиванием памяти о погибших воинах британской армии к Дж. Деллеру обратились из 14–18 NOW (орган, ответственный за художественные комиссии) с просьбой разработать проект к столетней годовщине первого дня битвы при Сомме. Художник отмечает: «Я быстро понял, что мне не нужен статичный мемориал, на который публика приходила бы погрустить. В XXI веке я чувствовал, что мы должны сделать что-то другое. Так что я подумал о том, что мемориал – это человек, путешествующий по стране. Он будет сам обращаться к публике, а не публика к мемориалу» [10].

Мемориальный проект Дж. Деллера показали в различных городах Великобритании. Через сто лет после первого дня битвы, 1 июля, без предварительной огласки по всей Великобритании – от Шетландских островов до Пензанса и от Дерри-Лондондерри до Ипсвича – появились люди, одетые в тщательно реконструированную форму солдат британской армии времен Первой мировой войны. Группы участников проекта формировались на железнодорожных станциях, маршировали по улицам, просто сидели и курили на перекрестках, ездили в метро. Когда с кем-то из участников пытались заговорить, тот молча вручал небольшую карточку с указанием имени, звания и возраста человека, погибшего при Сомме 1 июля 1916 года, которого он представлял. Дж. Деллер описал эти карточки как «небольшие надгробия».

Для исторически достоверного воспроизведения трагических событий Первой мировой войны и реализации идеи перформанса, «который не должен был быть сентиментальным»[5], авторы проекта привлекли волонтеров. Дж. Деллер, который был против участия в проекте профессиональных актеров, отмечал: «Мне не нужно было, чтобы они что-то играли. В итоге пришли волонтеры, которые интересовались историей и политикой или просто хотели интересно провести время» [6]. Участниками проекта стали непрофессиональные актеры: социальные работники, фермеры, охранники, продавцы, студенты, рабочие, бортпроводники и школьники. В проекте приняло участие более полутора тысяч добровольцев, для которых важными этапами подготовки стали знакомство с историческим прошлым и импровизационные игры. Репетиции проходили по всей стране в течение нескольких месяцев в строжайшей тайне.

Важной особенностью проекта стало решение звукового пространства. Идея Р. Норриса и Дж. Деллера заключалась в том, чтобы участники перформанса не разговаривали: «Если они заговорят, они станут реконструкторами, живой историей <…> Им нужно было принять персонажа на день. Мы не хотели этого, мы хотели, чтобы они были отстраненными. Нет повествования. Они не играют людей, которые сражались. Они – присутствие» [10]. В связи с отсутствием вербальной составляющей проекта одним из центральных компонентов стала музыка – пение добровольцев «We're here because we're here», воспроизводящее атмосферу военных действий Первой мировой войны.

В книге «The Life and Times of a World War I Soldier: The Julius Holthaus Story» при описании ужасов войны и страданий участников боев, переживших эту войну, Клайд Кремер указывает, что сокровенные мысли большинства солдат с обеих сторон можно выразить песней, спетой британскими солдатами в окопах под мелодию новогодней песни «Auld Lang Syne». Они пели: «We're here because we're here, because we`re here, because we're here» («Мы здесь, потому что мы здесь, потому что мы здесь, потому что мы здесь»). Песня Джорджа М. Коэна была изменена с «We`ll be over, we're coming over And we won't be back till it's over, over there!» («Мы закончим, мы придем, и мы не вернемся, пока это не закончится, там!») на «We'll be over, we re coming over And we won't come back because we'll be buried over there!» («Мы закончим, мы придем и не вернемся, потому что нас там похоронят») [11, p. 292]. Музыка, призванная вдохновлять воинов на победу, в трактовке участников битвы при Сомме раскрывает всю трагическую атмосферу Первой мировой войны.

Авторы, обозначив проект строками песни, определили значимость музыкального компонента в концепции перформанса. Пение стало символом воплощения памяти о погибших британцах. Исполнение песни в версии обреченных на смерть солдат создало уникальную атмосферу, позволившую пережить в начале XXI века события 1916 года. Проект вызвал большой общественный резонанс, раскрыв возможности перформативных технологий и показав, «на-

[5] См.: [10].

сколько живые памятники трогают сильнее, чем бронзовые монументы» [6].

Именно звуковое пространство перформанса, воспроизводящее трагические минуты жизни солдат, стало одной из ключевых составляющих проекта Дж. Деллера, позволив его участникам выйти за рамки реальной действительности. «We're Here Because We're Here» стал символом вечной памяти павших британцев и воскресил дух ушедшей эпохи.

В обозначенном исследовательском поле представляется значимым изучение проектов, созданных в память о событиях истории и значимых фигурах прошлого. Особого внимания заслуживает не только пространственно-временной компонент перформансов, но и музыка, позволяющая воспроизвести атмосферу реконструированных событий истории и привлечь к участию в проекте не предупрежденных о нем зрителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бишоп К.* Социальный поворот в современном искусстве // Художественный журнал. 2005. № 58/59. URL: http://xz.gif.ru/numbers/58-59/povorot/ (дата обращения: 27.05.2021).

2. About Jeremy Deller // The Modern Institute. Toby Webster Ltd, Glasgow. URL: https://www.themoderninstitute.com/artists/jeremy-deller/about/ (дата обращения: 27.05.2021).

3. [*Бишоп К.*] Управляемая реальность: Клер Бишоп о метаполитическом искусстве // Theory and practice. 2016. URL: https://special.theoryandpractice.ru/artificial-hells-3 (дата обращения: 27.05.2021).

4. *Bishop C.* Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London – New York: Verso, 2012. 383 p.

5. *Голдберг Р.* Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. 320 с.

6. «Мы здесь, потому что мы здесь». Перформанс Джереми Деллера // Искусство. 2018. № 1. URL: https://iskusstvo-info.ru/my-zdes-potomu-chto-my-zdes-performans-dzheremi-dellera/ (дата обращения: 27.05.2021).

7. *Леонтьева О. Б., Репина Л. П.* «Мемориальный поворот» и «история памяти» в России // Историки в поисках новых перспектив: коллективная монография / под общ. ред. З. А. Чеканцевой. М.: Аквилон, 2019. С. 274–318.

8. *Ассман А.* Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика / пер. с нем. Б. Н. Хлебникова. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 328 с.

9. *Popescu D. I., Schult T.* Performative Holocaust commemoration in the 21st century // A Journal of Culture and History. 2020. Vol. 26. Pp. 135–151.

10. *Higgins C.* #Wearehere: Somme tribute revealed as Jeremy Deller work // The Guardian. 2016. July 1. URL: https://www.theguardian.com/stage/2016/jul/01/wearehere-battle-somme-tribute-acted-out-across-britain (дата обращения: 28.05.2021).

11. *Cremer C.* The Life and Times of a World War I Soldier: The Julius Holthaus Story. Bloomington: iUniverse LLC, 2014. 411 p.

REFERENCES

1. *Bishop K.* Socialnyj povorot v sovremennom iskusstve [Social turn in contemporary art]. In: Hudozhestvennyj zhurnal [Art magazine]. 2005. No. 58/59. URL: http://xz.gif.ru/numbers/58-59/povorot/ (date of application: 27.05.2021).

2. About Jeremy Deller. In: The Modern Institute. Toby Webster Ltd, Glasgow. URL: https://www.themoderninstitute.com/artists/jeremy-deller/about/ (date of application: 27.05.2021).

3. [*Bishop K.*] Upravlyaemaya realnost: Kler Bishop o metapoliticheskom iskusstve [Guided Reality: Claire Bishop on Metapolitical Art]. In: Theory and practice. 2016. URL: https://special.theoryandpractice.ru/artificial-hells-3 (date of application: 27.05.2021).

4. *Bishop C.* Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London – New York: Verso, 2012. 383 p.

5. *Goldberg R.* Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashih dnej [The art of performance. From futurism to the present day]. Moscow: Ad Marginem Press, Garage Museum of Modern Art, 2019. 320 p.

6. «My zdes, potomu chto my zdes». Performans Dzheremi Dellera [«We are here because we are here». Performance by Jeremy Deller]. In: Iskusstvo [Art]. 2018. No. 1. URL: https://iskusstvo-info.

ru/my-zdes-potomu-chto-my-zdes-performans-dzheremi-dellera/ (date of application: 27.05.2021).

7. *Leonteva O., Repina L.* «Memorial'nyj povorot» i «istoriya pamyati» v Rossii [«Memorial turn» and «history of memory» in Russia]. In: Istoriki v poiskah novyh perspektiv [Historians in search of new perspectives]. Moscow: Akvilon, 2019. Pp. 274–318.

8. *Assman A.* Dlinnaya ten' proshlogo. Memorial'naya kultura i istoricheskaya politika [The Long Shadow of the Past. Memorial culture and historical politics]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. 328 p.

9. *Popescu D. I., Schult T*. Performative Holocaust commemoration in the 21st century. In: A Journal of Culture and History. 2020. Vol. 26. Pp. 135–151.

10. *Higgins C*. #Wearehere: Somme tribute revealed as Jeremy Deller work. In: The Guardian. 2016. July 1. URL: https://www.theguardian.com/ stage/2016/jul/01/wearehere-battle-somme-tributeacted-out-across-britain (date of application: 28.05.2021).

11. *Cremer C.* The Life and Times of a World War I Soldier: The Julius Holthaus Story. Bloomington: iUniverse LLC, 2014. 411 p.

Демина Вера Николаевна
доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, г. Ростов-на-Дону
vnd-80@mail.ru
ORCID: 0000-0002-7402-9020

Vera N. Demina
Dr. Sci. (Art), Associate Professor at the Department of Music History
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
vnd-80@mail.ru
ORCID: 0000-0002-7402-9020

ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ
PROBLEMS OF TRADITIONAL CULTURE

УДК 398.8 DOI: 10.52469/20764766_2021_02_52

Т. С. РУДИЧЕНКО
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ЖАНРОВЫЕ СИСТЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА: ПОДХОДЫ К ПОСТРОЕНИЮ

Обоснование принципов построения жанровых систем является одной из главных задач при целостном описании традиционной музыки социальных групп (этнических, этноконфессиональных, территориальных) и при изучении их составляющих – жанров, жанровых циклов, жанровых и межжанровых типов. Оно позволяет продвинуться в направлении понимания специфики формирования, установления видового состава и места того или иного вида в массиве текстов, выявления внутренних и внешних системных связей. Эволюция содержания категории жанра и преломление теории систем в фольклористике и этномузыкологии создает предпосылки к изменению принципов построения жанровых систем. Анализируются опыты представления, в основу которых положен функциональный признак, осуществленные без учета специфики сферы предназначения в конкретной среде (исполняемые при определенных обстоятельствах, исполняемые при любых обстоятельствах) или с учетом таковой (внешнего и внутреннего быта для казаков, религиозного и мирского – для этноконфессиональной группы духоборов). Делаются выводы о том, что в теоретическом плане очевидна необходимость принятия во внимание полигенеза жанров, образующих субсистемы, и различного их места в системах музыкального фольклора социальных групп. В практическом плане представление структуры жанровой системы должно соотноситься с материалом и проблемой исследования, производиться по существенным признакам, формирующимся под воздействием разного рода факторов, характерных для той или иной культуры. Очевидна и потребность в опробовании нескольких способов упорядочения фольклорного материала, у каждого из которых свои возможности. С одной стороны, использование общепринятых моделей построения жанровых систем музыкального фольклора становится предпосылкой для их сопоставления и сравнительного изучения, с другой, – поиск нетрадиционного принципа систематизации позволяет наиболее адекватно и эффективно показать традицию, выявив ее специфику. Многообразие материала локальных или этнических традиций, тем и подходов к их изучению заставляют решать проблему жанровой систематизации каждый раз заново.

Ключевые слова: жанр, жанровая система, музыкальный фольклор, принцип построения, систематизация, существенный признак.

Для цитирования: Рудиченко Т. С. Жанровые системы музыкального фольклора: подходы к построению // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 2. С. 52–59.
DOI: 10.52469/20764766_2021_02_52

T. RUDICHENKO
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

GENRE SYSTEMS OF MUSICAL FOLKLORE: CONSTRUCTION APPROACHES

Justification of the principles of genre systems' construction is one of the main tasks in the holistic description of traditional music of social groups (ethnic, sub-ethnic, ethnoconfessional, territorial) and in the study of its components - genres, genre cycles, genre and inter-genre types. It allows to move towards understanding of the specifics of their formation, establishing of their types' composition and place of a particular type in the array of texts, and identifying internal and external connections in the system. The evolution of the category of genre and the theory of systems in musical folklore and ethnomusicology creates prerequisites for a change in the principles of genres construction. The author analyses performances examples that are based on function and carried out with or without taking into account the specifics of their function in the particular environment (performed under certain circumstances, performed under any circumstances; external and internal everyday life for Cossacks' groups, religious and secular for ethno-confessional groups). It is concluded that in theoretical terms it is obviously necessary to take into account the polygenesis of the genres that form the subsystems, and their different places in the systems of musical folklore of various social groups. In practical terms, the construction and presentation of the structure of the genre system should correlate with the material and the problem of the research and to be based on essential genre characteristics that are formed under the influence of various factors than are characteristic of a culture. There is also an obvious need for testing several ways of organizing folklore material. On the one hand, this allows you to select the most effective systematization principle for the research, on the other – the use of generally accepted models is a prerequisite for the comparison and comparative study of genre systems of musical folklore. The variety of material of local or ethnic traditions, themes and approaches to their exploration make us solve the problem of genre systematization every time anew.

Key words: genre, genre system, musical folklore, systematization, principle of construction, essential feature.

For citation: Rudichenko T. Genre systems of musical folklore: construction approaches // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 2. Pp. 52–59.
DOI: 10.52469/20764766_2021_02_52

Потребность в обосновании и построении жанровой системы является одной из главных задач при изучении традиционной музыки социальных групп (этнических, субэтнических, этноконфессиональных, территориальных), ее целостной характеристики или установления положения того или иного вида в данной системе, выявления внутренних и внешних системных связей. Но необходимость в ее представлении возникает при рассмотрении жанров, жанровых циклов, жанровых и межжанровых типов. Это позволяет представить предмет более объемно, показать его специфику.

Нашей целью в данной статье является рассмотрение опытов построения жанровых систем как инструмента изучения традиций музыкального фольклора.

Прежде чем рассматривать систему жанров, кратко остановимся на понимании в музыкальной фольклористике и этномузыкологии категории жанра. В отечественной науке в 60–70-х гг. XX века было написано немало работ, посвященных жанру и содержащих его дефиниции. Сходство последних выявляется, по замечанию И. И. Земцовского, в результирующем характере и выделении одних и тех же существенных признаков – общественно-бытовой функции и системы художественных средств [1][1]. В. Я. Пропп [2] и И. И. Земцовский, кроме того, учитывают и аспект артикуляции (тип или форму исполнения).

[1] В монографии Н. П. Колпаковой «Русская народная бытовая песня», изданной в 1962 г., учтены признаки общности общественно-бытовой функции, системы художественных средств и генезиса [3].

Классическое определение В. Я. Проппа характеризует жанр как совокупность произведений, «объединенных общностью поэтической системы, бытового назначения, форм исполнения и музыкального строя» [2, с. 58]. Он также отмечает: «Не всегда все эти аспекты окажутся необходимыми для определения жанров; так, учет музыкальных форм необходим только для изучения тех видов народной поэзии, которые поются. Учет бытового назначения окажется важным при изучении обрядовой поэзии, но может не иметь существенного значения для других видов фольклора и т. д.» [там же]. Б. Н. Путилов разделяет точку зрения В. Я. Проппа и в качестве существенных признаков жанра называет художественную систему и ряд произведений, ее воплощающих. Близки по смыслу формулировки Е. В. Гиппиуса и И. И. Земцовского 70-х гг., отражающие содержательные, структурные и функциональные признаки. Е. В. Гиппиус – сторонник структурно-типологического метода – характеризовал жанр как «структуру, типизировавшуюся под воздействием общественной функции и содержания» [4, с. 73].

Обновление жанровой теории в 80-е годы связано с перенесением акцента со структурных характеристик *на действие «принципа»* (И. И. Земцовский, С. И. Грица): «Жанр – это не только совокупность произведений известного типа, но и производство произведений определенного типа по определенным моделям, на основе определенных социально-творческих стимулов» ([1, с. 62]; курсив мой. – Т. Р.). И. И. Земцовский также отмечает продуктивность теории парадигм, использованной С. И. Грицей при описании мелоса украинской эпики (введение понятия песенной парадигмы) [5].

Подход филологов и этномузыкологов соотносится с музыковедческим. Так, по определению Е. В. Назайкинского, «жанры – это исторически сложившиеся относительно устойчивые типы, классы, роды и виды музыкальных произведений, разграничиваемые по ряду критериев, основными из которых являются: а) конкретное жизненное предназначение (общественная, бытовая, художественная функция), б) условия и средства исполнения, в) характер содержания и формы его воплощения» [6, с. 94]. Далее ученый уточняет определение, используя то же положение о порождающей модели (матрице): «Жанр – это многосоставная, совокупная генетическая (можно даже сказать генная) структура, своеобразная матрица, по которой создается то или иное художественное целое» [там же, с. 94–95]. Е. В. Назайкинский выделяет выполняемые «той или иной совокупностью жанров, конкретным жанром или его отдельными компонентами» функции: коммуникативные (связанные с организацией художественного общения), тектонические (относящиеся к строению жанрового целого, прежде всего к музыкальной форме) и семантические [там же, с. 96].

Одновременно с разработкой теории жанра складывается представление о жанровой системе, которая характеризуется как единство и связи жанров «относительно их поэтики, художественной и внехудожественной функциональности» [7, с. 308]. Система конструируется как идеальный объект, дающий представление о структуре в совокупности взаимосвязанных элементов, о функциях, целостности, системной иерархии и динамике. При ее построении выявляются системообразующие свойства и специфические признаки (удачный пример – систематика музыкальных инструментов Э. Хорнбостеля и К. Закса).

Построение жанровой системы, как и любой логической классификации, опирается на принцип деления объема понятия и выполняется в соответствии с правилами *соразмерности*, *единства основания*, *взаимного исключения* и *непрерывности или последовательности деления* [8].

Классификации жанров музыкального фольклора, как правило, дедуктивные, хотя возможно индуктивное построение. Выбор существенных признаков для группировки зависит от избранного ракурса исследования и используемых подходов и методов.

Структурное представление жанровой системы основано в первую очередь на понимании традиционной музыки как составляющей бытия народа, что влечет за собой выбор в качестве основного классификационного признака общественно-бытового предназначения – функции (Е. В. Гиппиус, Т. И. Калужникова, Е. В. Назайкинский, В. Я. Пропп, Б. Н. Путилов, Т. С. Рудиченко и др.). По справедливому замечанию А. Ф. Лосева, это связано с преобладанием в науке советского времени (как, впрочем, и российской – Т. Р.) социально-исторического подхода при изучении искусства [9].

Е. В. Гиппиус с Б. А. Галаевым предложили функциональное построение системы на осетинском (1964) [10, с. 5–6], с З. Я. Можейко – на белорусском (1971) материале. В качестве примера приведем более последовательное обоснование структуры в книге З. Я. Можейко [11, с. 41].

В первом иерархическом ряду песни разделены на три группы: исполняемые только в определенное время или при определенных обстоятельствах, исполняемые преимущественно в определенное время или при определенных

обстоятельствах и исполняемые в любое время и при любых обстоятельствах. Второй ряд образуют жанровые циклы календарно-земледельческих и семейно-обрядовых (первая группа); «колішнія» балладного и небалладного содержания (вторая группа); все внеобрядовые лирические песни, поющиеся в силу внутренних побуждений певца (третья группа). Третий ряд образуют жанровые разновидности и стилистические типы. При использовании такого принципа жанровой классификации обычно не удается выполнить последовательное дихотомическое деление; как правило, применяется вид деления «по изменению видообразующего признака». В этом случае «члены деления выделяются на основании изменения характеристики, выступающей в качестве основания деления»; понятия первого классификационного ряда понимаются как родовые, а последующие – как видовые [8]. Именно так представлены систематизации, выполненные Е. В. Гиппиусом или при его участии.

Такие систематики удобны и эффективны, если задачей является системное описание какой-либо традиции (в особенности первое описание). Благодаря применению функционального подхода (с несколько упрощенным обозначением функций образцов фольклора – как приуроченных и неприуроченных) возникает также возможность сравнительного изучения жанровых систем, представляющих разные региональные и этнические культуры.

Антропологический подход позволяет представлять культуру как состоящую из множества субкультур. Их изучение предполагает иные пути построения жанровых систем, исходя из признаков, отражающих специфику этих субкультур. В качестве примера рассмотрим певческую традицию духоборов Ростовской области, изучавшуюся Т. С. Рудиченко и А. В. Зерниной [12]. Жанровая система их традиционной музыки представлена в целостности двух составляющих ее субсистем – *религиозной и мирской*, т. е. в основу положен тот же принцип бытового предназначения, но учитывающий специфику этноконфессиональной группы, культура которой сформировалась в первую очередь под влиянием религиозных представлений, регулирующих быт, определяющих мировоззрение и поведение. Специфика музыкально-поэтического компонента их традиции, в отличие, например, от групп старообрядцев-беспоповцев, заключается в том, что обе названные составляющие в своей музыкальной основе принадлежат устной традиции, т. е. религиозные песнопения являются таким же плодом народного творчества, как и мирские песни, что позволило сопоставлять их как рядоположенные.

В следующем ряду представлены вокальная и инструментальная формы исполнения, третий образуют жанровые группы, выделенные по стилистическим признакам. Следовало бы определить в отдельную группу периферийные для духоборской традиции и представленные ограниченным числом образцов в современных записях речитации жизненного цикла (см.: Приложение).

Исследование А. А. Черкесовой «Музыка устной традиции ногайцев Северного Кавказа: этнический и территориальный аспекты» посвящено музыке устной традиции ногайцев Северного Кавказа, изученной в аспекте формирования ее этнического и локального своеобразия [13]. Для решения поставленных задач было предпринято сравнительное изучение традиционной музыки (включая жанровую систему) групп караногайцев, кубанских и кумских ногайцев Северного Кавказа. При систематизации жанров учтена гендерная специализация форм творчества (мужские / женские). В первом иерархическом ряду жанры разделены на три группы и расположены по признаку социальных компетенций. «К жанрам мужской специализации отнесены эпические сказания, лиро-эпические дастаны, “казацкие песни“ и часть лирических песен, свадебные благопожелания и припевки, а также религиозные песнопения». К жанрам женской – «колыбельные, потешки, причитания по умершим, песни, припевки, инструментальные наигрыши в обрядах жизненного цикла и не связанные с обрядами лирические песни». Третью группу составили «не имеющие гендерных и возрастных ограничений песни и „приговорки“ в календарных обрядах (весенне-летнего цикла), хороводные (игровые и плясовые) „короткие“ („частушки“, „сарын“, „шынъ“) и танцевальные инструментальные наигрыши» [там же, с. 35]. А. А. Черкесова резюмирует, что в противопоставлении мужского и женского и разграничении репертуара половозрастных страт проецирована организация ногайского общества [там же, с. 43].

Несмотря на преобладание подходов социальных наук, в отечественной филологии в какой-то мере представлен и *эстетический подход*, применяемый при создании сводов и антологий фольклора. Д. М. Балашов в статье «О родовой и видовой систематизации произведений фольклора» (1977) [14] предваряет структурное описание тезисом о фольклоре как искусстве: «Поскольку фольклор – искусство, то законы его развития и воздействия эстетические» [там же, с. 25]. Вследствие этого «в основу классификации фольклорных жанров должен быть положен принцип различения по эстетическим катего-

риям» [там же, с. 24]. Отмечая некритическое отношение к триаде Аристотеля при перенесении ее на фольклор (эпос, лирика, драма), он предлагает рассматривать в качестве первого уровня деления на роды: эпос (эпический род), народная проза, лирика, обрядовая поэзия [там же, с. 26–27]. Второй уровень деления – видовой, собственно жанровый. Ввиду существующих противоречий между филологами и музыковедами во взгляде на жанровую принадлежность баллады или исторической песни, не говоря уже о тематическом принципе следующих рядов, представление жанров и жанровых разновидностей по эстетическому принципу не является эффективным.

Процессуальное представление жанровой системы предполагает ее понимание как динамического объекта, характеризующегося последовательностью состояний во времени. В связи с данным аспектом целесообразно рассмотреть смысловое отличие и разграничение терминов *ядро* и *жанровая доминанта*. При изучении жанровой системы в динамике уместен термин доминанта**.** Как указывает Е. А. Филимонова, «категория культурной доминанты <…> характеризует эволюцию культуры в целом» [15, с. 16].

Процессы, протекающие в традиции: сжатие системы, разрушение ядра, смена доминант, сохранение или изменение связей элементов, – требуют построения нескольких систем. Первая может представлять собой реконструкцию, выполненную на основе имеющихся изданных и полевых записей, представляющих образ традиции в прошлом; вторая – на основе записей предшествующих десятилетий; третья – на основе современных полевых записей. В этом случае удастся проследить изменения системы на разных уровнях. Однако задача эта сложна в силу отсутствия, для большинства традиций, соотносимых по объему и принципам собирания фольклора коллекций.

Таким образом, из изложенного следует, что принципы построения и разработка схемы или таблиц представления жанровой системы должны соотноситься с темой и проблемой исследования, используемыми методами и подходами.

При выполнении процедуры построения системы на современном полевом материале, как правило, опробуется несколько вариантов ранжира и объединения, что помогает выявить наиболее адекватный проблеме исследования принцип, помогающий ее раскрытию.

Разработка той или иной проблемы исследования с привлечением жанровой системы в структурном и процессуальном аспектах позволяет представить предмет исследования статически и динамически, на разных уровнях и более объемно.

Многообразие проблем и подходов к изучению музыкального фольклора заставляет решать задачу жанровой систематизации в применении к конкретному материалу локальных или этнических традиций вновь и вновь.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Земцовский И. И.* К теории жанра в фольклоре // Советская музыка. 1983. № 4. С. 61–65.

2. *Пропп В. Я.* Жанровый состав русского фольклора // Русская литература. 1964. № 4. С. 58–76.

3. *Колпакова Н. П.* Русская народная бытовая песня / АН СССР. Институт русской литературы. (Пушкинский дом). М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1962. 282 с.

4. *Гиппиус Е. В.* Программно-изобразительный комплекс в ритуальной инструментальной музыке «Медвежьего праздника» у манси // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки (Музыкальный инструмент и инструментальная музыка) / ред.-сост. И. В. Мациевский. М.: ФК СК РСФСР, 1974. С. 72–77.

5. *Грица С. И.* Украинская песенная эпика. М.: Сов. композитор, 1990. 264 с.

6. *Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для вузов. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.

7. *Аникин В. П.* Система фольклорных жанров // Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. Минск: Наука и техника, 1993. С. 308–309.

8. Классификация логическая // Энциклопедия эпистемологии и философии науки. URL: https://gufo.me/dict/epistemology_encyclopedia/%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%B8%D1%84%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F_%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F (дата обращения: 17.03.2019).

9. *Лосев А. Ф.* Проблема художественного стиля. Некоторые вопросы из истории учений о стиле. URL: http://www.fedy-diary.ru/html/042011/24042011-07a.html (дата обращения: 13.02.2019).

10. *Гиппиус Е. В.* От редактора // Осетинские народные песни, собранные Б. А. Галаевым в звукозаписях, нотированных совместно Б. А. Гала-

евым и Е. В. Гиппиусом / под ред и с предисл. Е. В. Гиппиуса. М.: Музыка, 1964. С. 3–6.

11. *Можейко З. Я.* Песенная культура белорусского Полесья. Село Тонеж / ред. Е. В. Гиппиус. Минск: Наука и техника, 1971. 264 с.

12. *Зернина А. В.* Певческая традиция духоборов Ростовской области: конфессиональный и региональный аспекты: дис. … канд. иск.: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2017. 251 с.

13. *Черкесова А. А.* Музыка устной традиции ногайцев Северного Кавказа: этнический и территориальный аспекты: дис. … канд. иск.: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2018. 302 с.

14. *Балашов Д. М.* О родовой и видовой систематизации фольклора // Русский фольклор. Т. XVII: Проблемы «Свода русского фольклора». Л.: Наука, 1977. С. 24–59.

15. *Филимонова Е. А.* Динамика культуры: от традиции к нерефлексированному прогрессу // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по материалам VIII Междунар. науч.-практ. конф. Новосибирск: СибАК, 2012. Ч. 1. С. 15–21..

REFERENCES

1. *Zemtsovskiy I.* K teorii zhanra v fol'klore [On the theory of genre in folklore]. In: Sovetskaya muzyka [Soviet music]. 1983. No. 4. Pp. 61–65.

2. *Propp V.* Zhanrovyy sostav russkogo fol'klora [Genre composition of Russian folklore]. In: Russkaya literatura [Russian literature]. 1964. No. 4. Pp. 58–76.

3. *Kolpakova N.* Russkaya narodnaya bytovaya pesnya [Russian folk song of everyday life] / AN SSSR. Institut russkoy literatury. (Pushkinskiy dom). Moscow – Leningrad: Izd-vo AN SSSR, 1962. 282 p.

4. *Gippius Ye.* Programmno-izobrazitel'nyy kompleks v ritual'noy instrumental'noy muzyke «Medvezh'yego prazdnika» u mansi [Software-visual complex in the ritual instrumental music of the "Bear Holiday" in Mansi]. In: Teoreticheskiye problemy narodnoy instrumental'noy muzyki (Muzykal'nyy instrument i instrumental'naya muzyka) [Theoretical problems of folk instrumental music (Musical instrument and instrumental music)]. Red.-sost. I. Matsiyevskiy. Moscow: FK SK RSFSR, 1974. Pp. 72–77.

5. *Gritsa S.* Ukrainskaya pesennaya epika [Ukrainian song epic]. Moscow: Sov. kompozitor, 1990. 264 p.

6. *Nazaykinskiy Ye.* Stil' i zhanr v muzyke [Style and genre in music]: ucheb. posobiye dlya vuzov. Moscow: VLADOS, 2003. 248 p.

7. *Anikin V.* Sistema fol'klornykh zhanrov [System of folklore genres]. In: Vostochnoslavyanskiy fol'klor [East Slavic folklore]: Slovar' nauchnoy i narodnoy terminologii. Minsk: Nauka i tekhnika, 1993. Pp. 308–309.

8. Klassifikatsiya logicheskaya [Logical classification]. In: Entsiklopediya epistemologii i filosofii nauki [Encyclopaedia of epistemology and philosophy of science]. URL: https://gufo.me/dict/epistemology_encyclopedia/%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%B8%D1%84%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F_%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F (date of application: 17.03. 2019).

9. *Losev A.* Problema khudozhestvennogo stilya. Nekotoryye voprosy iz istorii ucheniy o stile [Artistic style problem. Some questions from the history of style teaching]. URL: http://www.fedydiary.ru/html/042011/24042011-07a.html (date of application: 13.02.19).

10. *Gippius Ye.* Ot redaktora [From the Editor]. In: Osetinskiye narodnyye pesni, sobrannyye B. Galayevym v zvukozapisyakh, notirovannykh sovmestno B. Galayevym i Ye. Gippiusom [Ossetian folk songs, collected by B. Galaev in sound recordings, notated jointly by B. Galaev and E. Gippius]. Pod red. i s predisl. Ye. Gippiusa. Moscow: Muzyka, 1964. Pp. 3–6.

11. *Mozheyko Z.* Pesennaya kul'tura belorusskogo Poles'ya. Selo Tonezh [Song culture of the Belarusian Polesye. The village of Tonezh]. Red. Ye. Gippius. Minsk: Nauka i tekhnika, 1971. 264 p.

12. *Zernina A.* Pevcheskaya traditsiya dukhoborov Rostovskoy oblasti: konfessional'nyy i regional'nyy aspekty [Singing tradition of the Dukhobors of the Rostov region: confessional and regional aspects]: Ph. D. Thesis: 17.00.02. Rostov-on-Don, 2017. 251 p.

13. *Cherkesova A.* Muzyka ustnoy traditsii nogaytsev Severnogo Kavkaza: etnicheskiy i territorial'nyy aspekty [Music of the oral tradition of the Nogais of the North Caucasus: ethnic and territorial aspects]: Ph. D. Thesis: 17.00.02. Rostov-on-Don, 2018. 302 p.

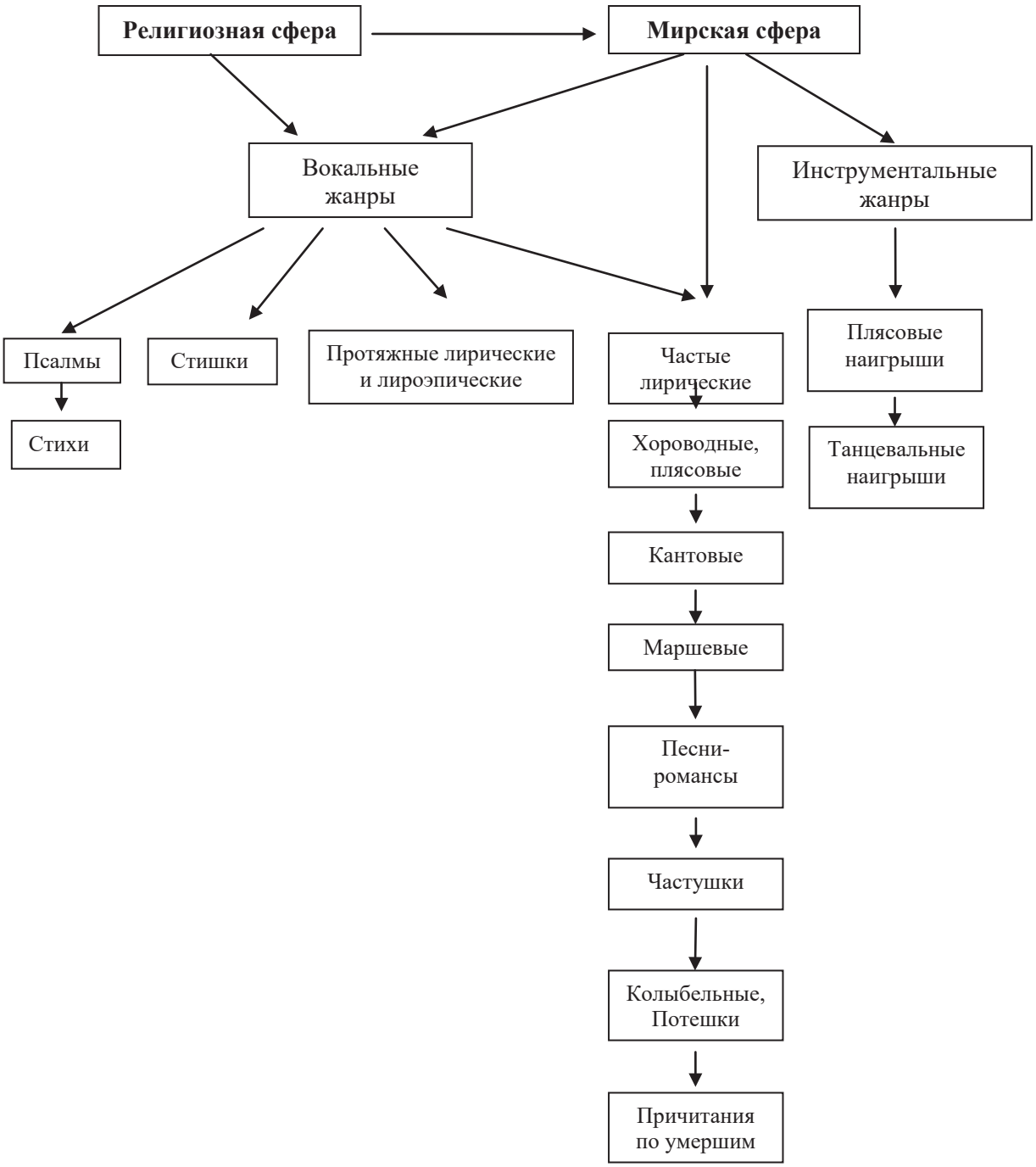
14. *Balashov D.* O rodovoy i vidovoy sistematizatsii fol'klora [On the generic and specific systematization of folklore]. In: Russkiy fol'klor. T. XVII: Problemy «Svoda russkogo fol'klora» [Russian Folklore]. Vol. 17: Problems of the "Code

of Russian Folklore". Leningrad: Nauka, 1977. Pp. 24–59.

15. *Filimonova Ye.* Dinamika kul'tury: ot traditsii k nerefleksirovannomu progressu [Dynamics of culture: from tradition to non-reflective progress]. In: V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kul'turologii [In the world of science and art: issues of philology, art history and cultural studies]: sb. st. po materialam VIII Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. Novosibirsk: SibAK, 2012. Vol. 1. Pp. 15–21.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Схема: Система музыкально-поэтических жанров духоборов



Рудиченко Татьяна Семеновна
доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
2922191@aaanet.ru; rostovfolklab@mail.ru
ORCID: 0000-0002-0047-6194

Tatyana S. Rudichenko
Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of Music History
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
2922191@aaanet.ru; rostovfolklab@mail.ru
ORCID: 0000-0002-0047-6194

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSIC EDUCATION

УДК 784.9; 378.14

DOI: 10.52469/20764766_2021_02_60

Д. А. АСТАШЕВ

Арктический государственный институт культуры и искусств

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ ВОКАЛИСТА В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ИДЕИ ГАРМОНИЗАЦИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЫ

В статье обращается внимание на возможные перспективы развития отечественного профессионального образования вокалиста в условиях реализации европейской идеи гармонизации образовательной среды. Базовые ориентиры, обозначенные в Болонской декларации, дают новый импульс к модернизации высшего образования вокалиста. Продвижению диалога и разработке методов и механизмов сотрудничества в рамках Болонского процесса способствует знание европейских национальных образовательных программ. Сравнительный анализ итальянских образовательных программ бакалавриата по направлениям «Canto» и «Canto rinascimentale e barocco» помогает определить их познавательные координаты. Принципиальное отличие певческих практик Возрождения и барокко от практик классико-романтической эпохи требует иных теоретико-аналитических и знаний, и певческих умений. Этим объясняется целесообразность наличия в итальянском образовательном пространстве двух направлений подготовки вокалистов. Предпринятый в данной статье анализ расширяет горизонт профессионального знания, мотивирует к поиску путей межинституционального сотрудничества. В практике реализации европейской идеи гармонизации образовательной среды подобный анализ полезен в части осмысления возможных перспектив развития. Пополнение оперативной памяти вокалиста-исполнителя образовательными единицами, освобождающими аналитический и слуховой опыт от инерции классико-романтических норм, представляется весомым аргументом как в контексте продвижения идеи гармонизации, так и в части формирования образовательной среды, включающей освоение новых компетенций. Сегодня постоянно растущие требования к уровню профессионализма специалистов качественно меняют привычное содержание подготовки вокалистов. А значит, возможность использовать потенциал европейских образовательных программ – это допустимый путь к саморазвитию.

Ключевые слова: профессиональное образование вокалиста, Болонские преобразования, модернизация образовательной системы, интернационализация образования, гармонизация образовательной среды, исторически информированное исполнительство, образовательные программы «Canto» и «Canto rinascimentale e barocco» для бакалавров.

Для цитирования: Асташев Д. А. Профессиональное образование вокалиста в контексте европейской идеи гармонизации образовательной среды // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 2. С. 60–67.
DOI: 10.52469/20764766_2021_02_60

D. ASTASHEV
Arctic State Institute of Culture and Arts

PROFESSIONAL EDUCATION OF A SINGER IN THE CONTEXT OF THE EUROPEAN IDEA OF HARMONISING THE EDUCATIONAL ENVIRONMENT

The article draws attention to possible prospects for the development of national professional education of vocalists in the context of the implementation of the European idea of harmonizing the educational environment. The basic guidelines of the Bologna Declaration give a new impetus to the modernization of the vocalist's higher education. Knowledge of European national educational programmes has helped to promote dialogue and development of methods and mechanisms for cooperation within the Bologna process. Comparative analysis of Italian bachelors' programmes "Canto" and "Canto rinascimentale e barocco" helps to reveal their educational coordinates. The fundamental difference between the singing practices of the Renaissance and Baroque and those of the classical-romantic era requires different theoretical and analytical knowledge and singing skills. This makes it advisable to have two vocalist training courses in the Italian educational space. The analysis undertaken in this article broadens the horizon of professional knowledge and motivates the search for ways of inter-institutional cooperation. In the practical implementation of the European idea of harmonizing the educational environment, such analysis is useful for understanding possible prospects of development. The increment of educational units that free analytical and auditory experience from the inertia of classical-romantic norms to a performer's memory is a strong argument in the context of promoting the idea of harmonization. It is also concerned with the formation of an educational environment that includes the acquisition of new competencies. Today the constantly increasing demands for the level of professionalism of specialists qualitatively change the usual content of vocalists training. Therefore, the opportunity to exploit the potential of European educational programs is a valid path to self-development.

Key words: professional education of singers, Bologna transformations, modernization of educational system, internationalization of education, harmonization of educational environment, historically informed performance, educational programs "Canto" and "Canto rinascimentale e barocco" for bachelors.

For citation: Astashev D. Professional education of a singer in the context of the European idea of harmonizing the educational environment // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 2. Pp. 60–67.
DOI: 10.52469/20764766_2021_02_60

Идея гармонизации образовательной среды вошла в пространство отечественной педагогики вместе с Болонскими преобразованиями, которые открыли на излете XX столетия европейским странам, присоединившимся к соглашению[1], возможности для взаимного обогащения исторически по-разному сложившихся национальных образовательных систем. 19 сентября 2003 года на Берлинской конференции министров образования европейских стран Россия присоединилась к Болонской конвенции по высшему образованию. С этого момента отечественное многоуровневое образование вокалиста стало нормой, зафиксированной в Федеральных государственных образовательных стандартах: 53.03.03 Вокальное искусство (бакалавриат; зарегистрирован в Минюсте РФ 07 августа 2017 г. № 47690); 53.04.02 Вокальное искусство (магистратура; зарегистрирован в Минюсте РФ 13 сентября 2017 г. № 48166); 53.09.02 Искусство вокального исполнительства (по видам) (уровень подготовки кадров высшей квалификации в ассистентуре-стажировке; зарегистрирован в Минюсте РФ 01 сентября 2015 г. № 38762).

[1] Официальная дата начала Болонского процесса – 19 июня 1999 года – связана с подписанием Болонской декларации.

Введение обязательного двухциклового обучения (бакалавр, магистр), общеевропейская система перезачёта зачётных единиц для поддержки студенческой мобильности, межинституциональное сотрудничество, развитие учебных планов и совместных программ обучения, проведение совместных научных исследований – это те ориентиры, которые были обозначены в Болонской декларации для всех участников процесса. Они же дали новый импульс к модернизации высшего образования в России. Работа по формированию образовательной среды для общеевропейского общения, по продвижению диалога и разработке методов и механизмов сотрудничества в рамках Болонского процесса еще не окончена, однако даже созданная к данному моменту «рабочая среда» открывает широкие перспективы, определяя многие векторы будущего развития образования.

В реалиях текущего момента выработанные стандарты транснационального образования не мыслятся в категориях унификации, но связаны, прежде всего, с необходимостью выстраивания динамичных механизмов ориентации в потребностях производства профессионального знания, которое способно адаптироваться к условиям быстро меняющейся конъюнктуры глобального музыкального мира. Это означает, что гармонизация, интернационализация, интеграция призваны создавать, распространять и актуализировать новые знания для обеспечения конкурентоспособности своих выпускников.

В кругу общих задач модернизации национальных образовательных систем, развитие отечественной системы профессионального образования – тема актуальная и активно обсуждаемая российским педагогическим сообществом. Ее важной частью является решение проблем, связанных с наполнением содержания учебных дисциплин, от формирования которого зависят, в конечном счете, их компетентностная составляющая и практико-ориентированные ресурсы.

Известно, что всякое развитие учебных дисциплин мотивировано изменениями в науке и практике. Согласно академику Ю. В. Рождественскому, методологически раскрывшему современный тип построения образовательного пространства, его учебных дисциплин, основными внутренними закономерностями развития учебного предмета являются *суммативность, системность, прогностичность* [1]. *Суммативность* учитывает новые знания, новые сведения из развития науки и практики, помещая их в учебный предмет. *Системность* позволяет произвести «критику учебного материала, предлагаемого в результате суммирования новых сведений, <…> особенно тогда, когда новые сведения согласуются с традицией культуры, могут изменить содержательное отношение между учебными единицами и заставить изменить системные отношения в содержании учебного предмета» [там же, с. 123]. *Прогностичность* обращена к будущему и осмысливается через реализацию «принципа системности в условиях суммирования сведений» [там же, с. 124].

Являясь внутренними законами развития учебного предмета, названные принципы лежат в основе всякой дидактической работы и непременно должны быть учтены при разработке рабочих программ в содержательном поле учебных дисциплин. В этом случае в будущем может произойти переакцентировка смысловых центров, вплоть до выделения качественно иного образовательного материала, который, вполне вероятно, примет форму или самостоятельного образовательного направления, или самостоятельной дисциплины.

По такому пути идет, к примеру, профессиональное вокальное образование в Италии, где имеется точное разделение на образовательные направления «Canto» («Пение [академическое]») и «Canto rinascimentale e barocco» («Пение [в эпохи] Возрождения и барокко») со всеми соответствующими спецификациями, отраженными в целях и задачах обучения, в учебных планах и содержании дисциплин. Оба направления достигают своих педагогических целей путем специального изучения разведенных в историческом плане вокальных практик, их репертуаров с освоением их логических конструктов, аналитических структур. Принципиальное отличие певческих практик Возрождения и барокко от практик классико-романтической эпохи требует иных теоретико-аналитических знаний и певческих умений. Этим объясняется целесообразность наличия в итальянском образовательном пространстве двух направлений подготовки вокалистов. Если учебный план «Canto» включает в себя дисциплины, ориентированные, главным образом, на освоение классико-романтической практики, изучение наиболее репрезентативного вокального репертуара (опера, духовная и камерная музыка), то учебный план «Canto rinascimentale e barocco» сосредоточен на освоении вокальных практик старинной музыки XV–XVIII столетий (практика сольного, ансамблевого и хорового исполнения) и их репертуара. В последнем случае студенты приобретают знания об исторических техниках вокального репертуара, представленного эпохами Возрождения и барокко, отрабатывают специфические навыки вокализации и связанные с ними методы ис-

полнения, в том числе навыки вокальной импровизации и орнаментики, а также развивают способности взаимодействовать в музыкальных коллективах разного состава.

Обратим особое внимание на первый образовательный уровень – бакалавриат[2]. Структура Учебного плана специализации «Canto» на данном уровне, обозначенном Triennio Accademico di I livello ordinamentale[3] и соответствующем трехгодичному обучению, содержит четыре блока: базовые дисциплины (formazione di base), специальные дисциплины (caratterizzanti), дополнительные дисциплины (ulteriori), дисциплины по выбору студента (a scelta dello studente). Их дополняет обязательный раздел итоговой аттестации (prova finale). Данная структура носит рамочный характер и повторяется в Учебных планах всех уровней обучения и специализаций, закрепляя в образовательных программах исполнителей практико-ориентированные теоретико-аналитические дисциплины в качестве ведущих, формирующих знания, умения и навыки для освоения конкретного репертуара. В разных консерваториях данными дисциплинами могут быть: «Интерпретация, интонация и ритмика» (Lettura cantata, intonazione e ritmica), «Методология анализа» (Metodologie dell'analisi), «Анализ репертуара» (Analisi dei repertori), «История и историография музыки» (Storia e storiografia della musica), «Вокальная ансамблевая музыка и хоровой репертуар» (Musica d'insieme vocale e repertorio corale), «Фортепианная практика» (Pratica pianistica), как в Веронской консерватории (Conservatorio di musica «E. F. Dall'Abaco»), или варианты другого набора дисциплин теоретико-аналитического блока, представленные дисциплинами «Теория музыки» (Teoria musicale), «Семиография современной музыки» (Semiografia della musica contemporanea), «Теории и техники гармонии» (Teorie e tecniche dell'armonia), «Основы композиции» (Fondamenti di composizione) в Консерватории Венеции (Conservatorio di musica «Benedetto Marcello»).

Что касается блока специальных дисциплин (caratterizzanti), связанных с музыкально-сценическим прочтением вокального репертуара и его интерпретацией, то он, как правило, представлен дисциплинами, подобными следующим: «Исполнительские практики и репертуар» (Prassi esecutive e repertori), «Камерная музыка» (Musica da camera), «Теория и техника сценической интерпретации» (Teoria e tecnica dell'interpretazione scenica), «История музыкального театра» (Storia del teatro musicale), «Чтение с листа» (Lettura dello spartito). Последняя дисциплина, например в Венецианской консерватории, имеет название «Практика вокального репертуара» (Pratica del repertorio vocale). Однако по сути своей дисциплины во многом совпадают. Дополнительные дисциплины (ulteriori) обычно акцентируют внимание обучающегося на динамике тела, техниках телесной экспрессии, физиологии голосового аппарата или истории вокала.

Сравнительный анализ содержания Учебного плана специализации «Canto» (уровень бакалавриата: Triennio) с профильными дисциплинами отечественного направления подготовки 53.03.03 Вокальное искусство (профиль: Академическое пение; уровень: Бакалавриат), где в обязательном разделе имеются дисциплины: «История музыки» (зарубежной, отечественной), «Сольфеджио», «Теория музыки», «Гармония», «Полифония», «Музыкальная форма», «Сольное пение», «Камерное пение», «Ансамблевое исполнительство», «Основы вокальной методики», «История вокального искусства», «Оперный класс», «Танец, сценическое движение», «Основы актерского мастерства», «Сценическая речь», «Фортепиано», – показывает, что по своему наполнению в части формирования аналитических и художественно-творческих компетенций они сходны. Основные различия образовательных программ состоят в сроках обучения (Triennio – трехгодичная образовательная программа, тогда как 53.03.03 Вокальное искусство – четырехгодичная) и в регламентации видов профессиональной деятельности.

Итальянские консерватории определяют возможность профессионального трудоустройства в сферах, связанных с пением оперного репертуара, камерного репертуара, с исполнительством в камерных хоровых коллективах, хоровых коллективах и ансамблях. Иными словами, итальянские образовательные программы ориентированы на один тип деятельности – профес-

[2] В публикации «"Canto rinascimentale e baroccо": содержательное измерение магистерских программ профессионального образования вокалиста в Италии» [2] нами был рассмотрен второй образовательный уровень – уровень магистратуры (Biennio di II livello ordinamentale). Для полноты восприятия итальянской практики образования вокалиста в данной статье приведен анализ первого образовательного уровня – уровня бакалавриата.

[3] Здесь автор продолжает анализ «Учебных планов Веронской консерватории (Conservatorio di musica «E. F. Dall'Abaco», Verona), Венецианской консерватории (Conservatorio di musica «Benedetto Marcello», Venezia) и Римской консерватории (Conservatorio di musica Santa Cecilia, Roma), представленных на официальных сайтах этих учреждений» [2, с. 73], рассмотренных ранее применительно к двухгодичному магистерскому уровню обучения.

сионально-творческий. В отечественном ФГОСе 53.03.03 Вокальное искусство[4] указывается более широкий перечень типов профессиональной деятельности выпускников: помимо художественно-творческой деятельности, он ориентирован на педагогическую, культурно-просветительскую и организационно-управленческую деятельность. В этом смысле отечественное содержание подготовки в профессиональном плане существенно шире.

Интересно, что направление «Canto rinascimentale e barocco» («Пение [в эпохи] Возрождения и барокко»; уровень: Бакалавриат), которое в отечественном образовательном пространстве пока не представлено, имеет собственную образовательную логику, выстроенную в компетентностном формате с привлечением дисциплин музыкальной палеографии, музыкального библиотековедения, теории и практики basso continuo, барочного и ренессансного инструментоведения. Дисциплины основного блока: «Теория музыки» (Teoria della musica), «Музыкальная семиография» (Semiografia musicale), «Инструменты и методы библиографического исследования» (Strumenti e metodi della ricerca bibliografica), – наличествующие в образовательной программе Веронской консерватории, равно как и дисциплины «Библиотековедение и музыкальная документация» (Biblioteconomia e documentazione musicale) в Венецианской консерватории и «Основы истории и технологии клавесина и исторических клавишных инструментов» (Fondamenti di storia e tecnologia del clavicembalo e delle tastiere storiche), через изучение старинных источников, репертуара и инструментов помогают обучающимся осмыслить особенности художественных практик XV–XVIII столетий, раскрыть аналитические структуры с их стабильными и мобильными элементами, находящимися вне классико-романтической логики, и ввести это знание в активное образовательное поле.

Блок специальных дисциплин (caratterizzanti) направления «Canto rinascimentale e barocco» в названных консерваториях представлен в совокупности следующими предметами: «Исполнительские практики и репертуар» (Prassi esecutive e repertori), «Трактаты и методики» (Trattati e metodi) / «Трактаты и методики барочного пения» (Trattati e metodi per canto barocco), «Основы истории вокализации» (Fondamenti di storia della vocalità), «Импровизация и вокальная орнаментика» (Improvvisazione e ornamentazione vocale), «Исполнительские практики и ансамблевый репертуар для голоса и старинных инструментов» (Prassi esecutive e repertori d'insieme per voci e strumenti antichi), «Теория basso continuo» (Teoria del basso continuo), «Техника контрапункта» (Tecniche contrappuntistiche). В Венецианской консерватории данный блок дополнен дисциплинами «Вокальная литература» (Letteratura vocale) и «Исполнительские практики и репертуар basso continuo» (Prassi esecutive e repertori del basso continuo), а в Римской консерватории имеется предмет «Композиционные техники» (Tecniche compositive). Среди дополнительных дисциплин (ulteriori) названы: «Вокальная ансамблевая музыка и хоровой репертуар» (Musica d'insieme vocale e repertorio corale), «Теория и техника сценической интерпретации» (Teoria e tecnica dell'interpretazione scenica) (Веронская консерватория); «Ранняя полифония» (Prepolifonia) (Венецианская консерватория); «Барочный инструмент по выбору» (Strumento barocco a scelta) (Римская консерватория).

В сумме все указанные дисциплины формируют самостоятельное образовательное направление, обеспечивающее общество специалистами, профессиональные знания которых служат необходимой основой для аутентичной интерпретации старинной музыки, ее жанров и стилей. В контексте востребованного сегодня «исторически информированного исполнительства», где голоса ушедших эпох как символы музыкальной истории неожиданным образом трансформируются в голоса современности, появление подобного направления востребовано. Оно целенаправленно ведет к освоению целой палитры логик организации музыкального материала далекого прошлого с учетом освоения важных элементов вокальной речи. К примеру, дисциплина «Трактаты и методики барочного пения» (Trattati e metodi per canto barocco) учит анализировать различные структуры старинной музыки, обращая внимание на важные теоретические трактаты, где указаны певческие и инструментальные приемы эпох Ренессанса и барокко[5]. В них ключ к орфоэпии, стилистике и

[4] Данное направление подготовки утверждено приказом Минобрнауки РФ от 14.07.2017 г. № 659 и зарегистрировано Минюстом РФ от 07.08.2017 г. № 47690 (профиль: Академическое пение; квалификация: Концертно-камерный певец. Преподаватель; форма обучения: очная, очно-заочная; нормативный срок обучения: 4 года [очная], 4,5 года [очно-заочная]).

[5] Известно, что к концу XVI века порядок колорирования и орнаментики был общим для вокалистов и инструменталистов. Факт подобного универсализма зафиксирован трактатом, датируемым 1593 годом. Написанный итальянским фальцетистом и композитором Джованни Лукой Конфорти (1560–1608), трактат *Breve et facile maniera d'essercitarsi ad ogni scolaro…* («Быстрый и легкий способ научить каждого ученика колорировать все ноты, которые

технике исполнения. Дисциплина «Импровизация и вокальная орнаментика» (Improvvisazione e ornamentazione vocale) знакомит студентов с практикой импровизации в ариях da capo, а орнаментика формирует умение использовать различные типы стандартных украшений. «Теория и техника сценической интерпретации» (Teoria e tecnica dell'interpretazione scenica) учит работать с музыкальными текстами (либретто и партитурами), созданными до XVIII века. Курс изучает исторические постановки, собранные в видеоматериалах, сравнивает сценические интерпретации произведений, в его содержании наличествуют элементы драматургического анализа, а также актерские тренинги и упражнения.

Дисциплина «Ранняя полифония» в Венецианской консерватории сосредоточена исключительно на репертуаре, связанных с венецианской традицией. Данный курс углубляет знание истории монодической практики и ее нотации, которое студент демонстрирует в аттестационных программах, чье содержание обращено исключительно к старинным практикам. Как правило, при этом исполняются следующие сочинения:

- вокализы из предложенного списка, куда входят вокализы и вокальные упражнения Луиджи Лаблаша, Марко Бордоньи, Саверио Меркаданте, Гаэтано Навы, Никколо Порпора, Витторио Риччи, а также «Горгеджи и сольфеджио» Джоаккино Россини;
- вокальное произведение (начиная с 1900 г. и позже), автор которого упоминается в музыкальных энциклопедиях;
- камерное произведение 1800-х годов или концертная ария на итальянском языке;
- оперная ария, выбранная комиссией из 2 арий, представленных в международном репертуаре (начиная с 1750 г.) и относящихся к разным эпохам и стилям;
- произведение из духовного репертуара (мессы, оратории, кантаты и т. д.); исполнение должно быть в оригинальной тональности;
- вокальное произведение на итальянском языке (исполнение с листа) в сопровождении фортепиано.

В условиях реализации европейской идеи гармонизации образовательной среды предпринятый анализ профессиональных образовательных программ обучения вокалистов полезен в части осмысления возможных перспектив развития. Сегодня постоянно растущие требования к уровню профессионализма специалистов качественно меняют привычное содержание подготовки вокалистов. А значит, возможность использовать потенциал европейских образовательных программ – это допустимый путь к саморазвитию. Отметим, что в отечественном музыкознании накоплен достаточный массив научно-исторического и теоретического материала, который мог бы послужить основой для разработки содержательного поля историко-теоретических и специальных дисциплин (возможно, пока в статусе вариативных или факультативных), ориентированных на постижение старинных певческих практик. Достаточно обратить внимание на диссертационные исследования и статьи последних лет, среди которых работы Л. Л. Гервер [4], О. В. Зубовой [5], Н. С. Игнатьевой [6], А. А. Мальцевой [7], З. З. Митюковой [8], Е. В. Панкиной [9], чтобы говорить о существующей возможности актуализировать новейшее знание не только в дисциплинах музыковедческих образовательных программ, но и в дисциплинах образовательных программ для вокалистов, желающих приобрести знание о вокальных практиках XV–XVIII столетий, старинных нотных и текстовых источниках, их атрибуции, духовной символике и скрытых смыслах.Освобождениеслуховогоопытавокалиста-исполнителя от инерции норм классико-романтической практики – одна из основных решаемых задач.

Итальянские образовательные программы для вокалистов, выстроенные на использовании принципа хронологического разделения по изучению художественных особенностей репертуара, его специфики, доказали свою востребованность. Представляется, что разность подходов и педагогических условий, разное содержательное наполнение в трансляции образовательных программ, которые сложились в итальянском вокальном образовании к настоящему времени, вполне могут получить актуализацию в России. Знакомство с новыми формами организации педагогического процесса, восприятие новых педагогических идей, технологий, методов и приемов освоения, в том числе ренессансного и барочного репертуара, несомненно, отвечает запросам времени, обеспечивает связь отечественной системы с внешней средой. Эта связь может стать взаимонаправленной и, таким образом, ознакомить иностранных коллег с принципами работы над русским репертуаром. В данном процессе важно, чтобы динамика обновления профессио-

он хочет спеть <…>, тем, кто играет на виоле или разных духовых инструментах развивать пальцы и язык…») уже в титульной части говорит, что создан для пользования всеми студентами (как певцами, так и инструменталистами), чтобы они быстро и легко осваивали искусство украшения. «В преддверии рождения оперы данный трактат стал главным источником по вокальной орнаментике» [3, с. 78].

нального знания соответствовала познавательным координатам, которые ведут к формированию профессиональных качеств вокалистов, к развитию их интеллекта и творческого мышления. Такой опыт может не только расширить образовательный горизонт обучающегося, но и, в случае с отечественным образованием, отвечать задачам «модернизации профессионального образования, в том числе посредством внедрения адаптивных, практико-ориентированных и гибких образовательных программ», о чем говорится в Указе Президента РФ «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года» (п. 5б) [10].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Рождественский Ю. В.* Философия языка, культуроведение и дидактика. М.: Грант, 2003. 240 с.

2. *Асташев Д. А.* «Canto rinascimentale e barocco»: содержательное измерение магистерских программ профессионального образования вокалиста в Италии // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2021. Том 72. № 1. С. 70–78.

3. *Асташев Д. А.* «Вокализы» Марко Бордоньи в системе ценностей бельканто // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 3. С. 77–84.

4. *Гервер Л. Л.* Техника инганно: опыт классификации // Журнал Общества теории музыки. 2016. Вып. 4. С. 44–66. URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2016_4%2816%29_5_Gerver_tech_inganno.pdf (дата обращения: 25.05.2021).

5. *Зубова О. В.* Итальянская лауда: жанр и форма: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2012. 293 с.

6. *Игнатьева Н. С.* Мадригалы мантуанских композиторов на тексты «Верного пастуха» Дж. Б. Гварини (к истории второй практики): дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2017. 348 с.

7. *Мальцева А. А.* Музыкально-риторические фигуры барокко: проблемы методологии анализа (на материале лютеранских магнификатов XVII века): дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Новосибирск, 2013. 340 с.

8. *Митюкова З. З.* Партименто в итальянской музыке XVIII века: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Казань, 2018. 241 с.

9. *Панкина Е. В.* Фроттола в культуре итальянского Возрождения: 1480–1530: дис. ... докт. иск.: 17.00.02. М., 2018. 578 с.

10. Указ Президента РФ от 07 мая 2018 г. № 204 «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года». URL: https://base.garant.ru/71937200 (дата обращения: 13.05.2021).

REFERENCES

1. *Rozhdestvenskii Iu.* Filosofiia iazyka, kul'turovedenie i didaktika [Philosophy of language, cultural studies and didactics]. Moscow: Grant, 2003. 240 p.

2. *Astashev D.* «Canto rinascimentale e barocco»: soderzhatel'noe izmerenie magisterskikh programm professional'nogo obrazovaniia vokalista v Italii ["Canto rinascimentale e barocco": the meaningful dimension of the Master's programs in vocational education for vocalists in Italy]. In:Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ia. Vaganovoi [Bulletin of A. Vaganova Academy of Russian Ballet]. 2021. Vol. 72. No. 1. Pp. 70–78.

3. *Astashev D.* «Vokalizy» Marko Bordon'i v sisteme tsennostei bel'kanto [*Vocalises* by M. Bordogni in the value system of Bel canto]. In: Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2020. No. 3. Pp. 77–84.

4. *Gerver L.* Tekhnika inganno: opyt klassifikatsii [Inganno technique: an experience of classification]. In: Zhurnal Obshchestva teorii muzyki [Journal of the Society of Music Theory]. 2016. Vol. 4. Pp. 44–66. URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2016_4%2816%29_5_Gerver_tech_inganno.pdf (date of application: 25.05.2021).

5. *Zubova O.* Vtal'ianskaia lauda: zhanr i forma [Italian lauda: genre and form]: Ph. D. Thesis: 17.00.02. Moscow, 2012. 293 p.

6. *Ignat'eva N.* Madrigaly mantuanskikh kompozitorov na teksty «Vernogo pastukha» Dzh. B. Gvarini (k istorii vtoroi praktiki) [Madrigals of Mantuan composers on the texts of "The Faithful Shepherd" by G. B. Guarini (to the history of the second

practice)]: Ph. D. Thesis: 17.00.02. Moscow, 2017. 348 p.

7 *Mal'tseva A*. Muzykal'no-ritoricheskie figury Barokko: problemy metodologii analiza (na materiale liuteranskikh magnifikatov 17 veka) [Musical and Rhetorical Figures of the Baroque: Problems of Methodology of Analysis (Based on the Material of Lutheran Magnificats of the 17th Century)]: Ph. D. Thesis: 17.00.02. Novosibirsk, 2013. 340 p.

8. *Mitiukova Z*. Partimento v ital'ianskoi muzyke 18 veka [Parimento in the 18th century Italian music]: Ph. D. Thesis: 17.00.02. Kazan', 2018. 241 p.

9. *Pankina E.* Frottola v kul'ture ital'ianskogo Vozrozhdeniia: 1480–1530: [Frottola in the culture of the Italian Renaissance: 1480–1530]: Dr. Sci. Thesis.: 17.00.02. Moscow, 2018. 578 p.

10. Ukaz Prezidenta RF ot 07 maia 2018 g. No. 204 «O natsional'nykh tseliakh i strategicheskikh zadachakh razvitiia Rossiiskoi Federatsii na period do 2024 goda» [Decree of the President of the Russian Federation of May 07, 2018 No. 204 "On national goals and strategic tasks of the development of the Russian Federation on the period until 2024"]. URL: https://base.garant.ru/71937200 (date of application: 13.05.2021).

Асташев Дмитрий Анатольевич
кандидат педагогических наук, профессор кафедры музыкального искусства
Арктический государственный институт культуры и искусств
Россия, 677000, Якутск
astashev_dmitry@mail.ru
ORCID: 0000-0002-6910-9675

Dmitry A. Astashev
Ph. D. (Pedagogy), Associate Professor at the Department of Musical Art
Arctic State Institute of Culture and Arts
Russia, 677000, Yakutsk
astashev_dmitry@mail.ru
ORCID: 0000-0002-6910-9675

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE

УДК 784.6 DOI: 10.52469/20764766_2021_02_68

А. Ю. СЛОБОДЧИКОВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ЗАИМСТВОВАНИЯ ИЗ КЛАССИКИ КАК СПОСОБ ИНДИВИДУАЛИЗАЦИИ СТИЛЯ РОК-ГРУППЫ *MUSE*

В статье предпринята попытка проанализировать принцип заимствования музыкального материала из произведений академической музыки как способ индивидуализации стиля рок-группы. В качестве объекта избрана современная британская рок-группа *Muse* как наиболее репрезентативный представитель традиции последовательного обращения и переработки сочинений классиков. В их альбомах, начиная с первого *Showbiz* (1999), появляется музыка разных исторических периодов, но наиболее ярко и активно – произведения композиторов-романтиков. Если для ранних работ *Muse* характерны разного рода аллюзии, через которые происходит освоение и адаптация другого вида музыки, то поздние альбомы изобилуют более яркими и точными вставками «чужого» слова. В данной статье приведены примеры цитат, разных по масштабу и способу взаимодействия с окружающим материалом. Это может быть намек на аккордовую вертикаль или гармонические обороты наиболее известных сочинений П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, небольшая двутактовая цитата-аллюзия, как в случае с песней *Prelude* (альбом *The 2nd Law*). Или же крупный самостоятельный раздел, обозначенный уже в названии песни и взаимодействующий с общей концепцией всего альбома, дополняя и уточняя его смысл, – *United States of Eurasia* (+*Collateral Damage*). Рассмотренные примеры показывают, что заимствованные фрагменты могут как сближаться, так и входить в оппозицию с общей ро́ковой стилистикой композиций. Рассмотренные факты появления «чужой» музыки в роке отражают ряд общих тенденций, характерных для современного искусства.

Ключевые слова: рок-музыка, рок-группа, *Muse*, цитата, аллюзия, заимствование, стиль, индивидуальный стиль.

Для цитирования: Слободчикова А. Ю. Заимствования из классики как способ индивидуализации стиля рок-группы *Muse* // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 2. С. 68–74. DOI: 10.52469/20764766_2021_01_70

A. SLOBODCHIKOVA
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

BORROWING FROM THE CLASSICS AS A METHOD OF STYLE INDIVIDUALIZATION OF THE ROCK BAND *MUSE*

The article attempts to examine the principle of borrowing musical material from academic music compositions as a way of individualizing the style of the rock bands. The contemporary British rock band *Muse*, as the most representative example of consistent incorporation of classical quotations and influences, was chosen as an object for analysis. In their albums, starting with the debut one, *Showbiz* (1999),

they suggest or quote music of different historical periods, particularly pieces by Romantic composers. If *Muse*'s early compositions are characterized by all sorts of allusions which they use to develop and adapt music of a different kind, the later albums are replete with brighter and more accurate inserts of academic music. The article presents examples of quotations that are different in scale and method of interaction with the surrounding material. It can be a hint of a chord vertical or harmonic progression of the most famous compositions by P. Tchaikovsky, S. Rachmaninov, a small two-bar quotation-allusion, as in the case of the song *Prelude* (album *The 2nd Law*). It can also be a large independent section that interacts with the general concept of the whole album, supplementing and clarifying its meaning, and which is even indicated in the title of the song – *United States of Eurasia* (+ *Collateral Damage*). These examples show that the borrowed fragments can both be getting closer to the general rock style of the songs or become an opposition to it. The considered phenomenon of the academic music appearance in rock reflect a general trend in contemporary art.

Key words: rock music, rock band, *Muse*, quote, allusion, borrowing, style, individual style.

For citation: Slobodchikova A. Borrowing from the classics as a method for individualizing the style of the rock band *Muse* // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 2. Pp. 68–74.
DOI: 10.52469/20764766_2021_01_70

К настоящему моменту накопилось немалое количество фактов, которые свидетельствуют о том, что появление в роке цитат и аллюзий из классической музыки – не случайность, а почти норма и следствие уже достаточно длительной эволюции рок-традиций [1].

Данный процесс начался еще в 60-е годы XX века, когда в альбомах представителей арт-рока возникли развернутые композиции со сложными гармониями, формами сквозного и сюитного типов, изобретательными инструментовками и присутствием музыкальных цитат из европейской классики. Благодаря такого рода ресурсам облик композиций арт-рока начал резко контрастировать с музыкой своих прямых предшественников – бит-музыкой, рок-н-роллом с короткими, содержательно не связанными между собой песнями, которыми были наполнены пластинки 50-х – начала 60-х годов прошлого века [2, с. 117–120].

Обновление рока, уже в тот период протекавшее под воздействием контактов с музыкальной классикой, имело продолжение и в последующие годы, что в немалой степени связано с техникой цитирования. Присвоение и переработка «чужого» текста – прием не новый: он встречается как у академических композиторов [3], так и в творчестве рок-музыкантов [4, с. 144–155; 5, с. 253–257]. К концу XX века эстетико-стилевой диалог приобретает всеобщий характер, а прием цитирования становится важной частью процесса художественного творчества.

Преобразования, связанные с цитированием академической музыки в рок-композициях последних десятилетий, очень яркие и многоплановые. Обновляется и материал заимствования, обрастая новыми смыслами, и техника работы с ним.

На общем фоне выделяются сочинения британской группы *Muse*, поскольку практика заимствования из академической классики становится исключительно важным компонентом стиля данной группы, его устойчивой чертой. Именно поэтому нам представляется необходимым рассмотреть стилевые и технические особенности заимствования музыкальной классики в творчестве *Muse* и выявить их семантику как важнейшего компонента стиля.

Уже в первом своем альбоме *Showbiz* (1999) группа подходит вплотную к идее цитирования академического сочинения. В композиции *Host* в гармонии и фактурном рисунке куплета узнаются четыре вступительных такта пьесы «Болезнь куклы» из «Детского альбома» ор. 39 П. И. Чайковского. Невозможно с уверенностью сказать, насколько осознанной была аллюзия на незатейливую пьесу русского композитора в песне, текст которой воплощает подростковую любовную лирику.

Соприкосновение с «чужой» музыкой, начавшееся в первом альбоме, продолжено и в следующих трех: *Origin of Symmetry* (2001), *Absolution* (2003), *Black Holes and Revelations* (2006), – где оно носит характер аллюзий разного рода.

Весомое влияние на творческие поиски *Muse* оказали фортепианные сочинения русских ком-

позиторов – П. И. Чайковского и С. В. Рахманинова. В виртуозных пассажах и многозвучной аккордовой фактуре некоторых песен группы узнается динамика и мощь романтического концертного пианизма XIX века. Так, аллюзии на аккордовую вертикаль фортепианной партии Первого концерта для фортепиано с оркестром П. И. Чайковского (Вступление) мы обнаруживаем в полнозвучных аккордах песен *Apocalypse Please* (альбом *Absolution*) и *Hoodoo* (альбом *Black Holes and Revelations*).

В основу звукового облика композиции *Apocalypse Please* положена массивная аккордовая фактура фортепиано, которая в силу своей плотности и обертоновой насыщенности тембра заменяет один из обязательных компонентов рóкового звучания – электрогитару. Таким образом, музыкантам *Muse* удалось в этой песне создать жесткий, агрессивный саунд не только типичными для рока гитарными риффами, искаженными звучаниями электроинструментов, равномерной метроритмической пульсацией, но и средствами фортепианной фактуры. По мере развертывания композиции фортепианная партия в конечном счете захватывает все регистры и получает свое развитие в коде песни, в которой и кроется аллюзия на сочинение П. И. Чайковского с его широкими скачками и монументальными аккордами, захватывающими весь диапазон инструмента (см. Приложение, *Пример 1*[1]).

Аккордовый раздел песни *Hoodoo* еще более приближен к Концерту П. И. Чайковского за счет метроритма и фактуры, точно повторяющих очертания фортепианной партии с ее широкими скачками. Аллюзия-цитата на фрагмент сочинения русского композитора, в отличие от первоисточника, звучит в миноре и создает тревожный образ страшного сна (см. Приложение, *Пример* 2).

Тенденцию романтизации фортепианной фактуры в музыке *Muse* продолжают аллюзии на одно из самых известных сочинений С. В. Рахманинова – Концерт для фортепиано с оркестром c-moll № 2 ор. 18. Отсылка к произведению имеется сразу в нескольких песнях группы, в которых объектами заимствования выступают преимущественно гармония и фактура из разных частей Концерта.

Один из самых ярких примеров – аллюзия на вступление I части Концерта в композиции *Space Dementia* (альбом Origin of Symmetry). В самом начале песни предпринята попытка воплотить первоначальную образную сферу рахманиновского Концерта через музыкально-звуковое подобие вступительного аккордового раздела, который сменяется стремительными пассажами главной партии – фортепианным аккомпанементом куплета. Припев рассматриваемой композиции напоминает еще один фрагмент главной темы I части Концерта, что выявляется при сравнении песни с рахманиновской темой. В данном случае речь идет об интонационном родстве между хроматизированной мелодией в Концерте С. В. Рахманинова и мелодией указанной песни.

В других композициях британской рок-группы также немало аллюзийных связей со Вторым фортепианным концертом С. В. Рахманинова. Гармония припева песни *Megalomania* (альбом *Origin of Symmetry*) заимствует в несколько трансформированном виде гармонию главной партии I части названного Концерта: совпадают основные функциональные обороты и ход басовой линии, однако у *Muse* гармония несколько упрощена. Мелодии же абсолютно разные, за исключением восходящего поступенного хода в начале второго предложения периода. Сочинение русского композитора оказывает влияние на отдельные стороны музыкального языка, при этом мелодическое и смысловое содержание, конечно, различно. С меньшими видоизменениями воспроизведена гармония второго периода в припеве песни *Ruled by Secrecy*, а в *Butterflies and Hurricanes* (альбом *Absolution*) можно найти аналогии с излагаемой в оркестре темой побочной партии финала.

Перечисленные примеры подтверждают тот факт, что через аллюзии на чужие стили и конкретные сочинения происходило постепенное приспособление элементов академического языка, преимущественно эпохи романтизма, к современному рóковому саунду. Достаточно точные цитаты появляются начиная только с пятого альбома *The Resistance* (2009).

Масштаб цитируемого материала может быть очень разнообразный: от нескольких тактов до целой части классического опуса. Своим присутствием развернутые цитаты, как правило, обнажают главную смысловую идею концептуальных альбомов, примером чего могут служить две заключительные песни альбома *Drones* (2015): *The Globalist* и *Drones*.

По своему текстовому содержанию продолжительная песня *The Globalist* – кульминационная зона альбома, где главный персонаж делает осознанный выбор в пользу развязывания войны. С этим напрямую связано цитирование музыки,

[1] Данный и последующие примеры заимствований были выявлены в процессе написания дипломной работы, защищенной в июне 2018 г., на тему «Проблема индивидуализации стиля в рок-музыке начала XXI века (на примере анализа творчества группы *Muse*)» [6].

ежегодно звучащей в Великобритании на церемонии в День памяти погибших в Первой и Второй мировых войнах, – вариации № 9 «Нимрод» из цикла Э. Элгара «Энигма-вариации» ор. 36. Переинструментованный и подтекстованый фрагмент, занимающий вторую половину сочинения *Muse*, символизирует гибель всех стран, культур и цивилизации в целом.

Финал развертываемой в вышеуказанном альбоме истории – песня *Drones* – основан на музыке одной из частей «Мессы папы Марчелло» Дж. Палестрины. Однако вместо канонического текста Benedictus («Благословен грядущий во имя Господне») в песне *Drones* от имени его многочисленных жертв звучат слова, которые обращены к антагонисту, обезличенному до уровня механизма для убийств: «Наши жизни зависят от щелчков твоих пальцев. Ты чувствуешь что-нибудь? Или мертв внутри?». В контексте концептуального альбома, в котором песня является завершением повествования истории, *Drones* звучит как «панихида по умершим в ходе войны, развязанной самим героем[2], одновременно это панихида по самому себе» [6, с. 73].

Другой яркий пример, когда цитата помещается в обособленный раздел с собственным названием, – песня *United States of Eurasia (+Collateral Damage).* Инструментальная кода, представляющая собой дополненный скрипичной аранжировкой фрагмент ноктюрна Ф. Шопена ор. 9 № 2, получает название *Collateral Damage* (в переводе «сопутствующий ущерб»). Изначально данное выражение использовалось в среде американских военных для обозначения урона, наносимого мирному населению в ходе военных действий. В песне создается почти кинематографическая картина, которая складывается из птичьего щебета, детского гомона и смеха в контрапункте с музыкой Ф. Шопена. Однако эта идиллия быстро разрушается звуками надвигающегося истребителя, сигнализирующими о неминуемой катастрофе. Здесь ноктюрн аккумулирует идеалы и ценности культуры и, вместе с бесчисленным количеством невинных жизней, о которых идет речь в основной части композиции, оказывается уничтоженным самими людьми в ходе военных столкновений.

В других случаях масштаб цитируемого материала может ограничиваться лишь несколькими тактами, но и здесь смысл цитаты очень важен и связан с драматургией.

Инструментальная композиция *Prelude* (альбом *The 2nd Law*) – пример стилизации романтической мелодики, гармонии и оркестровой фактуры, где на пике кульминации появляется цитата из этюда Ф. Шопена ор. 10 № 3 (17–20 тт.). Благодаря тому, что и в авторском, и в заимствованном материалах использованы языковые средства романтического стиля, конфликта между ними не возникает (по А. Денисову – это неоппозитивный вид цитаты [7, с. 26]). Напротив, цитата плавно и органично входит в развитие инструментального сочинения, размывая границы своего начала и завершения и сливаясь со стилем рок-композиции. В этом диалоге видится важная социально-эстетическая функция цитаты: *Prelude* является вступительной частью к песне *Survival*, выбранной в качестве официального гимна Летних Олимпийских игр 2012 года в Лондоне. Учитывая содержание события, ради которого создавалась песня, можно предположить, что благородная простота шопеновского этюда должна была подчеркнуть отношение рок-музыкантов к высокому искусству, стать знаком эстетического идеала, на который они равняются. При этом масштаб видоизменений текста Ф. Шопена весьма значителен: тематизм облекается в тембр струнного ансамбля, усложняется полифонической имитацией и транспонируется из E-dur в B-dur (см. Приложение, *Пример 3*).

В еще одной инструментальной композиции, *Interlude*, находящейся в центре альбома *Absolution*, имеется трансформированная цитата из I части сочинения С. Барбера – Адажио для струнных. У *Muse* тембр струнного ансамбля заменяет сильно искаженный звук электрогитары. На фоне жесткого саунда звучит мелодический голос второй электрогитары. Однако вместо постепенного секвентного восхождения к вершине этот мелодический голос лишь делает попытку коснуться ее и сразу «падает» обратно. На второй попытке тема как бы «топчется на месте», не в силах сдвинуться под напором жесткого, давящего тембра аккомпанемента. Описанная цитата-аллюзия на трагическое сочинение позволяет сделать некоторые выводы о характере композиции *Interlude*. Исторически за вышеуказанным произведением американского композитора закрепилась слава траурной музыки, которая часто звучала и продолжает звучать на многих общественных мероприятиях во время панихиды. Особенность бытования произведения С. Барбера конкретизирует трагический образ музыки инструментальной интерлюдии,

[2] В развертываемой истории персонификация злодеев отсутствует, и нам остается лишь предполагать, кто есть кто в этом конфликте «мы – они». Антогонист, избравший разрушительный путь и способный принимать решения об убийстве, сам оказывается жертвой, оставив вместо стран, культур, людей «триллионы воспоминаний».

который в связи с появившейся цитатой приобретает скорбный оттенок.

Обобщая наблюдения над индивидуальным стилем группы *Muse*, отметим, что цитаты и аллюзии на сочинения академической классики оказывают значительное влияние на музыкальный облик творческого наследия коллектива, выделяя его стиль из общей массы рок-музыки начала XXI века. Романтизация стиля *Muse* через заимствования фрагментов произведений П. И. Чайковского, Ф. Шопена, С. В. Рахманинова становится приметой исполнительской и композиторской индивидуальности группы. В связи с рассмотренными примерами можно сделать вывод о том, что смысл цитаты в каждом произведении, будучи оригинальным, определяется текстовым содержанием песни и общей драматургией. Принимая на себя функции «серьезной» музыки, группа «...претендует говорить со своими многотысячными слушателями на темы, вполне значительные и глубокие» [8, с. 51].

В своем творчестве участники группы *Muse*, не будучи академическими музыкантами, суммарно отражают многие постмодернистские тенденции современной культуры. Это прослеживается в интертекстуальных связях и особенно актуально для искусства рубежа веков, когда коллаж, цитата, стилизация, сэмплирование и другие композиционные техники становятся весьма распространенными [9]. «Чужое» слово в ро́ковой композиции может и противопоставляться, и, напротив, сближаться с окружающей ее музыкой, отражая центральную идею сочинения. Среди общих тенденций также назовем принцип полистилистики, внедрение в музыку элементов разных культур (фольклор, массовая музыка, академическая музыка), прием цитирования, включение элементов авангарда, исключительное внимание к группе ударных инструментов. Отражение всеобщих художественных тенденций говорит нам о том, что рок является частью глобальной мировой культуры и вслед за джазом проходит путь эстетизации и профессионализации.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Deweppe A., Maes F.* Van Paganini tot Petrucci: Evolutie Van Klassiek Citaat In Vijftig Jaar Rockgeschiedenis: diss. lic. kunstwetenschappen. Gent, 2006. 100 p.
2. *Бельтюков А. О.* Стилевой генезис массовой музыкальной культуры XX века (на примере США и Великобритании): дис. … канд. иск.: 24.00.01. Екатеринбург, 2016. 192 с.
3. *Лаврова С. В.* Цитирование в творчестве современных композиторов. СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2007. 128 с.
4. *Савицкая Е. А.* Принципы стилеобразования в рок-музыке (на материале зарубежного хард- и арт-рока 60–70-х годов): дис. … канд. иск.: 17.00.02. М., 1999. 288 с.
5. *Сыров В. Н.* Стилевые метаморфозы рока. СПб.: Композитор, 2008. 312 с.
6. *Слободчикова А. Ю.* Проблема индивидуализации стиля в рок-музыке начала XXI века (на примере анализа творчества группы *Muse*): диплом. работа: 53.05.05. Ростов-на-Дону, 2018. 147 с.
7. *Денисов А. В.* Музыкальные цитаты: справочник. СПб.: Композитор, 2013. 224 с.
8. *Цукер А. М.* И рок, и симфония. М.: Композитор, 1993. 302 с.
9. *Matson J. R.* Intertextuality in Popular Music after 1965: diss. doctor of philosophy. Minneapolis, University of Minnesota, 2016. 164 c.

REFERENCES

1. *Deweppe A., Maes F.* Van Paganini tot Petrucci: Evolutie Van Klassiek Citaat In Vijftig Jaar Rockgeschiedenis: diss. lic. kunstwetenschappen. Gent, 2006. 100 p.
2. *Bel'tjukov A.* Stilevoj genezis massovoj muzykal'noj kul'tury 20 veka (na primere SShA i Velikobritanii) [The stylistic genesis of the mass musical culture of the 20th century (on the example of the USA and Great Britain)]: Ph. D. Thesis: 24.00.01. Yekaterinburg, 2016. 192 p.
3. *Lavrova S.* Citirovanie v tvorchestve sovremennyh kompozitorov [Quotation in works by contemporary composers]. St. Petersburg: SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova, 2007. 128 p.
4. *Savickaja E.* Principy stileobrazovanija v rok-muzyke (na materiale zarubezhnogo hard- i art-roka 60–70-h godov) [Style formation principles in rock-music (based on the material of foreign hard- and art-rock of the 60–70s)]: Ph. D. Thesis: 17.00.02. Moscow, 1999. 288 p.

5. *Syrov V*. Stilevye metamorfozy roka [Stylistic metamorphosis of rock]. St. Petersburg: Kompozitor, 2008. 312 p.

6. *Slobodchikova A*. Problema individualizacii stilja v rok-muzyke nachala 21 veka (na primere analiza tvorchestva gruppy *Muse*) [The problem of style individualization in rock music at the beginning of the 21st century (by the case of *Muse's* works analysis)]: diplomnaia rabota: 53.05.05. Rostov-on-Don, 2018. 147 p.

7. *Denisov A*. Muzykal'nye citaty: spravochnik [Musical quotation: Reference book]. St. Petersburg: Kompozitor, 2013. 224 p.

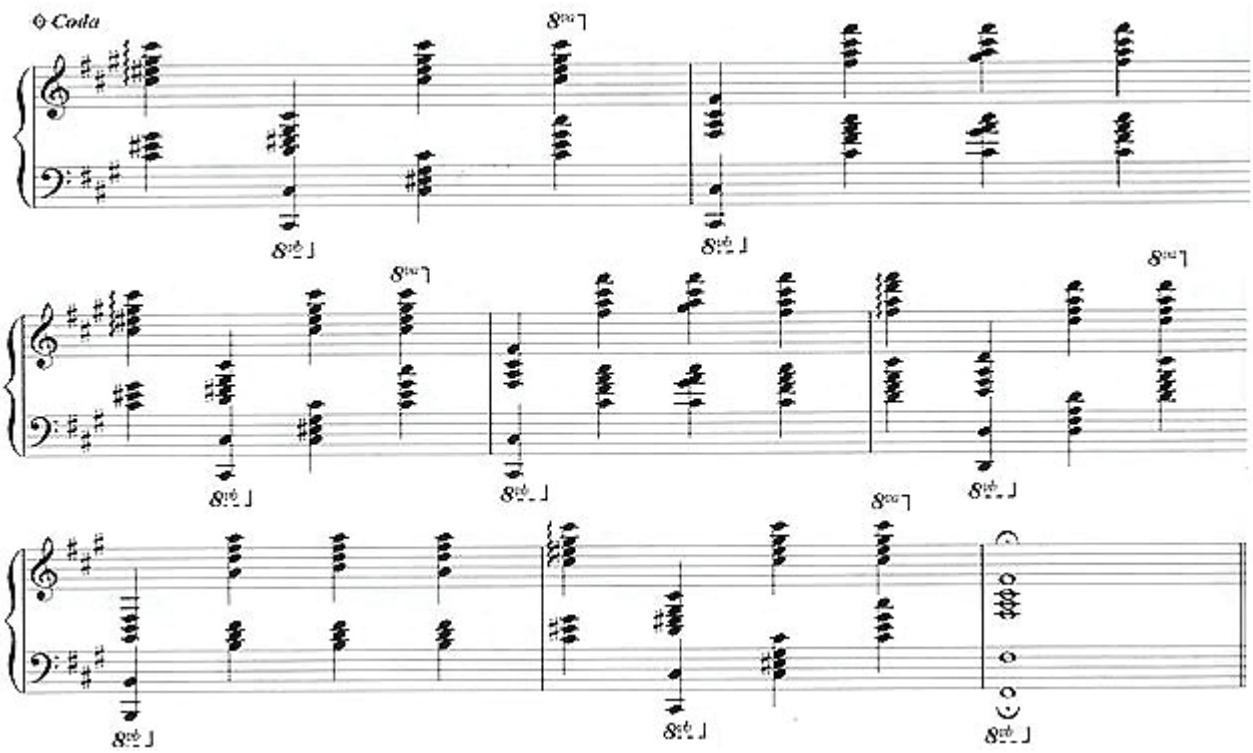
8. *Cuker A.* I rok, i simfonija [Both rock and symphony]. Moscow: Kompozitor, 1993. 302 p.

9. *Matson J. R.* Intertextuality in Popular Music after 1965: diss. doctor of philosophy. Minneapolis, 2016. 164 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ

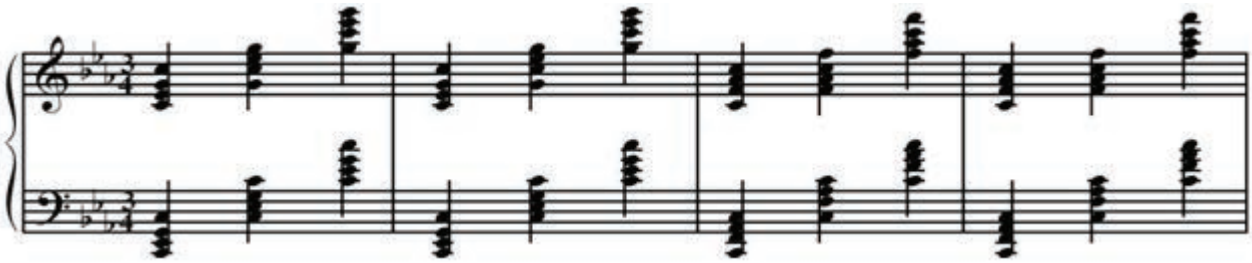
Пример 1

Muse. Apocalypse Please (кода)



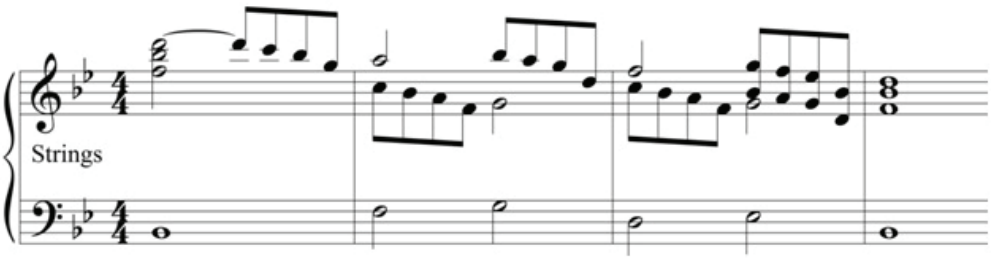
Пример 2

Muse. Hoodoo (аккордовый раздел)



Пример 3

Muse. Prelude (кульминация)



Слободчикова Анастасия Юрьевна
помощник проректора по учебной работе,
аспирант кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
slobodchikova.rgk@mail.ru
ORCID: 0000-0003-3313-4155

Anastasia Yu. Slobodchikova
Assistant of Vice-Rector for Academic Affairs,
Postgraduate student at the Department of Music Theory and Composition
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
slobodchikova.rgk@mail.ru
ORCID: 0000-0003-3313-4155

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLOGY

УДК 781

DOI: 10.52469/20764766_2021_02_75

Т. С. ЕКИМЕНКО

Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова

О ВОПЛОЩЕНИИ НАЦИОНАЛЬНОГО НАЧАЛА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ КАРЕЛИИ

В статье анализируется деятельность композиторов Карелии, направленная на создание сочинений, которые демонстрируют тесную связь с национальными традициями края. Одним из первых данную проблему обозначил композитор Гельмер-Райнер Несторович Синисало (1920–1989), более трех десятилетий возглавлявший композиторскую организацию в республике. Автор статьи раскрывает конкретные приемы, отмеченные Г. Синисало в публикациях, выступлениях, докладах, которые в разной степени «сопряжены» с претворением национального начала в музыке и касаются как использования средств музыкального языка, так и первоматериала – заимствованных мелодических источников. В качестве примеров приводятся балет Г. Синисало «Сампо» и медиаопера В. Сергеенко «Золотая дева», в которых осуществлена связь сюжетной основы сочинений с эпической поэмой Э. Леннрота «Калевала».

В балете «Сампо» Г. Синисало претворены основные линии сюжета поэмы Э. Леннрота «Калевала» – борьба за волшебную мельницу Сампо, которая реализуется в противостоянии сил добра и зла. За основу медиаоперы В. Сергеенко «Золотая дева» взят сюжет, созданный по мотивам карельской, ингерманландской народной поэзии и эпической поэмы Э. Леннрота «Калевала». Опера написана на ливвиковском диалекте карельского языка. Национальные атрибуты оперы – либретто, язык, тема. Музыкальный ряд оперы, как правило, представляет собой контрапункт нотированного текста (записанного нотами, сочиненного и отрепетированного заранее) и текста, который создавался компьютером во время исполнения. Музыку одновременно исполняли хор, оркестр, солисты-певцы и компьютер (программа конструировала свой материал на основе рисунков-орнаментов).

Ключевые слова: Союз композиторов Карелии, Гельмер-Райнер Синисало, балет «Сампо», поэма «Калевала», Виктория Сергеенко, медиаопера «Золотая дева».

Для цитирования: Екименко Т. С. О воплощении национального начала в творчестве композиторов Карелии // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 2. С. 75–81. DOI: 10.52469/20764766_2021_02_75

T. EKIMENKO

A. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory

ABOUT THE NATIONAL FEATURES IN MUSIC BY KARELIAN COMPOSERS

The article considers the work of Karelian composers aimed at creating compositions that demonstrate the connection with the national traditions of the region. One of the first to touch upon this problem was the Gelmer-Rainer Sinisalo (1920–1989), who was the head of the composer's organization in the republic for more than three decades. The author of the article reveals the specific techniques noted by G. Sinisalo in publications, speeches, reports, which are associated with the implementation of the

national stylistic features in music. They concern both the use of the means of musical language and the borrowed melodic sources. The examples are the ballet "Sampo" by G. Sinisalo and the media opera "The Golden Maiden" by V. Sergeenko, in which the composers make the connection between the plot and the epic poem "Kalevala" by E. Lennroth.

The ballet "Sampo" by Sinisalo reflects the main plot lines of E. Lennroth's poem "Kalevala" – the struggle for the magic mill of Sampo, which is realized in the confrontation of the forces of good and evil. The plot of Sergeenko's media opera "The Golden Maiden" is based on Karelian and Ingermanland folk poetry and Lennroth's epic poem "Kalevala". The opera is written in the Livvik dialect of the Karelian language. National attributes of opera can be found in libretto, language and theme. The music of the opera, as a rule, was a counterpoint of the notated text (composed and rehearsed in advance) and the text that was created by the computer during the performance. The music was simultaneously performed by a choir, an orchestra, soloists-singers and a computer (program created musical material on the basis of drawings – ornaments).

Key words: Union of Karelian Composers, Gelmer-Rainer Sinisalo, the ballet "Sampo", the poem "Kalevala", Victoria Sergeenko, the media opera "Golden Maiden".

For citation: Ekimenko T. About the national features in music by Karelian composers // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 2. Pp. 75–81.
DOI: 10.52469/20764766_2021_02_75

Национальная политика в Карелии прошла сложный путь. Начавшаяся в 20–30-е годы XX века коренизация Карелии, которая в республике получила наименование «карелизация», выражалась в стимуляции развития финской, карельской национальных культур. Финнизация Карелии включала введение финского языка в качестве государственного, выдвижение на руководящие посты финнов и карелов, другие виды ущемления русского населения в пользу коренного. «Финский период» Карелии связан с возникновением Автономной Карельской ССР (КАССР, 1923 год). Неоднократные переходы от «карелизации» к русификации и обратно негативно отразились на формировании культурной политики и привели в итоге к обезличиванию национальных особенностей культуры в республике.

История Союза композиторов Карелии[1] – одна из самых продолжительных в России. Она «представлена творчеством нескольких поколений композиторов, в основном живущих в Петрозаводске» [1, с. 66]. Союз был основан в 1937 году сразу после Московского и Ленинградского отделений. Первым его председателем стал Р. С. Пергамент[2] (1906–1965, создатель национальной карельской оперы «Кумоха»). Тогда в состав Союза вошли известные деятели искусств: Л. Я. Теплицкий (1890–1965), В. П. Гудков (1899–1942), Л. К. Йоусинен (1889–1948)[3]. Гельмер-Райнер Несторович Синисало вступил в ряды Союза композиторов в 1939 году и руководил им более тридцати лет – с 1956 по 1989 годы[4]. В течение всех лет его руководства организация называлась «Союз композиторов КАССР» (далее – СК КАССР).

«Для СК Карелии – национального творческого союза – задача первостепенной важности состоит в поисках того пути развития, который определяет его своеобразие и неповторимость. На протяжении десятилетий творческий метод композиторов республики опирался на тради-

[1] Союз был основан в «Карельской Автономной Советской Социалистической Республике (КАССР) в составе СССР (1937–1940), затем продолжил жизнь в Карело-Финской Советской Социалистической Республике (КФССР, 1940–1956). Затем, после восстановления КАССР (1956), Союз композиторов в очередной раз поменял свое название, а в 1991 году, после реорганизации, при которой КАССР переименовывают в Республику Карелия в составе Российской Федерации, Союз композиторов снова меняет свое наименование (сейчас официальное название композиторской общественной организации – Союз композиторов Республики Карелия)» [1, с. 67].

[2] В разные годы Союзом композиторов руководили многие крупные карельские композиторы: Рувим Самуилович Пергамент (1937–1941, 1944–1948), Леонид Васильевич Вишкарев (1943–1944), Карл Эрикович Раутио (1948–1956), Гельмер Несторович Синисало (1956–1989), Александр Сергеевич Белобородов (1989–2016), Анастасия Васильевна Сало (с 2017).

[3] Тесное сотрудничество связывало в 1930-е годы Карелию и Ленинград. Так, ленинградский композитор Л. В. Вишкарев (1907–2001) четырнадцать лет работал в Петрозаводске.

[4] Г. Н. Синисало был избран Председателем Союза советских композиторов КФССР на заседании Правления ССК КФССР 19 декабря 1955 года.

ции русских классиков. Не подходя оценочно к этой ситуации, подчеркнем лишь, что в творчестве композиторов Карелии отсутствует подражание музыке отечественных классиков. Но пересечение национального и интернационального (общеевропейского) начал в сочинениях композиторов республики, выявление самобытности при прочных связях с русской музыкой – сложные и однозначно не решаемые проблемы» [2, с. 18].

Что понимают под «национальным колоритом» композиторы Карелии? Что, по их мнению, служит показателем профессионализма композитора национального творческого союза? Обратимся к высказываниям композитора Гельмера Синисало[5] – создателя первого национального балета «Сампо», который долгое время считался «визитной карточкой республики», автора первой национальной симфонии («Богатыри леса») и более ста других сочинений, большинство из которых издано и исполнено.

На VI пленуме правления СК Г. Синисало размышлял о претворении национального начала в музыке. Его мысли, в частности, были направлены на критику композиторов, у которых наметилось снижение интереса к народнопесенным богатствам края: «…в последнее время несколько ослабло внимание к использованию и развитию народных напевов, к поискам оригинальных, но в то же время самобытных мелодий, близких по интонационному строю к народной мелодике. В некоторых случаях мелодии народных песен используются чисто механически, цитатно, что едва ли правильно и целесообразно. Национальный колорит музыкальных произведений предусматривает самобытность не только мелодики, но и гармонического языка, одного из важнейших компонентов в работе композитора» [3, с. 70]. Ясно, что Г. Синисало, почувствовав некоторый кризис среди соратников-композиторов, считал необходимым призывать своих коллег к полной самоотдаче в поисках авторского национального стиля.

Позже, в отчетном докладе на VIII пленуме СК КАССР (1 декабря 1972 года), Г. Синисало высказал свое мнение о связи профессиональной музыки с народным искусством края и о конкретных средствах воплощения национального начала: «В одних случаях впечатления от знакомства с образцами народного творчества приводят к созданию произведений, связанных с образами литературно-поэтического фольклора… В других случаях композиторы обращаются к музыкальному фольклору, используя народные мелодии как тематическую или интонационную основу своих произведений» [4, с. 32–33]. И далее, продолжая мысль о национальном начале в музыке, Г. Синисало выразился уже более категорично: «Подход каждого композитора к народному музыкальному фольклору может <…> и должен быть различным. Но чтобы интонации и дух народный отсутствовали в произведениях карельских композиторов?!! Мы часто и с удовольствием слышим музыку эстонцев, литовцев, армян, грузин и многих других народов и национальностей, и для нас не составляет труда определить, музыку какой из республик мы слышим. Музыка же карельских композиторов за последнее время потеряла всякую самобытность» [4, с. 33–34].

Эти высказывания важны как документ, в котором Г. Синисало формулировал конкретные композиторские приемы, «…при помощи которых музыка приобретает национально-характерную окраску: 1) использование фольклорных литературно-поэтических источников, 2) цитирование песенных либо танцевальных мелодий (карельских, финских, вепсских, иных финно-угорских, русских), 3) нахождение оригинальных, но в то же время самобытных мелодий, близких по интонационному строю к народной мелодике, 4) применение гармонических средств, вносящих национальный колорит. Очевидно, что даже эти немногочисленные (но устоявшиеся) приемы, перечисленные Синисало, в разной степени сопряжены с фольклором. Они затрагивают использование средств музыкального языка и первоматериала (заимствованных источников)» [2, с. 19]. Не ставя себе целью рассмотрение каких-либо музыкальных образцов (одно их перечисление составило бы большой объем), остановимся на претворении литературно-поэтической фольклорной основы.

«Неиссякаемым источником вдохновения для всех композиторов как старшего, так и молодого поколения», «великим памятником словесности» называл Г. Синисало эпос карельского и финского народов «Калевала». В сборнике статей «“Калевала“ в музыке», посвященном 150-летию первого издания памятника мировой литературы, первая (заглавная) статья принадлежала председателю СК КАССР Г. Синисало, по мнению которого «вся великая поэма проникнута музыкальностью в высшем смысле этого слова.

[5] Г. Н. Синисало – Заслуженный артист Карело-Финской ССР (1949), Заслуженный деятель искусств КАССР (1957), Народный артист РСФСР (1959), Народный артист СССР (1978), лауреат Государственной премии КАССР (1974), кавалер орденов Трудового Красного Знамени (1951, 1970), «Знак Почета» (1967), Дружбы народов, обладатель медали «За трудовое отличие» (1948).

Музыкальность – в удивительной красоте и гармоничности образов "Калевалы", в размеренности и напевности ее стиха, в высоком складе мыслей и чувств» [5, с. 4]. Музыкальность поэмы заложена даже в способе исполнения: ее руны не произносятся, а поются. Композитор находился под сильным впечатлением от «Калевалы», поэтому неудивительно, что сюжет первого «карельского», «национального» балета[6] (Г. Синисало закончил «Сампо» в 1959 г.) был предопределен заранее. В интервью для газеты «Советская культура» от 19 августа 1959 года композитор говорил: «Воплотить <…> бессмертные образы калевальского эпоса, раскрыть в музыке душу его героев стало моей навязчивой идеей уже в юношеские годы. <…> Величавая сила, могучее жизнелюбие бессмертных рун, их удивительная поэтичность, яркие, сильные характеры – все это могло быть убедительно воплощено только при условии прочтения их с позиций современности, сегодняшнего дня. Музейная затхлость решительно чужда "Калевале". Но как же транспонировать ее образы в современность? Какой ее эпизод сделать основой своего произведения? Как, наконец, претворить своеобразнейшие ритмы, интонации калевальских рун средствами современной музыкальной речи, не плывя по течению бездумного цитирования народных мелодий и не искажая их слишком вольным прочтением?» (цит. по: [6, с. 16–17]). Этими и другими вопросами задавался композитор при создании балета.

Идеи карело-финского эпоса являются неисчерпаемым источником вдохновения для творчества нескольких поколений композиторов республики. Образы «Калевалы» привлекают их глубиной трактовки, возможностью отобразить и включиться в процесс осмысления сюжетных поворотов и линий. Неоднозначность авторских прочтений «Калевалы» рождает целый пласт сочинений, написанных в самых разных жанрах. Так, в творчестве Э. Н. Патлаенко с ее образами связаны симфония-кантата «Кантелетар» (1963), Симфонические руны по мотивам «Калевалы» («Мать Айно плачет», «Невеста Похъелы», «Пляс воинов Похъелы», «Сестра Куллерво», «Вяйнемейнен и Ильмаринен поют», 1965), в музыке Б. Д. Напреева – «Поэма о железе» (1983) и «Портреты героев Калевалы» (1994), опера «Стрела девы Похъелы» (1992), в творчестве А. С. Белобородова – Симфония № 2 «Куллерво» (1984), балет «Скала двух лебедей» (1987), иные сочинения. Список примеров можно продолжать.

Теперь остановимся на произведении другого композитора Карелии, которое было создано уже в третьем тысячелетии, – медиаопере Виктории Сергеенко «Золотая дева». Автор – выпускница Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова (класс композиции профессора А. С. Белобородова), член Союза композиторов России и Финляндии.

Первая карельская мультимедиа-опера «Золотая Дева» поставлена и исполнена в Петрозаводске в 2011 году[7]. Использование медиатехники, 3D-декораций, онлайн-камер позволило сделать академический жанр оперы зрелищным и современным.

Те, кто осуществил постановку оперы, определяют ее жанровую разновидность неоднозначно: композитор назвала сочинение оперой-орнаментом, режиссер – оперой-буффа, художник – медиаоперой. При помощи мультимедиатехнологий обеспечивалось одновременное представление звука, анимированной компьютерной графики, видеоряда[8].

Опера создана по мотивам карельской и ингерманландской народной поэзии, по мотивам эпической поэмы Э. Леннрота «Калевала». Либретто написано на ливвиковском диалекте карельского языка. Таким образом, в опере присутствует целый ряд национальных атрибутов: либретто, язык, тема.

Героями оперы названы персонажи, которые известны по эпической поэме Э. Леннрота «Калевала» (например, кузнец Илмаринен, который в «Калевале» выковал чудесную мельницу Сампо). Автор либретто подчеркивал, что «история кузнеца Илмаринена и Золотой Девы не вырвана из "Калевалы", а соткана из рун, которых нет в эпической поэме» [1, с. 69].

В основу сюжета оперы «Золотая дева» легла история о кузнеце Илмаринене, который решил выковать себе жену, женщину своих грез – Золотую деву[9]. Но когда Илмаринен задумал

[6] Всего композитором написано семь балетов: «Победа» (1942), «Похищение Кюлликки» (1944), «Сампо» (1959), «Я помню чудное мгновенье…» (1962), «Сильнее любви» (1965), «Вождь краснокожих» (1971), «Кижская легенда» (1973).

[7] Либретто написано поэтом-переводчиком А. Мишиным в соавторстве с О. Мишиной, художником выступил С. Терентьев – один из самых известных художников Карелии. Поставил оперу на сцене Большого концертного зала Петрозаводской государственной консерватории им. А. Глазунова музыкальный режиссер из Санкт-Петербурга В. Заржецкий. Исполнителями выступили студенты Петрозаводской консерватории, камерный оркестр «Nord-West Studio» (руководитель Э. Зондерегер), студенческий хор (руководитель Е. Гурьев).

[8] Например, при помощи медиа в опере выполнены электронные проекционные декорации, над которыми работали инженеры, художники, декораторы.

[9] Краткий сюжет оперы: кузнец Илмаринен

сотворить живое существо – жену-красавицу, – он потерпел неудачу (в опере выделяется медиаэпизод, когда Золотая дева рассыпается на глазах[10]).

«Калевала» повлияла на композитора не только сюжетными мотивами, образами героев. Воплощение характерных черт рунического напева, основанного на четкой мелодико-ритмической композиции, продиктовано поэтическими особенностями «калевальского стиха» или «калевальского размера» (известно, что, составляя «Калевалу», Э. Леннрот использовал четырехстопный хорей[11] – восьмисложник[12]). В профессиональной музыке, как правило, происходило варьирование калевальского стиха посредством использования переменного количества слогов в полустишиях[13] (претворение калевальского восьмисложника в музыке исследовалось в трудах музыковедов и фольклористов края). Сравнение стихотворного размера «Калевалы» и «Золотой девы» (в переводе на русский язык) дает возможность сделать вывод об их идентичности:

«Калевала» (руна первая)	*«Золотая дева»*
Так давай свои мне руки, Пальцы наши вместе сложим, Песни славные споем мы, Начиная с самых лучших.	*Ночью Илмари родился, днем уже построил кузню, в руки молот взял и клещи, начал весело ковать.*

Музыкальный ряд оперы, как правило, представляет собой контрапункт нотированного текста (записанного нотами, сочиненного и отрепетированного заранее) и текста, который создавался компьютером прямо во время исполнения. Таким образом, музыку одновременно исполняли хор, оркестр, солисты-певцы и компьютер. Компьютерная программа конструировала свой материал на основе рисунков-орнаментов (точнее, программа[14] преобразовывала карельские орнаменты в ритм). Рисунки в каждой части менялись, поэтому и ритмические формулы менялись. В компьютерную программу[15] можно было загружать семплы (тембры) разных звуков – разных камней, кузницы, колоколов. С помощью клавиш можно было «играть» этими семплами вместе с оркестром, менять темп, частотность рисунков. Когда одинаковые рисунки повторялись, то возникал эффект кузницы, колокольного звона. Так, в финале оперы партию «свадебных колоколов» исполнял компьютер (флеш-машина). Ниже приводится фрагмент партитуры, в котором, помимо инструментальных и вокальной строчек, приведена расшифрованная при помощи традиционной нотации партия компьютера[16] (в партитуре партия «kuklu» расположена на нижней строчке).

неустанно работает. Сестре он выковывает украшения, Вяйнемейнену – большие грабли для работы, чеканит он даже звездный купол (небо). Но мать Илмаринена советует ему подыскать невесту. И решает кузнец сделать себе невесту не из глины, не из теста, а выковать из золота и серебра. В первый раз «из огня выходит чушка, / с золотой щетиной боров, / у него ужасный норов: / сто ушатов мяса жрет, / сто лоханок крови пьет / добрым людям на беду». Второй раз кует, после чего «из огня выходит бык, / издавая жуткий рык, / борова того почище, / всех готов сожрать бычище». И эта жена кузнецу не по нраву. В третий раз «из огня выходит дева, / только видят все вокруг, / что ни правых нет, ни левых / у девицы ног и рук». Поработав немного, Илмаринен выковывает руки и ноги Золотой деве. Хороша дева. Но она остается механической куклой: и петь умеет, и ум имеет, но души нет. Замерз в ее объятиях Илмаринен. Опять взялся за работу кузнец, работает для своих односельчан. Однажды пришла к нему с заказом давняя знакомая Анни. Три заказа для Анни выполняет Илмаринен: ремонтирует ушат, косу и брошку. И тут все узнают в девушке Анни Золотую деву: оказывается, что выковал ее Илмаринен по образу и подобию Анни. Илмаринен понимает, что Анни – его идеал. Анни соглашается стать его женой, у них рождается три сына. В опере счастливый конец, когда Рунопевец Вяйнемейнен провозглашает главную идею оперы: «Ой, вы, парни молодые, / молодые, холостые, / в вашей жизни молодой / для себя вы не ищите / ни серебряной невесты, / ни невесты золотой. / В девушке ищите сердце: / в нем и нежность, и добро. / Пышет золото морозом, / дышит стужей серебро».

[10] Выбранный авторами оперы известный сюжет сотворения легендарным кузнецом Илмариненом Золотой девы является метафорой актуальной темы сегодняшней мировой реальности – темы генной инженерии, создания искусственного интеллекта, биороботов.

[11] Число слогов в «Калевале» колеблется от 8 до 12.

[12] В этом размере перевод «Калевалы» с финского языка выполнен Л. П. Бельским.

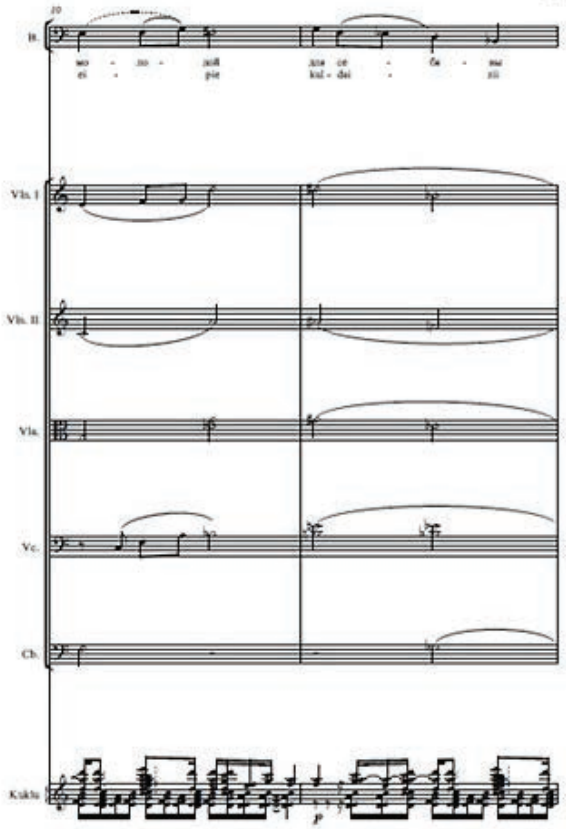
[13] «Строки калевальского стиха не рифмуются, но связываются между собой системой звуковых повторов – аллитераций и ассонансов. Еще одна особенность калевальского стиха – амплификация – следование синонимов в двух соседних стихах, вследствие чего каждый следующий является вариацией предыдущего» [1, с. 69].

[14] Создана творческим программистом Д. Трефиловым по индивидуальному заказу.

[15] Этой компьютерной программой на премьере управляла композитор В. Сергеенко.

[16] Общее звучание невозможно предугадать – это всегда импровизируемое действо, которое каждый раз складывалось по-иному, как в современном перформансе.

В. Сергеенко. Опера «Золотая дева», фрагмент финала, тт. 10–11



В заключение приведем высказывание Гельмера Синисало, который в последние годы жизни приложил немало усилий для организации и подготовки научной конференции, посвященной 50-летию СК КАССР (состоялась в 1987 году). Конференция была проведена совместно с кафедрой теории музыки и композиции Петрозаводского филиала ЛОЛГК[17], по ее итогам был издан сборник статей «Музыковедческие чтения: К 50-летию Союза композиторов Карелии». Статья Г. Синисало «Союзу композиторов Карелии – 50 лет», открывавшая сборник, явилась первым и, пожалуй, единственным исследованием, в котором было охарактеризовано творчество карельских композиторов – профессионалов и непрофессионалов – задолго до образования соответствующей организации. Завершил статью Г. Синисало словами, характеризующими деятельность СК КАССР в год своего полувекового юбилея: «Неизменным принципом творчества композиторов Карелии остается поиск в области народного начала. Он идет по разным направлениям, неодинаков подход композиторов к народным истокам, различны и результаты» [7, с. 7]. Данные слова как нельзя лучше описывают творчество композиторов за пятьдесят лет работы – работы продуктивной, направленной на формирование национальной композиторской школы Карелии.

[17] Петрозаводский филиал Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова был преобразован в Петрозаводскую государственную консерваторию осенью 1991 года.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Екименко Т. С.* Преломление национального начала в музыке композиторов Карелии // Музыка в диалоге культур и цивилизаций: К 70-летию Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки: материалы Междунар. науч. конф.: в 2 т. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2016. Т. I. С. 66–73.

2. *Екименко Т. С.* Гельмер Синисало о поисках «национального колорита» в профессиональной музыке Карелии (к 100-летию со дня рождения) // Музыковедение. 2020. № 3. С. 17–23.

3. Отчетный доклад Г. Синисало на VI пленуме правления СК КАССР (1966) // Национальный Архив Республики Карелия (НА РК). Р-1214. Оп. 1. Д. 15/131.

4. Отчетный доклад Г. Синисало на VIII пленуме СК КАССР (1972) // НА РК. Р-3022. Оп. 1. Д. 11/184.

5. *Синисало Г.-Р.* Неиссякаемый источник вдохновения // «Калевала» в музыке: К 150-летию первого издания карело-финского народного эпоса. Петрозаводск: Карелия, 1986. С. 3–5.

6. *Гродницкая Н. Ю.* Гельмер-Райнер Синисало. Л.: Советский композитор, 1984. 56 с.

7. *Синисало Г. Н.* Союзу композиторов Карелии – 50 лет // Музыковедческие чтения: К 50-летию Союза композиторов Карелии. Петрозаводск: Карелмашинформ, 1987. С. 3–8.

REFERENCES

1. *Ekimenko T.* Prelomlenie natsional'nogo nachala v muzyke kompozitorov Karelii [Refraction of the National Principle in the Music by Karelian Composers]. In: Muzyka v dialoge kul'tur i tsivilizatsiy: K 70-letiyu Nizhegorodskoy gosudarstvennoy konservatorii im. M. I. Glinki [Music in the dialogue of cultures and civilizations: To the 70th anniversary of the M. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory]: materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii: v 2 t. N. Novgorod: Izd-vo Nizhegorodskoy konservatorii, 2016. T. I. Pp. 66–73.

2. *Ekimenko T.* Gel'mer Sinisalo o poiskax "natsional'nogo kolorita" v professional'noy muzyke Karelii (k 100-letiyu so dnya rozhdeniya) [Helmer Sinisalo on the search for "national color" in the professional music of Karelia (on the 100th anniversary of his birth)]. In: Muzykovedenie [Musicology]. 2020. No. 3. Pp. 17–23.

3. Otchetnyj doklad G. Sinisalo na VI plenume pravleniya SK KASSR (1966) [Report of G. Sinisalo at the 6th Plenum of the Board of the SC KASSR (1966)]. Natsional'nyj Arkhiv Respubliki Kareliya (NA RK). R-1214. Op. 1. D. 15/131.

4. Otchetnyj doklad G. Sinisalo na VIII plenume SK KASSR [Report of G. Sinisalo at the 8th Plenum of the IC KASSR (1972)]. NA RK. R-3022. Op. 1. D. 11/184.

5. *Sinisalo G.-R.* Neissyakaemyj istochnik vdokhnoveniya [An inexhaustible source of inspiration]. In: «Kalevala» v muzyke: K 150-letiyu pervogo izdaniya karelo-finskogo narodnogo eposa ["Kalevala" in Music: On the 150th Anniversary of the of the Karelo-Finnish Folk Epic First Edition]. Petrozavodsk: Kareliya, 1986. Pp. 3–5.

6. *Grodnitskaya N.* Gel'mer-Rajner Sinisalo [Helmer-Rainer Sinisalo]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1984. 56 p.

7. *Sinisalo G. N.* Soyuzu kompozitorov Karelii – 50 let [Karelian Composers' Union – 50 years old]. In: Muzy`kovedcheskie chteniya: K 50-letiyu Soyuza kompozitorov Karelii [Musicological readings: To the 50th anniversary of the Karelian Composers' Union]. Petrozavodsk: Karelmashinform, 1987. Pp. 3–8.

Екименко Татьяна Сергеевна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции
Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова
Россия, 185031, Петрозаводск
tatiana.ekimenko@glazunovcons.ru
ORCID: 0000-0003-4041-8092

Tatiana S. Ekimenko
Ph. D. (Art), Associate Professor at the Music Theory and Composition Department
A. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory
Russia, 185031, Petrozavodsk
tatiana.ekimenko@glazunovcons.ru
ORCID: 0000-0003-4041-8092

УДК 785.11.04 DOI: 10.52469/20764766_2021_02_82

Ю. Э. СЕРОВ

Санкт-Петербургское музыкальное училище им. М. П. Мусоргского

САТИРИЧЕСКИЕ ВОКАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ Д. ШОСТАКОВИЧА В ОРКЕСТРОВКАХ Б. ТИЩЕНКО

Предметом исследования являются оркестровки трех сатирических вокальных циклов Д. Д. Шостаковича, выполненные выдающимся отечественным композитором второй половины XX века Борисом Ивановичем Тищенко, который был учеником, другом и последователем Д. Шостаковича. Обращение Б. Тищенко к творчеству мастера и оркестровка «Сатир», романсов на тексты из журнала «Крокодил» и «Четырех стихотворений капитана Лебядкина» выглядит логичным итогом плодотворного человеческого и творческого общения двух композиторов. Особое внимание в настоящей статье уделяется выявлению аранжировщиком скрытых смыслов сочинений Д. Шостаковича, перенесению сатиры и гротеска в оркестровую и шире – симфоническую плоскость. Д. Шостакович мыслил инструментально, и эта его способность добавляет органичности и естественности инструментовкам Б. Тищенко, который находит точные инструментальные ответы и мастерски отражает в оркестре все фортепианные фактурные формулы, составляющие, собственно, аккомпанементы вокальных циклов.

Основным выводом проведенного исследования стало понимание того, что инструментовки выполнены Борисом Тищенко на высочайшем уровне. С одной стороны, они точно следуют фортепианному оригиналу, а с другой – усиливают, благодаря возможностям богатого тищенковского оркестра, мощные сатирические смыслы, которые Д. Шостакович вложил в свои произведения. Б. Тищенко превосходно чувствует и понимает творчество своего наставника и сполна отдает дань любви и уважения выдающемуся музыканту. Новизна данного исследования состоит в том, что впервые в отечественном музыкознании инструментовки Б. Тищенко анализируются полно и детально. В статье подробно рассматриваются все три вокальных цикла в контексте соотношения фортепианных и оркестровых звучаний, различных тембровых сочетаний, участия тех или иных инструментов в процессе развития, а также даются характеристики техническим композиторским решениям Б. Тищенко.

Ключевые слова: Борис Тищенко, Дмитрий Шостакович, вокальный цикл, сатира, гротеск в музыке, инструментовка, симфонический оркестр.

Для цитирования: Серов Ю. Э. Сатирические вокальные циклы Д. Шостаковича в оркестровках Б. Тищенко // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 2. С. 82–89.
DOI: 10.52469/20764766_2021_02_82

Yu. SEROV

M. Mussorgsky St. Petersburg Music College

SATIRICAL VOCAL CYCLES BY DMITRY SHOSTAKOVICH IN THE ORCHESTRATION OF BORIS TISHCHENKO

The subject of the research is an orchestration by the outstanding Russian composer of the second half of the 20th century Boris Tishchenko of three satiric vocal cycles by Dmitry Shostakovich. Tishchenko was a student, friend and follower of Shostakovich, his appeal to the works of the master, orchestration of “The Satires”, romances on texts from the “Crocodile” magazine and “Four Poems by Captain Lebyadkin” looks like a logical result of a fruitful human and creative communication of

two composers. Particular attention in the article is paid to the arranger's identification of the hidden meanings of Shostakovich's works, the transfer of satire and grotesque to the orchestral, or more broadly – to the symphonic sphere. Shostakovich had an instrumental manner of thinking, what gave Tishchenko's orchestration more natural quality. Tishchenko managed to find perfect instrumental variant of every type of piano texture that constitute the accompaniment of vocal cycles.

The main conclusion of the study is the understanding of the highest quality of Tishchenko's scores, their strict compliance with the piano original on the one hand, and strengthening of the powerful satirical ideas of Shostakovich with the rich Tishchenko's orchestra, on the other. Tishchenko deeply felt and understood the work of his mentor and paid tribute to the outstanding musician. The novelty of the research lies in the fact that this is the first time in Russian musicology when Tishchenko's instrumentation is being analyzed in detail and as a whole. The article examines all three vocal cycles in the context of piano and orchestral sound, various timbre combinations used in the process of instrumentation, and gives characteristics of Tishchenko's technical compositional choices.

Key words: Boris Tishchenko, Dmitry Shostakovich, vocal cycle, satire, grotesque in music, instrumentation, symphony orchestra.

For citation: Serov Yu. Satirical vocal cycles by Dmitry Shostakovich in the orchestration of Boris Tishchenko // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 2. Pp. 82–89.

DOI: 10.52469/20764766_2021_02_82

Борис Иванович Тищенко с самых первых своих шагов на композиторском поприще много и изобретательно работал с симфоническим оркестром. Без всякого сомнения, он был большим мастером в области инструментовки, слышащим очень по-своему оркестровые тембры и краски, подлинным знатоком оркестра – этого сложнейшего музыкального организма. Помимо многочисленных сочинений для оркестра самых различных составов, им сделан внушительный ряд инструментовок произведений других композиторов: оркестровка и редакция оперы К. Монтеверди «Коронация Поппеи» (1967)[1]; расшифровка двух пьес для оркестра гагаку (1972); оркестровка трех хоров из музыки С. Прокофьева к трагедии А. Пушкина «Борис Годунов» (1972); оркестровка вокального цикла Д. Шостаковича «Сатиры» на стихи Саши Черного[2] (1972); оркестровка вокального цикла Д. Шостаковича «Четыре стихотворения капитана Лебядкина» на тексты Ф. Достоевского[3] (1986); оркестровка «Антиформалистического райка» Д. Шостаковича (1989); оркестровка 4 романсов Э. Грига (1991); оркестровка 7 песен Г. Малера (1993); оркестровка «Пяти романсов на слова из журнала "Крокодил"» Д. Шостаковича[4] (2005); оркестровка «Музыкальной эскапады» И. Шлайна (2005); Lamento, оркестровка III части фортепианной сонаты № 29 Л. ван Бетховена для арфы и струнного оркестра (2005); оркестровка «Вокализа-этюда в виде хабанеры» М. Равеля (2005). В нашей работе мы остановимся на оркестровках Борисом Тищенко трех сатирических вокальных циклов Дмитрия Шостаковича, чьим преданным учеником, последователем и даже другом являлся этот выдающийся петербургский композитор.

Из 17 камерно-вокальных циклов Д. Шостаковича автором были оркестрованы 7. Начиная с «Двух басен И. А. Крылова» (первой, еще ученической работы) и до произведений 1948 года («Из еврейской народной поэзии»), создатель «Ленинградской» симфонии оркестровал все свои камерно-вокальные циклы. Сочинения 1950-х годов, в которых Д. Шостакович искал новые векторы мелодического развития (подходы, в какой-то степени связанные с известной кампанией против формалистов и космополитов конца 1940-х, с обвинениями в неумении создавать музыку для голоса, в отсутствии мелодического дара), стали поисками композитора в новом для него «гибридном» жанре романса

[1] Названия и даты приведены по каталогу произведений Б. И. Тищенко, опубликованному в изд.: [1, с. 35–40].

[2] Шостакович Д. Д. Сатиры (Картинки прошлого) / инстр. Б. И. Тищенко: [Партитура]. Л., 1980. 42 с.

[3] Шостакович Д. Д. Четыре стихотворения капитана Лебядкина / инстр. Б. И. Тищенко: [Партитура]. Л., 1986. 34 с.

[4] Шостакович Д. Д. Пять романсов на слова из журнала «Крокодил» [Партитура] / инстр. Б. И. Тищенко. СПб., 2005. 15 с.

и массовой песни и не требовали оркестровых звучаний. Д. Шостакович возвращается к «масштабированию» своих камерно-вокальных произведений уже в позднем периоде творчества: таковы «Шесть стихотворений Марины Цветаевой» и «Сюита на слова Микеланджело». Однако три поздних своих сатирических цикла – ярких, броских, фонтанирующих идеями и мастерством, – Дмитрий Дмитриевич не инструментовал для оркестра, но оставил только в камерном жанре. Именно к этим циклам и обратился Борис Тищенко, в разные годы своей насыщенной композиторской биографии выполнив соответствующие инструментовки и, таким образом, завершив дело своего наставника. Интересно, что все три цикла оркестрованы для одинакового состава оркестра – весьма экономного: две флейты, два гобоя, два кларнета, два фагота, две валторны, две трубы, тромбон, ударные и струнные (с периодическим использованием арфы и фортепиано). Между оркестровкой «Сатир» и романсов из «Крокодила» – 25 лет, но Тищенко оставался верен однажды избранному варианту оркестрового состава.

«Сатиры» на стихи Саши Черного[5] **(1980).** Данная оркестровка создавалась по просьбе замечательной ленинградской певицы Ирины Богачевой[6] и в расчете на ее исполнение, поэтому сопрановые тональности были перенесены на тон вниз – для меццо-сопрано. Б. Тищенко завершил работу над инструментовкой этого произведения 6 июня 1980 года, а уже осенью, 6 октября, состоялась премьера сочинения в Малом зале Ленинградской филармонии[7].

Партия фортепиано в цикле Шостаковича предстает не менее индивидуализированной, чем вокальная, при этом «огромную роль играют фортепианные послесловия. <…> Нередко сопровождение выполняет функции образно-сатирической антитезы вокальной партии» [2, с. 33]. Фортепиано в «Сатирах» отличается виртуозностью и красочностью, яркостью и остроумием, изобилует характерными деталями, что может быть по достоинству оценено хорошим пианистом. Аккомпанемент, насыщаемый цитатностью, приобретает особую роль в процессе мгновенных переключений: «высокое» сменяется бытовым, классическое – «низким». В монографии Л. Акопяна подобные сопоставления именуются «подмигиванием» [3, с. 402] публике, призванным обеспечить успех «Сатир», однако эта оценка выглядит заведомо субъективной: «...Шостакович не был способен на заигрывание со слушателями. Он, будто используя диапроектор, "показывал" картинки своей молодости – и делал это с предельной искренностью и блеском» [4, с. 155]. Как же решает Б. Тищенко сложнейшие задачи, связанные с перенесением предельно детализированной фортепианной партии в оркестровый формат? Получается у него все это очень ловко и естественно. Д. Шостакович мыслил инструментально, и эта его способность добавляет органичности и естественности аранжировкам Б. Тищенко, который находит точные инструментальные эквиваленты, мастерски отражает в оркестре все фортепианные фактурные формулы, составляющие, собственно, аккомпанемент «Сатир».

Характерный «зачин» каждой пьесы цикла – провозглашение солисткой названия романса – поддержан медными духовыми, вызовом двух валторн, фанфарами, к которым присоединяются трубы и даже тромбон. Звучит выпукло, рельефно, театрально – но ведь так и задумывал Дмитрий Дмитриевич. В целом, медные духовые используются очень экономно: Б. Тищенко все время помнит о солирующем голосе, старается дать как можно больше аккомпанемента струнной группе, которая наиболее гибко и аккуратно в акустическом плане может поддержать солистку. Все длительные развертывания, нагнетания, упругие повторяющиеся ритмические фигуры сосредоточиваются у струнных. В этом плане характерны и рахманиновская тема в «Пробуждении весны», и стремительное вальсообразное движение в «Потомках», и эпизод с блещущими икрами «полной прачки Феклы» в «Крейцеровой сонате». Артикуляция струнной группы тщательно выверена и детально выписана: здесь и самые разные виды détaché, и акценты, и легкое pizzicato, и всегда уместно используемое изящное spiccato. Именно артикуляция оркестровых групп становится чрезвычайно важной деталью инструментовки, столь необходимой для художественно убедительного прочтения цикла. Добавим, что и партии деревянных духовых выписаны чрезвычайно разнообразно, всю группу Б. Тищенко использует лишь в эпизодах tutti, при этом поручая отдельным инструментам небольшие сольные эпизоды, которые вно-

[5] Д. Д. Шостакович. Сатиры (Картинки прошлого) на слова Саши Черного для голоса и фортепиано, соч. 109 (1960): 1. Критику. 2. Пробуждение весны. 3. Потомки. 4. Недоразумение. 5. Крейцерова соната.

[6] Ирина Петровна Богачева была первой исполнительницей другого камерно-вокального цикла Д. Д. Шостаковича – «Шесть стихотворений Марины Цветаевой».

[7] Исполнители – Ирина Богачева и Ленинградский оркестр старинной и современной музыки (дирижер Эдуард Серов).

сят необходимое тембровое разнообразие в оркестровую палитру «Сатир».

«Крейцерова соната» оказалась в числе номеров цикла, наиболее «пострадавших» от смены тональности. После традиционного провозглашения названия романса, сыгранного на этот раз трубами и тромбоном, вступает сольная скрипка с темой из Л. ван Бетховена, вынужденно исполняя знаменитый мотив тоном ниже. Вслед за скрипкой, как и у Л. ван Бетховена, тему подхватывает фортепиано, причем в данной партии насчитывается лишь 4 такта на протяжении всего циклического опуса (!). Возникающая вскоре реминисценция из арии Ленского также звучит в ре миноре, вместо ми минора, да еще и мягкий мотив альтов (у П. И. Чайковского) перед словами «Куда, куда вы удалились», словно в насмешку, поручен фаготу solo. Вся начальная пьеса блистает различными оркестровыми красками, будто сам Д. Шостакович взялся за инструментовку своего вокального цикла. Салонный вальс «отдан» гобою и струнным, а во втором проведении – колокольчикам, что уже совсем похоже на звучание шарманки. В лихих канканах на авансцену «выходит» ликующая медь, линии деревянных духовых предельно детализированы, в нужный момент – экономно, но очень эффективно – к общему звучанию подключаются литавры и тарелки.

Подход Б. Тищенко к использованию в «Сатирах» ударных инструментов можно занести в учебники по инструментовке: вопреки родовым свойствам ритмической поддержки, ударные несут на себе, прежде всего, темброво-колористическую нагрузку. Это касается, в первую очередь, литавр и тарелок, для которых выписаны достаточно развернутые партии, в отличие от колокольчиков, ксилофона и тамтама, – у каждого из них партия насчитывает несколько тактов. Необходимо признать, что инструментовка «Сатир» выполнена виртуозно, умно, тщательно, мастерски. Цикл абсолютно не проигрывает оригиналу, но добавляет новые и весьма существенные краски в феерически яркую «фортепианную партитуру» Д. Шостаковича.

«Четыре стихотворения капитана Лебядкина»[8] **(1986).** Следует заметить, что «Лебядкин», хронологически соседствующий с масштабным циклом на слова Микеланджело, также отличается значительным размахом вокального и фортепианного письма. Здесь «амплитуды смыслов, динамики, технических задач далеко выходят за рамки жанра камерной вокальной музыки: маски, цитаты, обращение к “низкому”, бытовому, бесконечная деформация привычного, мотивы антидуховности превращаются в зловещие символы краха и даже смерти» [4, с. 166]. Это позволило М. Сабининой вполне обоснованно резюмировать: «Поздняя тетрадь – Четыре стихотворения капитана Лебядкина – куда страшнее и серьезнее предыдущих вокальных пьес» [5, с. 237]. «Лебядкин» характеризуется названным исследователем как одно из наиболее впечатляющих сочинений Д. Шостаковича, органически связанных с традициями не только Ф. Достоевского, но и, без всякого сомнения, М. Мусоргского. Заслуживает внимания также комментарий М. Арановского, непосредственно обращенный к глубинным смыслам, которые заложены в «Лебядкине» и зримо олицетворяют «…жизнь на рубеже культуры и антикультуры» [6, с. 241]. Приведенное высказывание, пожалуй, можно адресовать не только творческому наследию Д. Шостаковича, но и серьезному русскому искусству XX века в целом.

«Капитан Лебядкин выражает свои чувства и мысли языком абсурда. Он не думает об этом – у него так получается. Абсурд окружающей жизни, выраженный в слове, которое положено на абсурдную же (через смешение всего) музыку, – вот идеальный концепт, определяющий авторский замысел заключительного цикла Шостаковича. К этому опусу композитор шел достаточно долго, на протяжении всей жизни воссоздавая окружающий его абсурд в музыке. <…> Рояль, следуя несуразным воплям отставного капитана, наполняет звуковое пространство какими-то бессвязными виртуозными элементами – скачками, гаммообразными пассажами, октавными ходами. Все возможные приемы игры на этом инструменте включены в партитуру, перемешаны между собой и “выплеснуты” на слушателя» [4, с. 167–168].

Б. Тищенко расщепляет фортепианную фактуру (демонстрируя и тонкое чутье, и композиторское мастерство), в результате чего возникают камерные, почти ансамблевые эпизоды, характеризуемые участием струнной группы и чередуемые с изощренными soli духовых и мощными, предельными звучаниями, амплитудами, тембрами оркестровых tutti. Он превосходно чувствует музыкальную ткань романса, а ведь подобные решения не пребывают на поверхности: в фортепианном изложении все не столь уж очевидно, не так рельефно и разнообразно. К примеру, у Д. Шостаковича «Лебядкин “вдвое сделался влюблен, / влюбленный уж немало” под роскошно процитированную арию Елецко-

[8] Д. Д. Шостакович. Четыре стихотворения капитана Лебядкина для баса и фортепиано, соч. 146 (1975), слова Ф. Достоевского (из романа «Бесы»): 1. Любовь капитана Лебядкина. 2. Таракан. 3. Бал в пользу гувернанток. 4. Светлая личность.

го из “Пиковой дамы”, которая без всякой паузы “сваливается” в чудовищный по своей пошлости канкан. “Высокое” и “низкое” еще никогда не противопоставлялось в творчестве Шостаковича столь грубо и однозначно» [4, с. 167]. Б. Тищенко доводит художественный замысел своего учителя до логического предела: невероятное по мощи и силе воздействия оркестровое tutti придает сцене любовного признания Лебядкина подобающую завершенность. Канкан в оркестровой версии не только бесконечно пошл, но еще и чудовищно криклив, вульгарность героя Ф. Достоевского возведена симфоническими средствами в степень: абсурд не исчерпывается фортепианной партией, но выходит на оперную сцену[9], где «камерно-вокальный театр» Д. Шостаковича приобретает наиболее органичное воплощение. Выход за пределы жанра, о чем все время думал автор камерно-вокальных циклов, их перемещение в оперную плоскость – одна из важнейших задач, решаемых Б. Тищенко, с которой он замечательно справляется.

Превосходны лаконично-колкие акцентированные вертикальные (по всей партитуре сверху вниз) аккорды оркестра – фортепиано никогда не смогло бы добиться подобного звукового эффекта, а они буквально господствуют в «Лебядкине», добавляя агрессивности и жесткости музыкальной ткани. (В связи с этим вспоминается еще одно высказывание М. Сабининой: «Капитан Лебядкин вошел в русскую литературу и литературоведение как олицетворение агрессивного варварского хамства, беспредельной вульгарности, потому музыкальная ткань этой тетради нарочито жесткая, грубая, топорная» [5, с. 237].)

В своей оркестровке Б. Тищенко не всегда следует Д. Шостаковичу буквально, но расставляет порой индивидуальные акценты. Так, в оригинале музыкальный тематизм «Сцены под Кромами»[10] (любимый композитором М. Мусоргский, «силуэт» которого возникает в «Светлой личности») изуродован, буквально «вывернут наизнанку» в иронически-насмешливом staccato фортепианного аккомпанемента. У Б. Тищенко агрессивное staccato, исполняемое в унисон на *ff* всей струнной группой, звучит зловеще, как предостережение, как символ «раскрепостившихся революционных масс». На протяжении коды романса в эту агрессивную среду погружается весь оркестр, подавляя предыдущее изложение максимально жесткой и безапелляционной констатацией направленности исторического процесса России.

В «Лебядкине» у Д. Шостаковича в очередной раз появляется мотив песенки «Чижик», теперь – в романсе «Таракан» («Жил на свете таракан, / таракан от детства, / и потом попал в стакан, / полный мухоедства»). Как известно, «если представляется возможным говорить о какой-либо лейтинтонации, прошедшей с Шостаковичем через всю его жизнь, так это именно “Чижик-пыжик”[11]: композитор исследовал этот яркий образец петербургского городского фольклора во всех его самых причудливых проявлениях» [4, с. 167]. Тищенко поручает партию «тараканачижика» контрафаготу и тромбону – идеальным исполнителям: и страшно, и глупо одновременно. Здесь же, в «Таракане», появляется еще один превосходный нюанс «от Б. Тищенко» – визгливое продолжительное tremolo всего оркестра, которое особенно пронзительно и неприятно звучит в крайних верхних регистрах деревянных духовых и соединяется с frullato в партии труб. Разумеется, фортепиано совершенно недоступны подобные эффекты. Богатейшие возможности симфонического оркестра позволяют преобразовать любую музыкальную ткань, если за дело берется настоящий мастер. Добавим, что и в этой оркестровке Б. Тищенко удивительно тонко использует ударные: они предстают не фоном или не ритм-секцией, но полноправными солистами, участниками общего действа, наделенными правом на персональное высказывание. И перед исполнителями группы ударных ставятся здесь непростые задачи – отметим хотя бы литавровые glissando на протяжении «Бала в пользу гувернанток».

Причину обращения Д. Шостаковича именно к Лебядкину в свое время назвал Евгений Нестеренко, вспоминая репетиции незадолго до премьерного исполнения цикла: «Шостакович смеялся, слушая свое сочинение, но потом посерьезнел и сказал: здесь, кажется, мне удалось ухватить “достоевщину”. Лебядкин, конечно, шут гороховый, но иногда от него становится страшно» [7, с. 1]. К этой мысли композитор возвращался неоднократно, в том числе в переписке с Б. Тищенко. «Смех сквозь страх – вот главная идея цикла на слова капитана Лебядкина, созвучная всей жизни композитора, перекликающаяся с его многочисленными музыкальными

[9] В «Лебядкине» музыкальное развитие неоднократно прерывается, и певец обращается к пианисту: «Пожалуйста, сначала!». Таким образом, перед слушателями на сцене предстает не артист оперы, но сам капитан Лебядкин. Абсурд, тупость, пошлость, косноязычие – не в нотах или стихотворении, а рядом, напротив!

[10] Народная хоровая сцена из финала оперы «Борис Годунов».

[11] Д. Шостакович вновь и вновь обращался к теме этой песенки, начиная с набросков к ранней опере «Оранго» (1931) и приводя по разным поводам эту мелодию «в пример» на протяжении всей жизни.

страхами и с неиссякаемым безудержным музыкальным смехом» [4, с. 166].

«Пять романсов» на слова из журнала «Крокодил»[12] **(2005).** Необходимо отметить, что романсы из «Крокодила» Д. Шостаковича – «…это именно вокальный цикл, а не собрание песен в один опус: с ясным порядком чередования текстов, с внутренними кульминациями, с детально продуманными контрастами между частями и разноплановой фактурой аккомпанемента. Каждый романс – отдельная театральная сценка, законченная и цельная, в совокупности они образуют своего рода спектакль театра миниатюр, подобно известным постановкам коллектива под руководством А. Райкина. Композитор формирует данный спектакль с поистине компьютерной точностью, в определенном порядке расставляя акценты и создавая сквозную форму» [4, с. 158].

Весьма активно используемые Д. Шостаковичем подвижные «монохромные» унисонные построения в фортепианной партии, зачастую опирающиеся на серийную технику, при необходимости расщепляются и образуют кластеры-удары («в левое жевало этого хама»), на которые автор «нанизывает» нелитературный текст, постоянно варьируя размер и ритмические фигуры, как бы адаптируя музыкальную ткань к «русскому разговорному». Грациозная вальсовость оттеняется жизнерадостной скерцозностью, возвышенно-«архаическая» молитва – бравурным фортепианным проигрышем. Каждая интонация, мотив подчинены определенной задаче, связанной с формированием конкретного образа, обрисовкой запечатлеваемого характера. «Инструментальная партия выглядит очень живой, очень по-человечески разговорчивой, иногда настырной, требовательной, уничтожающей. Совсем нет "лишних" нот, нет фактурных заполнений, нет никакой избыточности, все подчинено раскрытию сюжета, образа, характера. При этом рояль в "крокодильских" романсах абсолютно полнокровен в фортепианном значении этого слова, иногда виртуозен, он все время пребывает в центре музыкальных событий, на виду у слушателя. Рояль – это сам Дмитрий Дмитриевич со своим изумительно ясным, точным пианизмом, насмешливостью, зорким взглядом на окружающий мир и потрясающим мастерством. Именно его личное присутствие и возвышает анекдотически смехотворные тексты графоманов, придавая им характер серьезного художественного обобщения» [4, с. 160–161].

Как же решает оркестровыми средствами вышеперечисленные сугубо камерные задачи столь непростого и разнообразного сопровождения в «крокодильских» романсах Борис Тищенко? Бесконечные гибкие унисоны рояля на протяжении всего цикла отданы низким струнным – виолончелям с контрабасами (пятиструнными – для увеличения их выразительных возможностей в низком регистре), акценты подчеркиваются засурдиненными медными инструментами, что придает звучанию рельефность и яркую театральность. Мощные удары-кластеры, сыгранные tutti «по методу бокса» («Собственноручное показание») – резко, жестко, отрывисто, на *sffff*, – производят сильное впечатление: возникает ощущение первобытности, дремучести, порождаемое героем этой занятной сценки. Свою «подпись» пенсионер Исаев ставит на фоне протяженных педалей все тех же низких струнных (выразительная оркестровая деталь!).

«Трудноисполнимое желание» – изящный вальс, приметы которого Б. Тищенко воссоздает в классическом ключе: pizzicato виолончелей и контрабасов на первую долю и стаккатная терция двух валторн на вторую и третью – лаконичное и безошибочно точное решение, предоставляющее солисту полноценную возможность ясно донести свою просьбу, которая адресуется в редакцию журнала (герой – холостяк, и ему требуется жена, «чтобы кормила, чтобы поила и денег с меня не спрашивала»). Во вступлении к романсу «Благоразумие» Д. Шостакович проводит у фортепиано средневековую секвенцию Dies irae. Б. Тищенко поручает данную цитату хору медных с сурдинами, вызывая ассоциацию с неким «редуцированным» органом. Но главный сюрприз поджидает слушателя в коде этой крошечной и абсолютно очаровательной миниатюры: здесь Б. Тищенко кардинально отходит от авторского замысла и заканчивает пьесу мощным проведением Dies irae на *fff* всего оркестра – во всем великолепии и блеске. Сатира советского времени оборачивается гимническим проведением символа смерти в начале XXI века.

В стремительном скерцо «Иринка и пастух» (средний раздел, на словах «и Иринке вдруг очень хочется потискать его в руках») проводится тема из «Пиковой дамы» – страстная мольба Германа в спальне Графини («Так, значит, смерти приговор / Ты произносишь!»), типичное для композитора прямое столкновение «высокого» и «низкого». Указанный эпизод поручен эмоционально подвижным и виртуозным скрипкам. Запечатлевая «индифферентного» к Иринке пастуха, Д. Шостакович цитирует в басах фор-

[12] Д. Д. Шостакович. Пять романсов на слова из журнала «Крокодил» № 24 от 30 августа 1965 г., соч. 121 (1965): 1. Собственноручное показание. 2. Трудно исполнимое желание. 3. Благоразумие. 4. Иринка и пастух. 5. Чрезмерный восторг.

тепианной партии русскую народную песню «Во саду ли, в огороде». Здесь, согласно заветам Н. А. Римского-Корсакова, у Б. Тищенко вступают деревянные духовые: в заключительных тактах (превосходная звуковая идея!) на «авансцене» появляется восхитительно посвистывающая флейта piccolo.

В заключительном номере цикла эффектные проигрыши фортепиано стилизуются Д. Шостаковичем «...под восторженно-простоватые мелодии советской кинохроники, пафосно сообщающие о достижениях народного хозяйства» [4, с. 160]. У Б. Тищенко протяженные мощные аккорды всего оркестра предваряют вступление арфы (она звучит только в этой пьесе), роскошные arpeggiato которой создают атмосферу всенародного ликования. Как и в третьем романсе цикла («Благоразумие»), концовка здесь очень жесткая и прямо противоположная замыслу Д. Шостаковича. Б. Тищенко использует возможности современного оркестра для вполне определенного высказывания – лапидарного и несколько злого, подчеркнутого отрывистыми штрихами деревянных духовых, акцентами на каждую ноту у струнных и раскатистым тремоло литавр.

Очень компактный по длительности сатирический цикл Д. Шостаковича в оркестровой версии становится серьезным высказыванием, сатира и гротеск несколько уступают свои позиции, на первый план выходят широкие и мощные звучания tutti, появляется определенный масштаб, знакомое нам по творчеству Д. Шостаковича парадоксальное преломление «высокого» и «низкого» уступает место провозглашению «высокого». Завершая рукописную партитуру собственной инструментовки романсов Д. Шостаковича, Б. Тищенко выставляет дату (8 марта 2005 года), расписывается и добавляет: «с любовью» – к мастеру, учителю, другу.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Скорбященская О. А.* Борис Тищенко: интервью robusta. СПб.: Композитор, 2010. 40 с.
2. *Добрыкин Э. Ю.* Музыкальная сатира в вокальном творчестве Д. Шостаковича // Проблемы музыкальной науки: сб. ст. М.: Сов. композитор, 1975. Вып. 3. С. 17–37.
3. *Акопян Л. О.* Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества: моногр. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 583 с.
4. *Серов Ю. Э.* Автор и его время в камерно-вокальном творчестве Д. Д. Шостаковича: дис. … канд. иск. Ростов-на-Дону, 2020. 263 с.
5. *Сабинина М. Д.* Было ли два Шостаковича? // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 233–237.
6. *Арановский М. Г.* Музыкальные «антиутопии» Шостаковича // Русская музыка и XX век: колл. моногр. / ред.-сост. М. Г. Арановский. М.: ГИИ, 1997. С. 213–249.
7. *Нестеренко Е. Е.* Счастье творческого общения // Музыкальные кадры (ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова). 1976. 30 сентября. С. 1.

REFERENCES

1. *Skorbyashchenskaya O.* Boris Tishchenko: interv'yu robusta [Boris Tishchenko: Interview with Robusta]. St. Petersburg: Kompozitor, 2010. 40 p.
2. *Dobrykin E.* Muzykal'naya satira v vokal'nom tvorchestve D. Shostakovicha [Musical Satire in the Vocal Works by D. Shostakovich]. In: Problemy muzykal'noy nauki [Problems of Musical Scholarship]: collected articles. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1975. Issue 3. Pp. 17–37.
3. *Akopyan L.* Dmitriy Shostakovich: opyt fenomenologii tvorchestva [Dmitry Shostakovich: A Trial of the Creative Work Phenomenology]: monograph. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin, 2004. 583 p.
4. *Serov Yu.* Avtor i ego vremya v kamerno-vokal'nom tvorchestve D. D. Shostakovicha [The Author and His Time in the Chamber Vocal Work by D. Shostakovich]: Ph. D. Thesis: 17.00.02. Rostov-on-Don, 2020. 263 p.

5. *Sabinina M.* Bylo li dva Shostakovicha? [Were There Two Shostakovichs?] In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1997. No. 4. Pp. 233–237.

6. *Aranovskiy M.* Muzykal'nye «antiutopii» Shostakovicha [Shostakovich's Musical "Dystopias"]. In: Russkaya muzyka i XX vek [Russian Music and the 20th Century]: collective monograph. Edited and compiled by M. Aranovskiy. Moscow: State Institute of Arts Scholarship, 1997. Pp. 213–249.

7. *Nesterenko E.* Schast'e tvorcheskogo obshcheniya [The Happiness of Creative Communication]. Muzikal'nye kadry [Musical Personnel]: A Newspaper of N. Rimsky-Korsakov Leningrad State Conservatory. 1976. September 30. P. 1.

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

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

УДК 78.071.1 DOI: 10.52469/20764766_2021_02_90

Н. Н. СЫЧЕВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ФАНТАЗИЙНЫЕ СОЧИНЕНИЯ А. Е. ЧЕРНОВА: К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ

Настоящая статья посвящена композиторскому творчеству современного отечественного пианиста-виртуоза, общественного деятеля Алексея Евгеньевича Чернова. Исследуются фантазийные опусы, составляющие значительную часть раннего периода его творчества, в которых прослеживается господство принципа жанровых взаимодействий и намечаются главные константы индивидуального авторского почерка композитора.

В Фантазии ор. 1 и Фантазии ор. 2 «Древнерусской» выявлена определённая жанровая иерархия, демонстрирующая сплав двух традиций: православной богослужебной (акафист, знаменный роспев, строчное многоголосие) и романтической (фантазия, прелюдия, элегия). В ходе анализа данные произведения объединены в фортепианный цикл благодаря общности содержательного наполнения, идентичности подхода к материалу, а также последующего развития этого материала.

Уделяя особое внимание месту перечисленных жанров в драматургии целого, исследователь формулирует суть авторских концепций. Так, содержательным стержнем Фантазии ор. 1 является ностальгический модус, обусловленный местоположением жанра элегии в центре концентрической формы сочинения. В творческом фантазийном порыве достигается целостность индивидуума, а также гармония человека с миром, где жанр акафиста как символ опоры и крепости духа помещен в крайних частях сочинения.

Концепция Фантазии ор. 2 «Древнерусской» базируется на идее синтеза воссоздаваемого мира гармонии и красоты прошлого с внутренним миром личности нашего времени. Первую сферу олицетворяют строчное многоголосие и знаменный роспев, вторую – жанр романтической прелюдии, интонационно прорастающий из первой сферы. Таким образом, главным мерилом гармонии в двух освещаемых фантазиях А. Чернова становится опора личности на древнерусскую духовность.

Автор статьи указывает, что анализируемые сочинения относятся к значительному пласту отечественной музыкальной культуры – «nova musica sacra» (Н. С. Гуляницкая), – охватывающему период более двух столетий.

Ключевые слова: Алексей Чернов, жанр, жанровые взаимодействия, фантазия, фантазийные сочинения, полижанровость, акафист, строчное многоголосие, знаменный роспев.

Для цитирования: Сычева Н. Н. Фантазийные сочинения А. Е. Чернова: к проблеме жанровых взаимодействий // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 2. С. 90–96.

DOI: 10.52469/20764766_2021_02_90

N. SYCHEVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

FANTASIES BY A. CHERNOV: TO THE PROBLEM OF GENRE INTERACTIONS

This article is devoted to the music of the modern Russian virtuoso pianist and public figure Alexei Chernov. A major part of his compositions was created in the genre of piano fantasy, what determined one of the main dominants of the early period of his work. In the considered fantasies the author points out the dominance of the principle of genre interactions and reveals the main features of Chernov's individual style.

In fantasies op. 1 and op. 2 «Old Russian» there is a certain genre hierarchy, that demonstrates a fusion of genres of liturgical (akathist, znamenny chant) and romantic tradition (fantasy, prelude, elegy). In the course of the analysis, these fantasies are

combined into one piano cycle due to the common content and similar approach to the music material and its development.

Paying special attention to the place of these genres in the dramaturgy of the whole, the author formulates the concept of the compositions. Thus, due to the placement of elegy genre in the center of the arch form of the composition, there is a nostalgic mode in the core of Fantasy Op. 1. In a creative impulse of fantasy, integrity of a human and harmony between him and the world are achieved by the placement in the first and the last parts of the work of the Akathist genre, which is a symbol of support and strength of spirit.

Concept of Fantasy op. 2 "Old Russian" is based on the idea of synthesis of harmony and beauty of the past and the inner world of the modern person. The first sphere is expressed in the genres of old Russian polyphonic Church music and znamenny chant, and the second – in the genre of romantic prelude, intonationally sprouting from the first. Thus, the harmony on the two fantasies is based on the person's reliance on Old Russian spirituality.

Concluding the research, the author states that both fantasies belong to a significant layer so called "nova musica sacra" (N. Gulyanitskaya), which has been dominating Russian musical culture for more than two centuries.

Key words: Alexey Chernov, genre, genre interactions, fantasy, fantasy compositions, polygenre, akathist, znamenny chant.

For citation: Sycheva N. Fantasies by A. Chernov: to the problem of genre interactions // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 2. Pp. 90–96.

DOI: 10.52469/20764766_2021_02_90

Композиторское творчество современного пианиста-виртуоза, педагога, общественного деятеля Алексея Евгеньевича Чернова динамично развивается в русле романтической традиции. «Жанровый образ автора» (термин *Д. Лихачева*) отчетливо складывается в раннем периоде творчества, когда обнаруживается тяготение композитора к фантазийным сочинениям.

А. Е. Черновым создано более шестидесяти фантазий, в которых откристаллизовалось его композиторское мастерство. Данные произведения представлены разнообразными жанровыми формами – от одночастных миниатюр до пьес, объединенных в фортепианные циклы. При всем многообразии авторских решений эти фантазии сближают два фактора: сольная инструментальная трактовка[1], а также господство в них принципа жанровых взаимодействий. Поэтому представляется актуальным выявление особенностей таких взаимодействий в первых фантазийных сочинениях – Фантазиях ор. 1 и ор. 2, в которых определился дальнейший вектор жанровой эволюции и наметились константы композиторского стиля А. Чернова.

Жанр фантазии происходит от импровизации, в которой наблюдается, как отмечает Т. С. Кюрегян, «преобладание стихийной *игры* над обдуманным композиционным планом» ([1, ст. 767]; курсив мой. – Н. Н.). В этой творческой игре и закрепляются важнейшие компоненты композиторского стиля, выраженные в использовании иностилевых и «личных» компонентов, так как они «...в своем чередовании и составляют развертывание стилистики в композиционном времени» [2, с. 209], а важнейшими инструментами подобной игры выступают жанры и их взаимодействия. Данный композиционный принцип рельефно и самобытно претворён в двух фантазиях А. Чернова, где органично сочетаются признаки жанров вокальной богослужебной традиции (акафист, знаменный роспев, строчное многоголосие) и инструментальных жанров романтической традиции (фантазия, элегия, романтическая соната, черты прелюдийности[2]), образуя в результате целостный художественный организм.

В **Фантазии ор. 1** жанры акафиста, элегии, прелюдии взаимодействуют в горизонтальной плоскости, располагаясь в следующем порядке:

[1] Исключение составляет появившаяся в 2019 году Фантазия «Дыхание» ор. 15 для флейты и фортепиано.

[2] Уточним, что используемое понятие указывает на наличие некоторых стабильных признаков жанра прелюдии. В исследовании Т. И. Твердовской [3] предложено понятие «прелюдийная инвариантность», которая реализуется в фортепианной, отчасти импровизационной природе музыкального материала, где исполнительский опыт композитора-пианиста получает своё воплощение.

Разделы	A	B	C	D	C	B	A
Жанр	Акафист	Черты прелюдийности	Черты прелюдийности	Элегия	Черты прелюдийности	Черты прелюдийности	Акафист
Тональность	C-dur	D-dur	D-dur	h-moll	D-dur	D-dur	C-dur

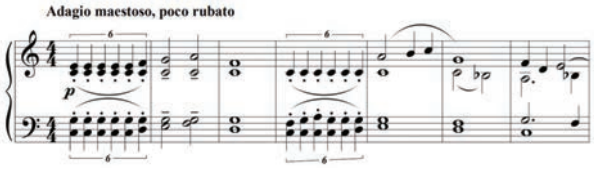
Цитата из сонаты Н. Метнера

Романтическую жанровую триаду обрамляет аллюзия на богослужебный жанр акафист, в который, на наш взгляд, проникают импровизационность и фантазийность. Принцип симметрии обеспечивает «сцепляемость» разнородных жанров на формообразующем уровне.

Стабильные литургические компоненты жанра акафиста переосмысливаются композитором в контексте авторского концертного жанра фантазии и наделяются новыми качествами (Раздел A, Adagio maestoso, C-dur) (Пример 1).

Пример 1

А. Чернов. Фантазия ор. 1, раздел А (аллюзия на жанр акафиста)

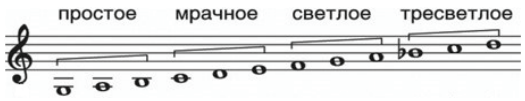


Среди этих новых качеств отметим следующие: обращение к средствам модальной гармонии вместо характерного для современного богослужения использования обиходных песнопений, представленных в ладу тонального типа; гибкость, подвижность нижних голосов; нетрадиционная трактовка хоровой вертикали, которой свойственен мобильный характер включения и выключения «голосов». Самым важным качеством является то, что в результирующей вертикали рождается гармоническая вертикаль – аккорд со структурой 5.5.5 (трёхзвенный квартаккорд), который не только выполняет сквозную роль лейтаккорда в данной фантазии, но также встречается во всех представленных жанровых образованиях.

Строение указанного аккорда, на наш взгляд, словно вырастает из системы древнерусских обиходных ладов, выражающих своеобразие русской модальной системы, которая не совпадает ни с греческой, ни с западной латинской. Звукоряд обиходного лада, как известно, строится по трихордам, то есть начало каждой трёхзвучной мелодической ячейки (или «согласия») отстоит на кварту от начала предыдущей (Пример 2).

Пример 2

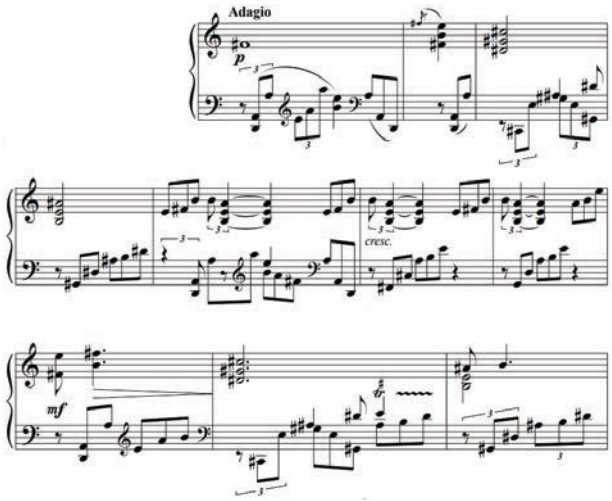
Звукоряд обиходного лада



Композитор, с одной стороны, устанавливает в произведении прочную связь с традициями древнерусского богослужебного пения благодаря использованию техники жанровой аллюзии, а также своеобразному преломлению особенностей старинных обиходных ладов. С другой стороны, А. Чернов в первом разделе музыкальной формы утверждает главенство протоинтонации (лейтаккорда) – зародыша всей музыкальной концепции. Данный аккорд становится основой гармонической вертикали всех богослужебных и романтических жанровых образований в Фантазии, а также придаёт логическую целостность полижанровому произведению (Пример 3).

Пример 3

А. Чернов. Фантазия ор. 1, раздел В (с чертами прелюдийности)

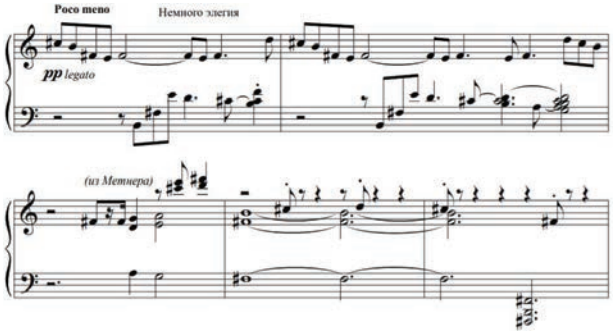


Таким образом, укоренившись в контексте концертного жанра, акафист подвергается значительным изменениям посредством взаимодействия с не свойственными ему чертами жанров фантазии и прелюдии. В результате данного процесса акафист обретает индивидуальность, свободу изложения, а также обогащается новым мобильным качеством – намеренной незавершённостью, недосказанностью, эскизностью формы, свойственной жанру прелюдии.

Расположение «жанрового модуса»[3] элегии в центре Фантазии (раздел С) определяет его ведущую роль в концепции сочинения[4] (Пример 4)

Пример 4

А. Чернов. Фантазия ор. 1, раздел С (жанр элегии)

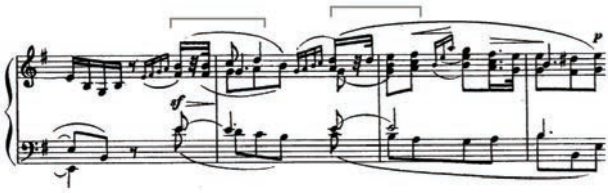


Элегия обладает ярко выраженной сентиментальной семантикой и пронизана *ностальгией* по давно ушедшему времени[5]. По словам Я. А. Ярмака, в трудах ряда философов и учёных (С. Кейси, С. Кроувелл, М. Хайдеггер) ностальгия трактуется как «попытка восстановить утраченную целостность, единство человека и мира» [7, с. 239]. Обращаясь к жанру элегии, композитор словно стремится восстановить потерянную связь с коренными традициями, прошлым и настоящим. Творчество для А. Чернова является средством восстановления этого утраченного единства, а музыкальная культура понимается как некий инструмент стремления человеческого духа к небесной красоте. В этом синтезе романтических жанров и богослужебного пения рождается уникальное концептуальное сочинение.

Элегическую экспрессию усиливает включенная композитором цитата из «Сонаты-воспоминания» Н. Метнера (Примеры 5, 6).

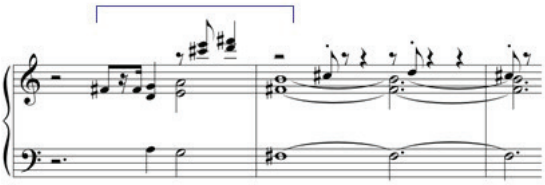
Пример 5

Н. Метнер. «Соната-воспоминание» ор. 38 (экспозиция, фрагмент заключительной партии)



Пример 6

А. Чернов. Фантазия ор. 1, раздел С (цитата)



Процитированный материал обладает мощной энергией «Сонаты-воспоминания» Н. Метнера, которая, по словам Я. А. Ярмака, является самым ностальгическим сочинением в его творчестве [7, с. 239]. В сонате, по мнению исследователя, происходит «...музыкальное отображение психологического процесса ностальгического припоминания-рефлексии идеального-утраченного, где принципиально важен конечный результат своеобразной интеграции ностальгического утраченного в реальной жизни» [там же, с. 239]. Данная цитата-аллюзия, с одной стороны, совпадает с семантическими свойствами жанра элегии в Фантазии А. Чернова, а с другой – укрепляет и увеличивает значимость этого центрального фрагмента в общей концепции сочинения.

Таким образом, жанры, составляющие основу Фантазии, являются важнейшим инструментом, углубляющим содержательную сторону произведения[6]. Жанровые стили акафиста, пре-

[3] Е. В. Назайкинский определяет значение слова «модус» следующим образом: «модус есть целостное, конкретное по содержанию <…>, художественно опосредованное состояние, объективируемое в музыке в различных формах, различными средствами и способами» [4, с. 194].

[4] Благодаря местоположению главного жанрового компонента Фантазии возникают аналогии с сочинениями К. Дебюсси, в которых основной тематический материал располагается в среднем разделе формы. См. об этом: [5].

[5] Выражение модуса сентиментальности в музыке получило новый виток развития и стало актуальным в музыкальной культуре метамодернизма. Музыковед Н. А. Хрущева отмечает повышенный интерес к модусу сентиментальности целого ряда композиторов, среди которых Д. Лэнг («Sweet air»), С. тен Хольт («Canto Ostinato»); направление «новой сентиментальности» представлено в творчестве В. Мартынова [6].

[6] Один из ведущих отечественных исследователей музыкальных жанров – А. Г. Коробова – соотносит такой тип взаимодействия жанров с определенным принципом, согласно которому содержание избранных композитором жанров резонирует с авторским замыслом, обогащая его. Вследствие такого взаимодействия возникает,

людии, элегии подчиняются идейному замыслу Фантазии, что в итоге способствует доминированию принципа «обобщения через жанр»[7]. Отбирая и комбинируя жанровые элементы, композитор формирует уникальный индивидуальный замысел произведения, выраженный в концепции синтеза веры и личности творца.

По-иному проявляются жанровые взаимодействия в **Фантазии ор. 2 «Древнерусской»**, которая является смысловым продолжением Фантазии ор. 1. Основу жанровой системы второй фантазии составляют, в первую очередь, жанры *вокальной* природы – цитата знаменного роспева и аллюзия на строчное древнерусское многоголосие. *Инструментальность* как полярная жанровая стихия оказывает воздействие на архитектонику целого, а также предопределяет непредсказуемость развития мысли. В целом, процесс перехода одного жанра в другой характеризуется ясно выраженной логикой:

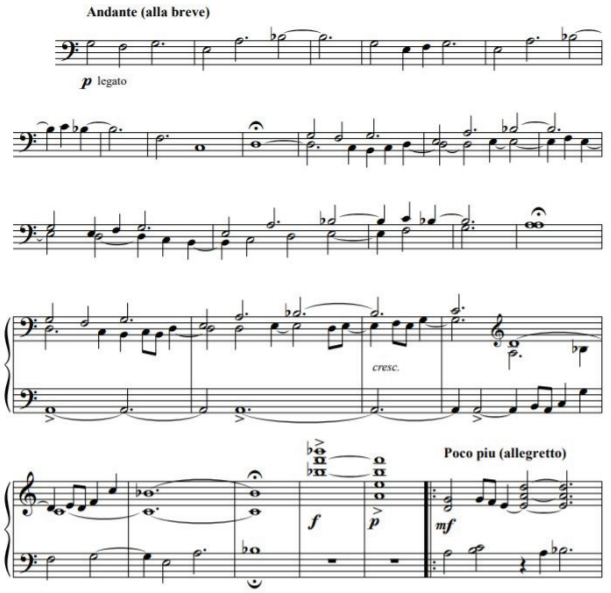
Разделы	***A***	***B***	***C***	***A_1***	***B_1***	***C***	***D***
Жанр	***Вокально-хоровой***	***Вокально-инструментальный***	***Вокально-хоровой***	***Вокально-хоровой***	***Вокально-инструментальный***	***Вокально-хоровой***	***Инструментальный***
Ладовый центр	***d-a***	***in d***	***in d***	***d-a***	***in d***	***in d***	***in d***

Если в первой фантазии арочный принцип композиции устанавливает гармонию и соразмерность целого, то во второй усматривается сквозная форма с последовательным движением к заключительному инструментальному разделу, **D,** с его импровизационной текучестью и непредсказуемостью развития мысли. Две кульминации, представленные в Фантазии ор. 2, расположены в разделах **C**, где излагается цитата знаменного роспева. Движение к первой кульминации способствует возвращению к «истоку» – разделу **A**; на протяжении второй волны происходит жанровая модуляция в абсолютно инструментальную сферу. В данном контексте фантазия предстает как жанр-процесс, где проявляется жанровое движение от вокально-хорового начала к абсолютно инструментальному.

Укажем особенности жанровых взаимодействий в Фантазии ор. 2. В разделе **A** воссоздаётся звуковой образ древнерусского строчного многоголосия. В фактурном изложении ясно выражены характерные черты троестрочия, символизирующего сакральную идею троичности. При этом троестрочие представлено в процессе постепенного становления (Пример 7).

Пример 7

А. Чернов. Фантазия ор. 2 «Древнерусская», раздел А (строчное многоголосие)



В целом, данный раздел погружает слушателя в особое состояние духовной сосредоточенности, рисует глубинный образ мироощущения христианской души, а местоположение в Фантазии данной аллюзии указывает на ее особую роль в концепции сочинения, свидетельствующую о тенденции к претворению исконно русских культурных традиций.

Молитвенная континуальность, свойственная строчному многоголосию, «прорастает» в следующий раздел – **B**, где синтезируются вокально-хоровое и инструментальное жанровые начала. К вокально-хоровому относятся мотивы, которые подготавливают цитату знаменного роспева следующего раздела. Инструментальная сфера представлена литургическим компонентом – колокольностью. Посредством синтеза двух жанровых сфер достигается ощущение дления, углубления молитвенного состояния, свойственного литургическим жанрам. Возникают

по замечанию исследователя, «авторизация» используемых жанров [8, с. 21].

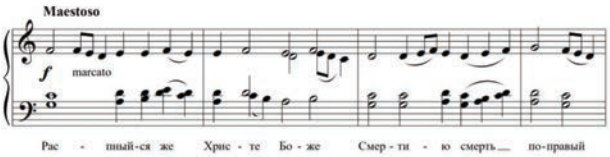
[7] Термин А. А. Альшванга.

аналогии с постепенно проступающими словами священного текста молитвы.

В центре раздела **C** – цитата одного из знаменных песнопений. Толкование роспева в величаво-приподнятом духе (ремарки автора – Maestoso, *marcato*) и в динамическом нюансе *f* транслирует состояние духовного подъёма (Пример 8).

Пример 8

А. Чернов. Фантазия ор. 2 «Древнерусская», раздел С (цитата знаменного роспева)



В рукописном варианте Фантазии А. Чернов подтекстовал музыкальную цитату, тем самым конкретизируя собственный замысел. Основу текста составляет фрагмент литургического гимна «Единородный Сыне» (из третьей четверти формы стиха – точки золотого сечения): «распныйся же Христе Боже, смертию смерть поправый». Цитата олицетворяет концентрированное выражение религиозной традиции, а также представляет текст, из которого она была заимствована. Аскетически-суровое, глубоко сосредоточенное состояние духа, присущее данному песнопению, своеобразно оттеняет его композиторскую интерпретацию, представленную в сочинении А. Чернова.

В целом, на протяжении Фантазии ор. 2 осуществляется жанровая модуляция, основанная на постепенном переходе от жанров певческой литургической традиции к романтической прелюдии. Молитвенное состояние духа сменяется эмоциональной рефлексией, наполненной выражением человеческого экспрессивного состояния. Континуальность, присущая разделам **A**, **B** и **C**, сменяется характерной дискретностью изложения, присущей заключительному разделу – **D**. Особенностью заключительной части является доминирование интонемы страдания, жалобы, мятущегося состояния души. Обилие ламентаций в вариантно повторяемых интонациях олицетворяет состояние кающейся души.

Анализируемые Фантазии ор. 1 и 2, на наш взгляд, объединяются в своеобразный цикл благодаря общности содержания, а также господству принципа жанрового взаимодействия, предопределяющего идентичность авторского подхода к материалу. Жанровой основой выступают богослужебные и романтические жанры (акафист, знаменный роспев, строчное многоголосие; фантазия, элегия, прелюдия, романтическая соната), однако смысловые акценты, определяющие их использование, различны. Доминантой первой Фантазии является ностальгический модус, транслируемый при помощи особого расположения жанров в сочинении. Так, в «сердцевине» данного опуса обнаруживается жанр элегии с его стремлением к восстановлению утраченной целостности человеческой личности, ее единства с миром. Гармония достигается благодаря концентрическому строению Фантазии, а также арочным связям крайних разделов, в которых представлен жанр акафиста. Для композитора незыблемым фундаментом формирующейся целостной личности является вера в Божественно-прекрасное, воплощаемое в духовности человека. Личность же, в свою очередь, самоценна, так как несет на себе отпечаток абсолютной личности Творца. Иными словами, гармоничная личность, в понимании А. Чернова, формируется путем восстановления связи между человеком и Богом, осознания немыслимости их дискретного существования. Данная концепция раскрывается во второй Фантазии. Таким образом, в указанных ранних опусах композитора заложены смысловые доминанты его творчества.

Особенности взаимодействия литургических и романтических жанров внутри фантазии соответствуют главной особенности этого жанра – *свободе высказывания*. По замечанию Т. С. Кюрегян, «фантазия представляет собой необычную комбинацию обычных для данной эпохи “слагаемых” (структурных, содержательных)» [1, ст. 767]. В этом контексте, например, *синтез жанров* акафиста и элегии, слияние инерционного и свободного, традиционности и стихийности в одном произведении представляются возможными благодаря таким свойственным фантазии качествам, как импровизационность, господство игрового начала, спонтанность изложения. Такой свободой и характеризуется стиль А. Чернова в самом начале творческого пути композитора, когда уже намечаются главные константы индивидуального авторского почерка.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кюрегян Т. С.* Фантазия // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1981. Т. 5. Ст. 767–771.

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

3. *Твердовская Т. И.* Прелюдия в фортепианном творчестве Клода Дебюсси: автореф. дис. … канд. иск.: 17.00.02. СПб., 2003. 22 с.

4. *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 320 с.

5. *Денисов Э. В.* О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси // Вопросы музыкальной формы: сб. ст. М.: Музыка, 1977. Вып. 3. С. 230–253.

6. *Хрущева Н. А.* Постироння и эйфория: о метамодерне в академической музыке // Музыкальная академия. 2019. № 1. С. 135–147.

7. *Ярмак Я. А.* Проявление религиозного модуса ностальгии в «Сонате-воспоминании» Н. Метнера // Культура і сучасність. 2013. № 2. URL: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Kis_2013_2_43.pdf (дата обращения: 13.04.2021).

8. *Коробова А. Г.* Музыкальные жанры и жанровый анализ: метод. пособие. Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2009. 25 с.

REFERENCES

1. *Kyuregyan T.* Fantaziya [Fantasia]. In: Muzykal'naya entsiklopediya [Musical Encyclopedia]. Editor-in-chief Yu. Keldysh. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1981. Vol. 5. Col. 767–771.

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

3. *Tverdovskaya T.* Prelyudiya v fortepiannom tvorchestve Kloda Debyussi [Genre of Prelude in the Piano Work by Claude Debussy]: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. St. Petersburg, 2003. 22 p.

4. *Nazaykinskiy E.* Logika muzykal'noy kompozitsii [The Logic of Musical Composition]. Moscow: Muzyka, 1982. 320 p.

5. *Denisov E.* O nekotorykh osobennostyakh kompozitsionnoy tekhniki Kloda Debyussi [On Some Features of the Compositional Technique by Claude Debussy]. Voprosy muzykal'noy formy [Issues of Musical Form]: collected articles. Moscow: Muzyka, 1977. Issue 3. Pp. 230–253.

6. *Khrushcheva N.* Postironiya i eyforiya: o metamoderne v akademicheskoy muzyke [Post-Irony and Euphoria: about Meta-modern in Academic Music]. Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2019. No. 1. Pp. 135–147.

7. *Yarmak Ya.* Proyavlenie religioznogo modusa nostal'gii v «Sonate-vospominanii» N. Metnera [The Manifestation of the Religious Nostalgia Mode in the "Sonata-Reminiscence" by N. Medtner]. In: Kul'tura i suchasnist' [Culture and Modernity]. 2013. No. 2. Pp. 238–242. URL: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Kis_2013_2_43.pdf (date of application: 13.04.2021).

8. *Korobova A.* Muzykal'nye zhanry i zhanrovyj analiz [Musical Genres and Genre Analysis]: manual of teaching methods. Ekaterinburg: M. Mussorgsky Ural State Conservatory, 2009. 25 p.

Сычева Наталья Николаевна
аспирант кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
natali.nakone4naya@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-0439-0769

Natalia N. Sycheva
Postgraduate student at the Department of Music Theory and Composition
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
natali.nakone4naya@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-0439-0769

УДК 78.072.2 DOI: 10.52469/20764766_2021_02_97

Т. В. ФРАНТОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ЛАОКООН И АФРОДИТА «В ОДНОМ ФЛАКОНЕ», ИЛИ ЖИЗНЬ И СМЕРТЬ АКАДЕМИЧЕСКОГО МУЗЫКОВЕДЕНИЯ В ЭЛЕКТРОННУЮ ЭПОХУ

Настоящая статья посвящена адаптации музыковедческой деятельности к условиям киберпространства. Глобальный поток информации, доступной благодаря Интернету, порождает комплекс проблем, затрагивающих все сферы интеллектуальной деятельности человека, включая музыкознание. В статье анализируются обстоятельства, способствующие активному и интенсивному развитию музыковедческой деятельности, такие как свободный доступ к неограниченному объему специальной информации (через репозитарии Интернета, поисковые системы Яндекс, Google и др.), электронные ресурсы музыкальных библиотек (в частности, библиотеки РГК). Вместе с тем, грандиозные коллекции Интернета в сочетании с потоком информации на бумажных носителях, многократно возросшим за последние десятилетия, породили проблему создания универсальных специализированных баз данных, направленных на область музыковедческой науки. Разработка специальных музыковедческих методов поисковой работы в Интернете – актуальная задача, решение которой обеспечит музыкознание необходимым инструментом продуктивного освоения новой среды его обитания. В гигантском инфопространстве, пребывающем в состоянии перманентного изменения, сформировались новые условия бытия музыкального искусства, что порождает потребность разрабатывать соответствующие аналитические инструменты музыковедения. В XXI веке актуализируется феномен контекста культуры и, в частности, сетевого контекста, значимость которого начинает в некотором роде превышать роль индивидуального авторского высказывания композитора. Таким образом, перед музыковедческой отраслью возникает задача разработки ряда новых специализаций: музыковед – библиограф электронных ресурсов, музыковед-программист, музыковед – исследователь электронной и компьютерной музыки, музыковед-культуролог, специализирующийся как исследователь музыкальной Интернет-культуры XXI века. При этом комплекс традиционных специализаций музыковедов (историков, теоретиков, этнографов и т. д.) сохраняет свою важность как обязательный инструмент познания музыкального искусства, средство воспитания профессиональных музыкантов и орудие формирования культурной образовательной среды общества.

Ключевые слова: глобальное информационное пространство, Интернет-культура XXI века, универсальные и специализированные поисковые сети, новые специализации музыковедов в условиях киберпространства.

Для цитирования: Франтова Т. В. Лаокоон и Афродита «в одном флаконе», или Жизнь и смерть академического музыковедения в электронную эпоху // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 2. С. 97–102.

DOI: 10.52469/20764766_2021_02_97

T. FRANTOVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

LAOCOON AND APHRODITE “ROLLED INTO ONE”, OR LIFE AND DEATH OF ACADEMIC MUSIC STUDIES IN THE ELECTRONIC ERA

This article is devoted to the adaptation of musicological studies to the context of cyberspace. The global flow of information available through the Internet gives rise to a set of problems, affecting all spheres of human intellectual activity, including musicology. The author analyses the circumstances that contribute to the active and intensive development of musicological studies, such as free access to an unlimited amount of special information (through Internet repositories, search engines Yandex, Google, etc.), electronic resources of music libraries (for instance – libraries of Rostov State Conservatory). At the same time, the grandiose collections of the Internet, combined with the hard copies of infor-

mation, which have greatly increased over the past decades, gave rise to the problem of creating universal specialized databases in the field of musicology. The development of special methods of searching for valid musicological sources of information on the Internet is a topical task, which will provide musicology with the necessary tool for the productive development of a new environment of its habitat. In the gigantic information space, which is in a state of permanent change, new conditions for the existence of musical art have formed – informational music, which leads to the need to develop the appropriate analytical instruments of musicology. In the 21st century, the phenomenon of the context of culture and, in particular, the network context, the significance of which begins to in some way exceed the role of the individual author's statement of the composer, is gaining importance. Thus, the musicology industry faces the task of developing a number of new specializations: a musicologist-bibliographer of electronic resources, a musicologist-programmer, a musicologist-researcher of electronic and computer music, a musicologist-culturologist specializing as a researcher of musical Internet culture of the 21st century. At the same time, the complex of traditional specializations of musicologists (historians, theorists, ethnographers, etc.) retain its importance as an obligatory tool for studying musical art, educating professional musicians and forming the cultural educational environment of society.

Key words: global information space, Internet culture of the 21st century, universal and specialized search networks, new specializations of musicologists in cyberspace.

For citation: Frantova T. Laocoon and Aphrodite "Rolled Into One", or Life and Death of Academic Music Studies in the Electronic Era // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 2. Pp. 97–102.

DOI: 10.52469/20764766_2021_02_97

Название настоящей статьи наверняка покажется кому-то претенциозным, может быть, даже не лишенным оттенка дурновкусия. Но появление такого названия вызвала не нескромность автора, а Оно, скорее, – провокация образа Лаокоона, навеянного, возможно, какой-то навязчивой рекламой. Этот образ, как провокация, все время всплывал в памяти при размышлениях о судьбе музыковедческого бытия сегодня, после свершившейся электронно-информационной революции. Речь пойдет именно о музыковедении как виде деятельности, а не о музыкознании. Музыкознание, как и другие области гуманитаристики, успешно существует и даже процветает, если судить по количеству регулярно появляющихся новых специальных изданий, систематически проводимых конференций во многих городах, могучему потоку диссертаций, которые защищаются ежегодно. Спектр направлений, в которых развивается музыкознание сегодня, – это важнейшая тема, но она требует отдельного разговора и в настоящей статье обсуждаться не будет.

Одно из обязательных условий продуктивной деятельности музыковеда – регулярное знакомство с научными новинками своей (как минимум) отрасли знания. Это элементарное, казалось бы, правило в нынешних условиях свершившейся электронно-информационной революции превращается в настоящую проблему. Музыковед, ностальгирующий по советскому прошлому, вспоминает времена, когда в СССР на постоянной основе существовал один общесоюзный специализированный журнал – «Советская музыка», – дополнявшийся менее «научной» «Музыкальной жизнью». Регулярное ознакомление с публикациями в этих изданиях обеспечивало информацией об актуальных музыковедческих идеях, событиях музыкальной жизни. Сведения о новшествах в музыкальной науке пополнялись через авторефераты защищаемых диссертаций, в обязательном порядке рассылавшиеся во все музыкальные вузы, которых в те годы было не так уж много. «Страждущие» могли, конечно, получать информацию через новые музыковедческие книги, сборники статей, выходившие в столичных издательствах («Музыка», «Советский композитор», издательство ГМПИ им. Гнесиных). Но эти издания не всегда были доступны за пределами столиц (даже в тех городах СССР, где были консерватории и музыкальные училища).

Положение же, сложившееся ныне, несопоставимо с идиллической картинкой из недавнего прошлого. Знакомство с новинками в нынешних условиях превращается в настоящую проблему. Попробуйте-ка сейчас взять себе за правило регулярно просматривать свежие выпуски периодики… Их ведь теперь – тьма! Например, в библиотеке Ростовской государственной консерватории представлены 24 бумажных периодических издания, специализирующихся

на проблемах музыкознания[1]. Каждое, как правило, выходит 4 раза в год (некоторые имеют 6 или 12 ежегодных выпусков). И это еще далеко не все современные источники информации. Существует немало небесполезных для музыковедов электронных периодических изданий, которые выкладываются на сайтах музыкальных вузов (Новосибирска, Казани, Саратова, Магнитогорска, Астрахани и др.), а также научно-исследовательских институтов искусств. Нехитрый приблизительный подсчет показал, что любопытствующий специалист должен просматривать примерно 1780 статей в год, чтобы быть в курсе новостей своей отрасли. Добавим, наконец, другие типы специальных изданий – бумажных и электронных: книги, сборники статей, авторефераты и тексты диссертаций, тезисы конференций… Охватить всю эту махину одному человеку без специальных средств нереально. Если же взглянуть на ситуацию в целом, она уже даже не пугает – настолько она выглядит нереальной, хотя цифры еще 25-летней давности ошеломляли С. Лема: «В настоящее время… производство, а скорее, переработка и накопление информации людьми (порядка, как оценивают, 10^{14} или в пятнадцатой степени битов) на Земле уже давно перешагнуло индивидуальную "пропускную способность" мозга как канала, перерабатывающего информацию. Сейчас мы УЖЕ имеем ситуацию информационного ПОТОПА» [1, с. 298]. А ведь надо заниматься и собственной наукой, что требует не только большого количества времени, но и иного подхода к литературе.

Тут, думаем, стоит возблагодарить ВАК, который ввел требование для соискателей ученых степеней: публиковать статьи в рецензируемых журналах из списка ВАК, обязательно сопровождая их аннотациями и ключевыми словами. Забегая вперед, отметим, что подобная практика, которая давно стала нормой зарубежных научных изданий, должна бы и у нас распространиться на все печатные и электронные публикации специальной литературы. Беглый просмотр аннотаций и ключевых слов облегчает задачу знакомства с новинками, но, конечно, не решает проблему сбора и углубленного изучения литературы по определенной теме. Наука (и музыкознание в частности) прибрела ныне массовый характер, и заниматься научной деятельностью без специальных навигаторов уже невозможно: «Мы живем информацией, но можем также в ней утонуть, если какой-нибудь разум, пусть даже искусственный, не придет на помощь…», – с горечью восклицал когда-то С. Лем [1, с. 299].

Помощник, конечно, уже пришел, и он многолик. Имеется в виду Интернет с его коллекциями, поисковыми системами, без которых жизнь, в том числе научная деятельность музыковеда, просто остановится.

Важнейшая сторона профессионального музыковедческого мира сегодня – электронные ресурсы специальных библиотек (в частности, библиотеки РГК), заслуживающие весьма высокой оценки[2]. Однако «щедроты» электронных ресурсов не отменяют важности бумажных книжных и нотных фондов, каталогов, значимость которых со временем может возрастать, поскольку эта часть научных ресурсов по большей части не отражена в электронной базе. В связи со сказанным не можем не отметить еще одно ценное достижение библиотеки РГК – отражение в каталогах статей из сборников и периодической печати[3].

Несмотря на обилие информации, которую сегодня можно почерпнуть в ЭБС Ростовской консерватории, существует еще немало специфических ресурсов, которые, на наш взгляд, стоит привлечь в фонды библиотеки РГК. Например, полные тексты защищаемых диссертаций, которые какое-то время (в «предзащитный» период) выложены в электронном виде на сайтах диссертационных советов в открытом доступе и могут быть скачаны без дополнительной оплаты. Данные тексты заслуживают особого внимания, поскольку бумажные авторефераты диссертаций, которые присылаются в консерваторию, не отражают всей полноты ценной информации, содержащейся в диссертационных исследованиях.

[1] Назовем некоторые из них: «Ученые записки РАМ имени Гнесиных», «Традиционная культура», «Старинная музыка», «Проблемы музыкальной науки», «Opera musicologica», «Научный вестник Московской консерватории», «Музыковедение», «Музыкальная академия», «Музыка и электроника», «Южно-Российский музыкальный альманах» и др.

[2] Основные достижения указанной библиотеки: функционирует АБИС (автоматизированная библиотечная информационная система), имеется электронный каталог, доступны ресурсы ряда электронных библиотечных систем («Лань», «IPR-books», «ЮРАЙТ»), доступны электронные издания РГК, сайт «Южно-Российского музыкального альманаха».

[3] По существующим официальным правилам библиотечной деятельности, разносить по каталожным карточкам отдельные статьи из сборников не требуется, что создает, конечно, неудобство для читателей. Однако в РГК еще со времен первых лет существования вуза В. М. Гузий, проректор в 1967–1968 гг., завел вышеупомянутый порядок, и по сей день сотрудники библиотеки продолжают эту традицию, что способствует поддержанию высокой планки по-настоящему научной музыкальной библиотеки.

Материалы Интернета неисчерпаемы и многолики. Не будем, конечно, пытаться вызывать на соревнование наших ежедневных помощников – гигантов поисковых систем Яндекс или Google. Но почему бы нам не создать электронный каталог сайтов и электронных библиотек по вопросам музыкознания или каталог электронных библиотек нот? Самые большие и популярные, такие как, например, «Нотная библиотека Бориса Тараканова», научная электронная библиотека «Киберленинка» («cyberleninca»), думаем, многие знают. Однако в Интернете существует большое количество не столь всеобъемлющих электронных библиотек определенной тематической направленности, но содержащих весьма полезную информацию. В качестве примера назовем весьма ценный электронный ресурс Classic-online.ru, на котором содержится огромное количество музыкальных записей с привязкой к нотным изданиям, выложенным здесь же. Ресурс, правда, платный, но цена весьма умеренная – 1000 рублей на неограниченное время пользования. Приобретение этого права для консерватории – деньги более чем посильные, а вот студенты не всегда могут позволить себе подобное в личное пользование.

Существует очень большое количество и других чрезвычайно полезных для музыкантов и музыковедов электронных ресурсов: книжных (организованных в виде сайтов и электронных библиотек крупных ученых, например Ю. Н. Холопова), журнальных (с выложенной за многие годы периодикой, например «Русская музыкальная газета» за 1894–1916 гг.), нотных (например, IMLSP – Petrucci Music Library). Человек, занимающийся систематическим поиском информации, может встречать их в Интернете, но для него подобная работа – это обычно некоторая узкая тематически направленная зона поиска, связанная с его научными интересами. Универсальный же каталог электронных ресурсов Интернета со специальной музыковедческой литературой – это, думается, необходимое ныне звено библиотечных ресурсов вуза. Кроме того, нельзя упускать возможность своевременного скачивания с «частных» электронных сайтов в фонды библиотеки специальной музыковедческой литературы, так как в любой момент эти сайты могут прекратить свое существование, например из-за отсутствия финансового обеспечения. Существуют и особые поисковые системы, например сайт музыкальных тем с информацией об их использовании в произведениях разных авторов (в электронной библиотеке Петруччи в данном направлении идет эксперимент).

Создание подобного рода ресурсов и поисковых систем – это уже задача для музыковеда особого рода, специализирующегося на электронных ресурсах, имеющего навыки программирования. Есть и более скромные, но объемные и непростые задачи для музыковеда-библиографа – специалиста по электронным ресурсам. По-видимому, актуализируется особый жанр музыковедческих текстов информационного характера в виде электронных справочников, включающих аннотации и ключевые слова всех доступных через Интернет публикаций специальной музыковедческой литературы. Разумеется, такой ресурс должен реагировать на поисковые запросы, а ради этого для начала должен быть выработан норматив группы ключевых слов. Обязательные ключевые слова, наряду с индивидуальными для конкретной публикации, должны непременно включаться в общую группу ключевых слов каждой публикации. Можно ли «навалить» такого рода работу на уже имеющихся штатных сотрудников библиотеки? Разумеется, нет: они и так перегружены своими «прежними» обязанностями. Нужны новые сотрудники – музыковеды, специализирующиеся на работе с электронными ресурсами.

Сегодня, как совершенно очевидно, поиск информации в Интернете – важная сторона научной деятельности музыковеда и, думается, особое актуальное направление специализации. Современное музыковедение, озабоченное данной проблемой, стремится выработать и усовершенствовать инструменты поиска необходимых данных в зоне своих научных интересов. В качестве примера назовем статью Н. С. Бажанова «Использование онтологий в работе с полнотекстовыми базами данных» [2][4]. Автор данной статьи фиксирует необнадеживающую картину: «В отличие от естественнонаучных дисциплин, музыкознание еще только приступает к освоению технологий интеллектуальной обработки текстов и применению методологии онтологического подхода» [2, с. 169][5].

Онтологии стали активно применяться в больших полнотекстовых неструктурированных базах данных, что имеет определенное объяснение: «Люди будут искать то, что они знают, обращаясь к документальным репозитариям. Однако они вообще не будут или просто не смогут выра-

[4] Учитывая не вполне традиционное для музыковедения название, приведем краткие пояснения: «Полнотекстовые базы данных (ПВД) <…> включают в себя полные тексты электронных версий книг, журнальных статей, реферативных обзоров по конкретной научной проблематике и т. д.» [2, с. 166].

[5] «В сфере искусственного интеллекта онтология – это дисциплина, связанная с построением специфической системы понятий, которая описывает определенную системную область» [2, с. 169].

зить запросом то, чего они не знают, даже имея доступ к собранию документов» (*Ланде Д.*, 2003, цит. по: [2, с. 172]). Таким образом, все богатства ресурсов Интернета не отменяют вечную, видимо, творческую задачу, некогда сформулированную в сказке: «Поди туда – не знаю куда, принеси то – не знаю что». В то же время, «результат именно полнотекстового поиска, одновременно снимая одни вопросы, добавляет новые, тем самым делая поиск непрерывным "интеллектуально-системным" познанием научной проблемы» [там же].

Еще одна интересная работа родственного направления – кандидатская диссертация П. А. Мичкова «Системы поиска музыкальной информации» (Новосибирск, 2015). Автор детально объясняет в специальных параграфах, как он трактует понятие «музыкальная информация», из каких компонентов складываются музыкально-информационные системы, каковы современные системы хранения музыкальной информации. Целая глава посвящена вопросам поиска музыкальной информации и технологии глубинного анализа текста в поисковой деятельности. Полезные практические рекомендации П. А. Мичкова сопровождаются наглядными схемами глубинного анализа текста, выстроенной автором системы поиска музыкальных данных [3].

Итак, гигантский объем информации, открывшийся нам через Интернет, показывает, как мало мы знаем и как много еще «белых пятен», которые необходимо объяснять в музыкальной науке. Однако специфика современной ситуации заключается не только в объемах нахлынувшей новой информации. Может быть, главное «белое пятно» – новая «среда обитания» музыки, ведь сама музыка обрела цифровой формат, существующий в киберпространстве[6]. В своей диссертации «Феномен музыки цифрового века: вопросы теории» В. В. Громадин исследует глобальное инфопространство как «среду обитания» цифровой музыки. Изучая новое явление, автор пользуется термином «цифровая музыка», но одновременно и приравнивает его к музыкальной культуре единого цифрового пространства, поскольку, рассматривая современную ситуацию, невозможно разумно отделить понятие «музыка» от понятия «музыкальная культура» [5, с. 41].

Новая «среда обитания» музыки порождает множество ранее неизвестных проблем. В цифровую эпоху музыка перестает быть прерогативой композиторского творчества: «Каждая страница в социальной сети, каждый пост, каждая выложенная фотография – это презентация эстетических взглядов пользователя, и, конечно, каждый пользователь является композитором своего трек-листа. Сегодня мы находимся в пространстве непрерывного эстетического высказывания, и это – всеобщее высказывание, высказывание всех и каждого. Отсюда – смешение понятий профессионализма и дилетантизма: художественный жест сегодня может исходить не только от признанного в профессиональном сообществе композитора, но и от не имеющего слуха школьника» [6, с. 11]. С размышлениями композитора и музыковеда Н. Хрущевой перекликаются и выводы Ю. Стракович: «В цифровую эпоху, когда технологии сделали создание музыки доступным практически каждому, а возможность свободной самопубликации сняла барьеры на вход в культурное пространство, исчезли практически все ограничения в производстве и распространении самых разнообразных произведений…» [7, с. 213]. В книге «Что случилось с музыкой в XXI веке» Ю. Стракович в первую очередь пишет о массовой музыке, но и в области академического искусства происходят родственные процессы, о чем еще в 2002 году писал В. Мартынов в книге «Конец времени композиторов». В своих размышлениях более позднего времени Владимир Мартынов говорит о том же, но другими словами, видя проблему XXI века в исчерпанности авторского текста: «Текст перестал быть тем единственным генератором смысла, которым он являлся до того. Сейчас генератор смысла – это, скорее, контекст…» [8].

Итак, что же нам делать со всеми богатствами и проблемами, которые предоставляет нам современное информационное пространство? Выход один – перестраиваться, создавать и развивать новые специализации, а именно: музыковед – библиограф электронных ресурсов, музыковед-программист, музыковед – исследователь электронной и компьютерной музыки, музыковед-культуролог, специализирующийся на исследовании музыкальной Интернет-культуры XXI века. Но при этом не забывать, что традиционные методы исторического и теоретического музыкознания не менее важны и актуальны, пока живет музыкальное искусство, в каких бы формах оно ни представало ныне.

[6] «Киберпространство состоит из взаимодействий и отношений, мыслит и выстраивает себя подобно стоячей волне в сплетении наших коммуникаций. Наш мир одновременно везде и нигде, но не там, где живут наши тела» (*Дж. П. Барлоу*. «Декларация независимости киберпространства», Давос, Швейцария, 08.02.1996) [4].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Лем С.* Молох: [Избранные эссе.] М.: АСТ, 2005. 782 с.

2. *Бажанов Н. С.* Использование онтологий в работе с полнотекстовыми базами данных // Вестник музыкальной науки (Новосибирск). 2020. № 4. С. 165–174.

3. *Мичков П. А.* Системы поиска музыкальной информации: дис. … канд. иск.: 17.00.02. Новосибирск, 2015. 195 с.

4. *Barlow J. P.* A declaration of the Independence of Cyberspace. URL: https://www.eff.org/cyberspace-independence (дата обращения: 20.06.2021).

5. *Громадин В. В.* Феномен музыки цифрового века: вопросы теории: дис. … канд. иск.: 17.00.02. М., 2010. 324 с.

6. *Хрущева Н. А.* Интернет как новая площадь // Музыкальная академия. 2020. № 4. С. 11–12.

7. *Стракович Ю. В.* Цифролюция: Что случилось с музыкой в XXI веке. М.: Классика-XXI, 2014. 352 с.

8. *Мартынов В. И.* Фигура речи: Беседа композитора Владимира Мартынова с писателем Николаем Александровым (13.04.2016). URL: https://www.youtube.com/watch?v=F6SKYlzS8UY (дата обращения: 20.06.2021).

REFERENCES

1. *Lem S.* Molokh: (Izbrannye esse) [Moloch: (Selected Essays)]. Moscow: AST, 2005. 782 p.

2. *Bazhanov N.* Ispol'zovanie ontologiy v rabote s polnotekstovymi bazami dannykh [Using of Ontologies in Working with Full-text Databases]. Vestnik muzykal'noy nauki (Novosibirsk) [Musical Research Bulletin (Novosibirsk)]. 2020. No. 4. Pp. 165–174.

3. *Michkov P.* Sistemy poiska muzykal'noy informatsii [Music Information Retrieval Systems]: Ph. D. Thesis: 17.00.02. Novosibirsk, 2015. 195 p.

4. *Barlow J. P.* A Declaration of the Independence of Cyberspace. URL: https://www.eff.org/cyberspace-independence (date of application: 20.06.2021).

5. *Gromadin V.* Fenomen muzyki cifrovogo veka: voprosy teorii [The Digital Age Music Phenomenon: Theoretical Issues]: Ph. D. Thesis: 17.00.02. Moscow, 2010. 324 p.

6. *Hrushcheva N.* Internet kak novaya ploshchad' [Internet as a New Square]. Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2020. No. 4. Pp. 11–12.

7. *Strakovich Yu.* Tsifrolyutsiya: Chto sluchilos' s muzykoy v XXI veke [Digitization: What Happened to Music in the 21st Century]. Moscow: Klassika-XXI, 2014. 352 p.

8. *Martynov V.* Figura rechi: Beseda kompozitora Vladimira Martynova s pisatelem Nikolaem Aleksandrovym (13.04.2016) [A Figure of Speech: The Conversation of the Composer Vladimir Martynov with the Writer Nikolay Aleksandrov (13.04.2016)]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=F6SKYlzS8UY (date of application: 20.06.2021).

Франтова Татьяна Владимировна
доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
tandim75@mail.ru
ORCID: 0000-0002-6857-1382

Tatiana V. Frantova
Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of Music Theory and Composition
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
tandim75@mail.ru
ORCID: 0000-0002-6857-1382

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE

УДК 7.08 DOI: 10.52469/20764766_2021_02_103

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

ЛИБРЕТТО БАЛЕТА А. ИЗОСИМОВА «СКАЗКА О ЗЕЛЕНОЙ ЗМЕЕ И ПРЕКРАСНОЙ ЛИЛИИ»

Статья посвящена анализу либретто балета петербургского композитора Александра Изосимова «Сказка о зеленой змее и прекрасной Лилии», созданного в 2018 году. Указанное либретто, которое было написано композитором вне прямой связи со сценическим действием, рассматривается как пример нового подхода к литературной основе балетного спектакля XXI века. Вдохновленный «Сказкой» великого немецкого поэта И. В. Гете, автор балета ориентировался в либретто не столько на сюжетную внешнюю канву, сколько, по его собственному выражению, на «дух» произведения. В драматургии балетного спектакля, как и в «Сказке» И. В. Гете, нет конфликта добра и зла – в нем преобладают светлые, гармоничные образы. Композитор произвел необходимые сокращения оригинального текста, включил новых персонажей и, следуя традиции русского классического балета, создал оригинальную версию сочинения И. В. Гете в рамках трехактной композиции. В либретто балета сохранены три драматургические линии: первая линия – земная, представленная зеленой змеей, перевозчиком, королями подгорного храма; вторая линия, сверхчувственная, – царством прекрасной Лилии с ее окружением; третья, комическая, – приключениями старухи Фелисии и болотных огней. Центральными событиями балета являются сцены жертвы змеи и восхождения подгорного храма королей, превращенного в священный алтарь. При этом указанное появление храма символически ассоциируется с рождением обновленной человеческой души. Балет А. Изосимова – первое в отечественной музыке обращение к «Сказке» И. В. Гете. В литературном тексте либретто находит отражение характерная для русского музыкального театра XIX века идея обретения героями «света духовного» как первоосновы жизненного пути.

Ключевые слова: А. Изосимов, «Сказка о зеленой змее и прекрасной Лилии», функциональная роль балетного либретто, хореографическая композиция, драматургия балетного спектакля.

Для цитирования: Климова Н. В. Либретто балета А. Изосимова «Сказка о зеленой змее и прекрасной Лилии» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 2. С. 103–108.
DOI: 10.52469/20764766_2021_02_103

N. KLIMOVA
S. Rachmaninov Tambov State Music and Pedagogical Institute

LIBRETTO OF A. IZOSIMOV'S BALLET "THE TALE OF THE GREEN SNAKE AND THE BEAUTIFUL LILY"

The article is devoted to the analysis of the ballet libretto of "The Tale of the Green Snake and the Beautiful Lily" (2018) by the Saint Petersburg composer Alexander Izosimov. The aim of the article is to study the text as an example of a new approach to the literary genre of ballet libretto in the 21st century. The libretto was written by a composer without the direct connection with the stage action. Inspired by the "Fairy Tale" by the German poet, writer, playwright, natural philosopher I.V. Goethe, the author of the ballet was guided not as much by the external outline of the plot as, in his own words, by

the "spirit" of the work. In the dramaturgy of the ballet performance, as in Goethe's Tale, there is no conflict between good and evil, it is dominated by light, harmonious imagery. The composer made the necessary reduction of the original text, included new characters and, following the tradition of Russian classical ballet, created a new version of Goethe's work, using the composition of a three-act performance with 7 scenes and 51 numbers. Three story lines are kept in the libretto of the ballet: the line of earth, represented by the green snake, the carrier, the kings of the piedmont temple; the hypersensitive line, represented by the kingdom of the beautiful Lily and her environment; and the comic line, represented by the adventures of an old woman and swamp fires. The central events of the ballet are the scenes of the sacrifice of the snake and the ascent of the piedmont temple of the kings, turned into a sacred altar. The temple is associated with the revival of the human soul. A. Izosimov's ballet is the first example in Russian music of the 21st century of using Goethe's "Fairy Tale" as a basis for a musical piece. The literary text of the libretto reflects the characteristic idea of the Russian musical theater of the 19th century – the heroes gaining the spiritual light.

Key words: libretto of the ballet, author's text, characters, composition, dramaturgy of the performance.

For citation: Klimova N. Libretto of A. Izosimov's ballet «The tale of the Green Snake and the Beautiful Lily» // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 2. Pp. 103–108.

DOI: 10.52469/20764766_2021_02_103

В современную эпоху строгая структурированность балетного спектакля, выдержанного в канонах драматургически развитого хореографического действа, нередко уступает место свободному построению актов, финалов, сочетанию элементов танцевальной пластики и, как следствие, отсутствию подробных словесных комментариев, а порой и самого либретто. Атрибуты словесного текста при этом считаются излишними, поскольку происходящее на сцене должно быть понятно любому зрителю без вербальной «поддержки». Прежде всего, отсутствие либретто характерно для бессюжетных балетов. В таких спектаклях средствами хореографии воспроизводится содержание исключительно музыкальных образов. Напомним, в частности, о «Хореографических миниатюрах» Л. Якобсона («Моцартиана», «Город» на музыку А. Веберна) или о постановке «Palimpsest: Заново написанный» Ю. Смекалова на музыку Б. Бартока. Балет петербургского композитора А. Изосимова «Сказка о зеленой змее и прекрасной Лилии» (2018), созданный по одноименному произведению И. В. Гете, напротив, имеет не только сюжет. Данное сочинение являет собой пример воплощения в балетном жанре уникальной философско-эстетической концепции[1], которая погружает слушателя в мир подсознания – в «тайну человеческой души» [2, с. 149].

[1] Анализ содержания «Сказки» И. В. Гете, а также ее претворение в балете А. Изосимова рассматриваются автором в специальной статье (см.: [1]).

Известно, что балетное либретто имеет определенную специфику. Либретто для балета – это, прежде всего, вербальный каркас, который упорядочивает и «цементирует» драматургию хореографического сочинения, помогает зрителю понять сюжет и ориентироваться в том, что происходит на протяжении спектакля. «С одной стороны, либретто балета является текстом художественным: для него характерна образность, эмоциональность. Кроме того, как и в произведениях художественной литературы, в либретто есть сюжет, развивающееся действие, персонажи. С другой, – либретто структурирует визуальный и музыкальный ряды. Оно предоставляет зрителю вербальную, привычную и понятную трактовку того, что он увидит на сцене» [3].

Текст балетного либретто включает в себя указания на композицию и структуру спектакля, содержит деление на традиционные формы (классическую или характерную сюиты, Pas de deux, Адажио, Вариации, Pas d'action, коды), составляющие основу действий. Как и в оперном, в балетном либретто последовательность номеров обусловлена драматургией – развитием общей идеи произведения. Однако, в отличие от оперы, в тексте балетного либретто слову принадлежит особая роль, его функции в спектакле многозначны. Слово становится одним из смыслообразующих компонентов художественного целого. Словесный текст балета как элемент синтетического жанра вступает во взаимодействие с музыкой и хореографией, и результатом данного взаимодействия является отражение смыс-

ла происходящего на сцене. В слове содержится мотивация поступков героев, даны характеры, портреты персонажей, но главным в либретто балета выступает словесный комментарий к танцу – искусству, в котором отсутствует вербальная коммуникация. Язык балета универсален, но понятен не каждому, поэтому в балетном спектакле словесный текст либретто представляется единственным каналом вербальной связи постановщика со зрителем. Этим обусловливается особое место балетного либретто в ряду аналогичных словесных текстов опер, оперетт, мюзиклов.

Известно, что текст либретто не дублирует соответствующий литературный источник, а представляет собой новую его интерпретацию. Либретто балета «Сказка о зеленой змее и прекрасной Лилии» А. Изосимова, написанное самим композитором, не является исключением. Работая над ним, автор внес изменения в оригинальное сочинение И. В. Гете. Композитор выделил характерные черты театрального действа, которые изначально присутствовали в «Сказке», но не были столь явно обозначены поэтом, а также сократил повествовательные эпизоды, изменил текст финала, добавил новых персонажей, придумал имена героям. Автор балета сохранил основные драматургические линии литературного произведения. В балете их три: первая связана с прекрасной Лилией и ее сверхчувственным миром, вторая – с земным (чувственным) миром зеленой змеи, третья (комическая) – с Фелисией и болотными огнями. Исследование текста либретто показало, что автор исходил не столько из внешней канвы сюжетного повествования, сколько из замысла поэта, сущности образных ситуаций, подсказанных фантазией И. В. Гете. Сохраняя идею сказки, композитор создал на ее основе новую музыкально-поэтическую версию спектакля – версию, в которой сценические события образуют цепь взаимосвязанных картин как последовательного восхождения к финалу – неявной, завуалированной тенденции развития. Такая тенденция ассоциируется с постепенным возрастанием и движением света, а также с появлением на берегу реки подгорного храма в заключительных сценах балета. Сюжетная основа сказки предопределяется интригой – существованием тайны, которая известна только старцу с лампой и зеленой змее, но к разгадке которой устремлены другие персонажи. Жертва змеи приближает данную разгадку. Мост, возникающий из тела змеи, воспринимается как путь к мудрости и духовному свету. В «Сказке» свет – тайный источник, благодаря которому происходят события. Присутствие света ощущается уже в первом акте (сцена с королями в подгорном храме), а кульминация предстает в виде восхождения подгорного храма, который символизирует человеческую душу, вобравшую в себя опыт духовной мудрости.

Инициирующим фактором в балете, побуждающим персонажей к действиям, как и в сочинении И. В. Гете, является атмосфера таинства («чуда»). О воплощении указанной атмосферы на протяжении спектакля будет сказано в дальнейшем; здесь отметим только, что олицетворением таинства выступает в первую очередь музыка, а средством отражения «чуда» становится световое начало, выраженное языком музыки. Свет в «Сказке» И. В. Гете и в музыкальном тексте рассеян повсюду: это сверкание золотых монет, свечение болотных огней, свет лампы старца, отражение солнечного луча, падающего на алтарь, и, наконец, свечение, которое исходит от змеи, образующей мост-радугу из светящихся камней. «Что великолепнее блеска золота?» – спрашивает золотой король подгорного храма змею и слышит в ответ: «Сияние света» [4, с. 43–44]. Свет в «Сказке» – это духовный свет, ставший для И. В. Гете не только выражением ключевой мысли в данном произведении, но и сутью человеческой личности вообще.

В либретто автор балета сохраняет стилистику И. В. Гете, место действия, персонажей спектакля, но при этом концентрирует внимание на узловых моментах произведения. Музыкальная «Сказка», вобравшая в себя «дух» литературной, облекается композитором в большую классическую композицию, состоящую из 3 действий, 7 картин и 51 номера. События в балете разворачиваются на берегу реки (картина 1), у подножия горы в храме (картина 2), в доме старика с лампой, где веселятся болотные огни (картина 3), в саду прекрасной Лилии (картина 4), вновь у реки (картина 5), в подгорном храме (картина 6), во дворе святилища и на мосту (картина 7). Действие происходит в «сказочные времена», как указывает композитор, не изменяя сюжету произведения И. В. Гете. Следуя традициям балетного жанра, каждый из персонажей «Сказки» получает имя собственное, придуманное автором либретто. Так появляются Принц Теобальд (он же – юноша, а в последнем акте – король), Селезий – старик с лампой, старуха Фелисия – жена Селезия, Софроний – перевозчик. Во втором действии внимание переключается на события, происходящие в саду прекрасной Лилии (картина 4). Ее окружают три камеристки, слышатся веселое пение канарейки, звуки арфы. Здесь композитором добавлены новые персонажи – это духи природы: феи-радостинки, феи-

забавинки, эльфы-смеюны, эльфы-игруны. Они призваны усилить линию «чудесного», оттенить и наполнить живыми, светлыми красками мир сверхчувственного царства прекрасной Лилии.

Особенность драматургического развития сюжета в балете-сказке заключается в отсутствии традиционного конфликта, столкновения и противопоставления добра и зла. Однако это не становится помехой для увлекательного его воплощения. Действие разворачивается постепенно, основу драматургии спектакля составляют контрасты места действия, сценических событий, образных характеристик. В содержании балета доминируют светлые гармоничные образы, как и в «Сказке» И. В. Гете. Так, в первом действии даны музыкальные портреты главных героев, среди которых оказываются зеленая змея и болотные огни. В этом же акте происходит завязка дальнейших событий – сцена беседы зеленой змеи с королями и старцем Селезием в подгорной пещере. Здесь впервые произносятся слова о существующей тайне, которую знает змея. Во втором действии на первый план выступают персонажи другого, сверхчувственного мира – прекрасная Лилия и ее окружение. В финале акта внимание сосредоточено на главном событии – сцене жертвы зеленой змеи: ее тело распадается на множество драгоценных камней, образуя мост через реку (кульминация спектакля). Третье действие – появление подгорного храма на берегу реки и чествование народом и всеми присутствующими короля (бывшего принца) Теобальда и прекрасной Лилии.

Слово в либретто А. Изосимова – это прежде всего речь автора, в рамках которой различаются повествование, описание природы, места действия и происходящие события. Композитором проделана тщательная работа с текстовыми комментариями, поясняющими сценические ситуации, чувства и поступки персонажей.

Важное значение комментариев в нотном тексте раскрывается благодаря толкованию не только узловых, но и развивающих или экспозиционных эпизодов балета. Так, в первой картине первого действия (№ 5) происходит встреча зеленой змеи с болотными огнями. Танцевальный номер содержит текстовые пояснения, которые указывают на характер персонажей, их поведение в данном номере. Это живая сцена-диалог с элементами игры, содержащая одновременно портретную характеристику участников в виде лейттем в оркестре. Присутствующие на сцене с любопытством рассматривают друг друга. В либретто говорится: «Увидав болотных огней, змея стрелой бросается к ним. Огни порхают, перескакивают через нее и громко смеются. Потом устраивают игру: кто вытянется выше. Но как высоко змея ни поднимает голову, та все равно опускается к земле. Змее становится неуютно в их компании, но, прежде чем расстаться, она интересуется, не знают ли они, откуда взялось золото. Огни прыскают от смеха. Встряхиваясь, они рассыпают множество золотых монет. Змея поедает... эти монеты. После сытной трапезы она обещает выполнить любую просьбу огней»[2]. В нотном тексте упомянутого номера отмечено: Moderato – «змея встречает болотных огней»; Allegro – «огни играют со змеей, громко смеются»; Moderato – «огни рассыпают множество монет»; Allegro assai – «змея поедает монеты»; смена метра (2/2) – «змея обещает болотным огням исполнить любое их желание»; далее – «змея удаляется»; смена метра (4/4) – «болотные огни удаляются».

Центральное место в драматургии балета занимают сцены, поясняющие главный смысл происходящего – жертву змеи и духовное преображение принца Теобальда (смерть змеи возвращает его к жизни) (№ 38). Названные сцены расположены в пятой картине второго действия. Отсюда начинается движение к смысловой вершине спектакля – к восхождению подземного храма. Три номера, образующие финал второго действия (№№ 33–35), содержат подробный словесный комментарий, который поясняет происходящее. Так, № 33 «Панорама» являет картину сияющей на темном небе дуги моста: это змея образовала мост-арку, соединяющий миры реальный и сверхчувственный. № 34 «Шествие к храму» рисует движение процессии по мосту, завершаемое «Жертвой зеленой змеи» (№ 35). В тексте либретто читаем: «Подойдя к реке, общество восхищается красотой сияющей арки… Перевозчик выглядывает из своей хижины и с удивлением наблюдает за движущимися огнями на мосту. Едва путники перебираются на другой берег, змея, выполнив свою работу, выползает на сушу… Старик склоняется к змее и спрашивает: – Каково твое решение? – Я сама пожертвую собой, прежде чем меня принесут в жертву, – отвечает змея, – обещай, что ни камешка не оставишь на берегу. Старик обещает. <…> Все замечают, как тело змеи после жертвенного деяния распадается на множество драгоценных каменьев; старик выполняет обещание, он собирает их в корзину и с высокого берега ссыпает в реку». Большое светлое Adagio с участием струнных инструментов и арфы завершает картину преображения змеи.

[2] Здесь и далее содержание балета излагается по авторской рукописи.

Новая ступень в движении к вершине – шествие к святилищу в скале (№ 38), которым завершается второе действие. Третий акт (картина шестая) начинается с таинственного эпизода: храм королей начинает подниматься (№ 39). Музыка рисует «начало движения храма», – поясняет композитор в ц. 187; «пришла пора, говорит Селезий», поскольку «свет лампы превращает хижину в алтарь» (ц. 188). В либретто говорится: «…поднявшись на поверхность земли, храм останавливается у реки в том месте, где была хижина перевозчика. Светом лампы хижина превращается в произведение искусства. И теперь посреди большого храма стоит дивной красоты маленькое серебряное святилище. Поднявшись по лестнице, юноша вступает на вершину алтаря, один старик светит ему, а второй, в коротком белом одеянии, с серебряным веслом, как бы поддерживает его. Это перевозчик Софроний». Здесь происходят возвращение сознания к юноше, принцу Теобальду, и ритуал его посвящения, он получает дары и напутствия от королей.

Последняя, седьмая картина третьего действия представляет большой двор, окруженный колоннадой, возле моста через реку. Здесь собираются все участники сценического представления. В тексте либретто четко разграничены два эпизода картины. Первый рисует появление королевской свиты во главе с Теобальдом и Лилией, а также начало праздничного свадебного веселья. Музыка эпизода выдержана в традициях классического финала, в котором уже нет развития сюжета (ср.: [5, с. 76]). Как и в балетах П. И. Чайковского, А. К. Глазунова, здесь царит всеобщее ликование, которое передается средствами дансантной музыки – характерными танцами, вариациями и заключительным любовным Adagio Теобальда и прекрасной Лилии. Приводим названия основных номеров: № 47 Придворные танцы (Менуэт, Экосез, Жига); № 48 Па-де-де (Адажио): а) Вариация танцовщика; б) Вариация танцовщицы; в) Кода; № 49 Народная сцена; № 50 Вальс; № 51 Апофеоз. Второй эпизод седьмой картины связан с появлением Великана. Веселье нарушено его неожиданным выходом на сцену, окружающие с любопытством рассматривают огромную фигуру, пришедшую на праздник: «Его тень производит переполох среди людей. Великан мечется туда-сюда, затем он направляется к храму и вдруг замирает посреди двора, превратившись в изваяние. Тень его отныне безобидно указывает время на циферблате часов. Во двор спешит толпа любопытных, чтобы разглядеть каменного великана и королей. Нежданно-негаданно, точно из воздуха, сыплются на головы зевак золотые монеты. Люди подбирают их. Это болотные огни напоследок так решили позабавиться. В этот миг ястреб, паривший в поднебесье, поймал солнечный свет в зеркало и направил его на короля и королеву. <…> Теобальд и прекрасная Лилия приветствуют своих подданных королевским вальсом. Народ, увидев их, падает ниц. Звучат фанфары. Король обращается с речью к народу: “Будем помнить о змее. Я обязан ей жизнью, а вы, все мои подданные, обязаны ей мостом, благодаря которому два берега… оживут, став подлинно обитаемым процветающим краем”».

Таким образом, либретто балета А. Изосимова «Сказка о зеленой змее и прекрасной Лилии» являет пример индивидуальной версии художественного текста – версии, сохранившей дух фантазии И. В. Гете и, как результат, инициирующей появление оригинального балета-сказки, балета-феерии. Воссоздав узловые сцены сюжета оригинального повествования, автор либретто использовал иную комбинацию составляющих элементов, средств выразительности для воссоздания характеров персонажей, раскрытия в драматургической форме внутреннего смысла действия. В тексте либретто, принадлежащем композитору, заключается сценарный замысел целого. Слово, как некий литературный прообраз, служит для автора источником вдохновения, способствующим решению синтетического целого. Участвуя в синтезе хореографии и музыки, либретто становится художественным произведением. Отметим, что названный текст рождался вне зависимости от сценической реальности – как самостоятельное художественное произведение, которое может обрести эту реальность в обозримой перспективе.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Климова Н. В.* «Загадка человеческой души»: «Сказка о зеленой змее и прекрасной Лилии» И. В. Гете в балете А. Изосимова (Очерк I) // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: материалы XVI Междунар. науч.-практ. конф. Тамбов: ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2020. С. 365–374.

2. *Штайнер Р.* Духовный склад Гете сквозь призму «Фауста» и «Сказки о зеленой змее и Лилии» // Гете И. В. Тайны; Сказка. М.: Энигма, 1996. С. 148–171.

3. *Тютюкова А. Е.* Либретто балетного спектакля: эволюция текста (на примере либретто к спектаклю «Лебединое озеро»). СПб.: СПбГУ, 2016. 58 с. URL: https://nauchkor.ru/pubs/libretto-baletnogo-spektaklya-e (дата обращения: 25.11.2020).

4. *Гете И. В.* Сказка о зеленой змее и прекрасной Лилии // Гете И. В. Тайны; Сказка. М.: Энигма, 1996. С. 34–84.

5. *Груцынова А. П.* Романтический балет: учеб. пособие. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2009. 96 с.

REFERENCES

1. *Klimova N.* «Zagadka chelovecheskoy dushi»: «Skazka o zelenoy zmee i prekrasnoy Lilii» I. V. Gete v balete A. Izosimova (Ocherk I) [“The Riddle of the Human Soul”: “The Tale about the Green Snake and the Beautiful Lily” by I. V. Goethe in A. Izosimov’s Ballet (Essay I)]. In: Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel’stvo [Music in the Modern World: Research Studies, Pedagogic, Performing Art]: materials of the 16th International research-practice conference. Tambov: S. Rachmaninov Tambov State Music and Pedagogical Institute, 2020. Pp. 365–374.

2. *Shtayner R.* Dukhovnyj sklad Gete skvoz’ prizmu «Fausta» i «Skazki o zelenoy zmee i prekrasnoy Lilii» [Goethe’s Spiritual Warehouse through the Prism of “Faust” and “The Tale about the Green Snake and the Beautiful Lily”]. In: Gete I. V. Tayny; Skazka [Secrets; Tale]. Moscow: Enigma, 1996. Pp. 148–171.

3. *Tyutyukova A.* Libretto baletnogo spektaklya: evolyutsiya teksta (na primere libretto k spektaklyu «Lebedinoe ozero») [Libretto of a Ballet Performance: the Evolution of the Text (on example of the “Swan Lake” libretto)]. St. Petersburg: St. Petersburg State University, 2016. 58 p. URL: https://nauchkor.ru/pubs/libretto-baletnogo-spektaklya-e (date of application: 25.11.2020).

4. *Gete I. V.* Skazka o zelenoy zmee i prekrasnoy Lilii [The Tale about the Green Snake and the Beautiful Lily]. In: Goethe I. V. Tayny; Skazka [Secrets; Tale]. Moscow: Enigma, 1996. Pp. 34–84.

5. *Grutsynova A.* Romanticheskiy balet [Romantic Ballet]: textbook. Moscow: Moscow P. Tchaikovsky State Conservatory, 2009. 96 p.

Климова Наталия Викторовна
доцент кафедры истории и теории музыки
Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
им. С. В. Рахманинова
Россия, 392000, г. Тамбов
natachaklimova14@mail.ru
ORCID: 0000-0002-2652-3024

Natalia V. Klimova
Associate Professor at the History and Theory of Music Department
S. Rachmaninov Tambov State Music and Pedagogical Institute
Russia, 392000, Tambov
natachaklimova14@mail.ru
ORCID: 0000-0002-2652-3024

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

УДК 785.16 DOI: 10.52469/20764766_2021_02_109

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

КАМПАНИЯ ПО БОРЬБЕ С ФОРМАЛИЗМОМ 1948 ГОДА В СОВЕТСКОЙ МУЗЫКЕ И ПРОФЕССИОНАЛИЗАЦИЯ НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В РОССИИ: ВЗАИМООБУСЛОВЛЕННЫЙ ПАРАДОКС

Профессионализация отечественного народно-инструментального исполнительства – исторический процесс, по сути, укладывающийся в рамки столетия. Начавшись в 1920-х годах с открытия отделений народных инструментов в музыкальных училищах и техникумах Российской Федерации, указанный процесс к середине XX века ознаменовался основанием первого в России вузовского факультета народных инструментов (ГМПИ им. Гнесиных, 1948). Тем самым было положено начало полномасштабной и систематически упорядоченной профессиональной подготовке исполнителей соответствующих специализаций в русле академических традиций европейского музыкального искусства.

Данное событие рассматривается автором настоящей статьи в социокультурном аспекте, исходя из множественных составляющих известной кампании по борьбе с формализмом в советской музыке (1948 год). При этом выявляется и обосновывается глубинная сопряженность между официальными эстетическими декларациями, предопределившими специфику названной кампании, и последовательно утверждаемым академическим статусом русских народных инструментов на территории СССР в указанный период. Исследователь уделяет особое внимание повсеместному включению упомянутого инструментария в систему отечественного профессионального музыкального образования на протяжении 50–60-х годов XX века. Данная тенденция характеризуется в статье как безусловная закономерность, парадоксально совпавшая с идеологическими постулатами заведомо «ситуативной» культурной политики послевоенного пятилетия. Не имея сколько-нибудь ощутимых перспектив длительной реализации, указанная политика явилась фактическим «импульсом» к осуществлению ярко выраженных прогрессивных преобразований в народно-инструментальном искусстве Советского Союза при активной поддержке государства.

Вышесказанное позволяет рассмотреть драматические события 1948 года, как правило, трактуемые отечественной музыкальной историографией с однозначно «негативистских» позиций, в новом ракурсе и придать известным фактам подлинно многомерное освещение.

Ключевые слова: отечественное профессиональное исполнительство на народных инструментах, оркестр русских народных инструментов, кампания по борьбе с формализмом 1948 года в советской музыке, академическое музыкальное образование в СССР.

Для цитирования: Копырюлин М. С. Кампания по борьбе с формализмом 1948 года в советской музыке и профессионализация народно-инструментального исполнительства в России: взаимообусловленный парадокс // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 2. С. 109–117. DOI: 10.52469/20764766_2021_02_109

M. KOPYRYULIN
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

THE CAMPAIGN OF THE FIGHT AGAINST FORMALISM OF 1948 IN THE SOVIET MUSIC AND PROFESSIONALIZATION OF THE FOLK INSTRUMENTAL PERFORMING ART IN RUSSIA: THE INTERCONDITIONAL PARADOX

Professionalization of the art of performance of the folk instruments in Russia is a historical process completed within a century. It started in 1920s with the introduction of folk instruments branches to the music colleges curricula and led to the opening of the first folk instruments department in Gnesins Music and Pedagogical Institute in 1948. Thus, full-scale and systematic professional education of folk music performers in accordance with academic traditions of European musical art was set in motion.

This event is considered in social and cultural dimensions, taking into account multiple elements of the famous campaign against formalism in the Soviet music (1948). At the same time the author identifies and justifies the deep connection between the official aesthetic declarations, which provided the specificities of the campaign, and the approving academic status of Russian folk instruments in the USSR at that period of time. Special attention is paid to the inclusion of the folk instruments into the system of Russian professional education during the 1950–1960s. This tendency is characterised as an unconditional regularity, which paradoxically coincided with ideological postulates of wittingly situational cultural politics of the post-war five years. Not having tangible prospects of a long-term realisation, this politic was basically an impulse for implementation of noticeable changes in the art of folk instruments performance in Soviet Union with the active government support.

Aforementioned allows to consider the dramatic events of 1948, as a rule interpreted by Russian music history from the unequivocally negative perspective, from the new angle.

Key words: Russian professional folk instruments performance, Russian folk instruments orchestra, campaign against formalism of 1948 in Soviet music, academic musical education in USSR.

For citation: Kopyryulin M. The campaign of the fight against formalism of 1948 in the Soviet music and professionalization of the folk instrumental performing art in Russia: the interconditional paradox // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 2. Pp. 109–117.
DOI: 10.52469/20764766_2021_02_109

Отечественная профессиональная школа исполнительства на русских народных инструментах давно и прочно завоевала не только всероссийское, но и международное признание. Заслуженный авторитет российских музыкантов – баянистов и аккордеонистов, балалаечников и домристов – регулярно подтверждается высоким уровнем исполнительского мастерства, который демонстрируется лучшими представителями отечественного народно-инструментального искусства на крупных международных конкурсах и фестивалях. Процесс обучения музыкантов-«народников» с давних пор охватывает все ступени трехуровневой системы музыкального образования в России (школа – училище – вуз), функционируя наравне с аналогичной школой исполнительства, включающей в себя гораздо более «возрастные» инструменты академической традиции. Такое положение, самоочевидное с позиций современности, тем не менее, установилось в результате длительного и порой довольно «бурного» развития, начавшегося почти столетие назад – в середине 1920-х годов.

Одним из важных этапов становления российской системы академического народно-инструментального образования явилась организация первого вузовского факультета народных инструментов, открытого в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гне-

синых (Москва, 1948). Осуществление полномасштабной профессиональной подготовки молодых музыкантов по указанным специальностям благоприятствовало достижению необходимой логической завершенности соответствующего процесса обучения. Однако в исторической перспективе само восприятие профессионального исполнительства на народных инструментах в течение длительного времени оставалось довольно скептическим, оценка же реальной значимости подготовки отечественных музыкантов-«народников» в сфере высшего академического музыкального образования – скорее негативной, а процессы, благоприятствующие этим тенденциям, порой откровенно саботировались.

Учитывая изложенное выше, представляется уместным обратиться к историческим событиям 1948 года, которые сыграли весьма позитивную роль в академизации российского народно-инструментального исполнительства и, вместе с тем, запечатлелись в трудах по истории музыки XX столетия как потрясения катастрофического уровня – «разгром советской музыки», демонстрация «сталинского идеологического диктата» и т. п. Речь идет о кампании по борьбе с формализмом, инициированной партийно-государственным руководством СССР на рубеже 1947–1948 годов и охватившей преимущественно сферы композиторского творчества, музыкальной науки и критики, высшего музыкального образования[1].

Как известно, в ходе многочисленных общественно-политических акций, сопутствовавших этой кампании на протяжении января – апреля 1948 года (закрытое Совещание деятелей музыкального искусства в ЦК ВКП(б), публикация в газете «Правда» Постановления ЦК партии «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели», серия оперативно организованных «дискуссий на местах» и т. д., вплоть до последующего I Всесоюзного съезда советских композиторов) были подвергнуты остракизму всевозможные «псевдоноваторские» явления в новейшей отечественной музыке. Они признавались порождением «западного эпигонства», расцветшего в среде авторитетных музыкальных деятелей и репродуцируемого их последователями, учениками и подражателями. «Формалистические» обвинения были предъявлены крупнейшим отечественным композиторам, а также ряду авторитетных музыковедов и музыкантов-исполнителей – профессоров Московской и некоторых других консерваторий. Все «новоявленные формалисты» сразу же стали объектами жесточайшей партийной критики и последующего беспрецедентного общественно-политического давления, а засилье «западно-космополитичных проявлений формализма и натурализма», так или иначе признаваемое характерным для их творчества, активно порицалось в ходе публичных обсуждений и со страниц периодической печати.

Вместе с тем, как ни парадоксально, дальнейшая идеологическая и организационная перестройка различных сфер советской музыкальной культуры сопровождалась постановкой ряда задач, реализация которых, в конечном счете, может быть отнесена к положительным моментам рассматриваемых событий. К числу последних, безусловно, принадлежало успешное завершение длительного многоэтапного процесса организации профессионального народно-исполнительского образования в СССР – процесса, начатого еще в 1920-е годы и продолжавшегося вплоть до начала Великой Отечественной войны. Достигнутому успеху, несомненно, благоприят-

[1] Глубинные мотивы этой «антиформалистической» кампании (равно как и перекликающихся с ней других – в сферах литературы и киноискусства) до сих пор освещены специалистами лишь фрагментарно. Согласно ряду современных публикаций, исходный побудительный мотив к «борьбе с культурной экспансией Запада» был заимствован, ни много ни мало, из фултонской речи У. Черчилля, прозвучавшей 5 марта 1946 года и спровоцировавшей начало многолетней «холодной войны» между странами Запада и Советским Союзом. Оглашенные У. Черчиллем (и незамедлительно поддержанные тогдашним президентом США Г. Трумэном) претензии «братского союза англоязычных стран», которые «неустанно и бесстрашно провозглашают великие принципы свободы и прав человека», демонстрируют готовность к «силовому» утверждению вышеуказанных принципов на территории всего земного шара, были крайне серьезно восприняты руководством СССР. В интервью И. Сталина, опубликованном газетой «Правда» 14 марта, отмечалась видимая параллель между агрессивными действиями фашистской Германии и новейшими поползновениями «союза англоязычных стран»: У. Черчилль огласил имеющиеся планы «...развязывания войны, тоже опираясь на расовую теорию и утверждая, что только нации, говорящие на английском языке, являются полноценными нациями, призванными вершить судьбы всего мира...» (цит. по: [1, с. 26]). Коль скоро выражение «английский язык» фактически подразумевало тогда совокупное *культурное наследие* упомянутого «братского союза» (обладавшего, в лице США, монополией на ядерное оружие), то именно противодействие соответствующей «экспансии» в области культуры (с учетом предполагаемой «пятой колонны», требующей известных «превентивных мер») становилось первоочередной задачей государственных учреждений и общественных организаций Советского Союза при заблаговременной подготовке к очередной войне – «холодной» или «горячей»...

ствовали «антиформалистическая риторика», постулируемая партийно-государственной пропагандой, и выдвижение на первый план основополагающей идеологемы: развитие советского музыкального искусства впредь должно осуществляться в русле преемственного развития традиций русской музыкальной классики XIX – начала XX веков и органической взаимосвязи с национальной художественной культурой обозначенного исторического периода.

Концентрированным выражением реализуемого соответствующими идеологическими институтами «общегосударственного» курса на сближение художественных запросов массового слушателя с творческими исканиями профессиональных композиторов академического направления явился новейший «категорический императив» советского музыкального искусства – органичное сочетание народно-песенной мелодико-интонационной основы музыкальных произведений с высоким профессиональным мастерством ее разработки[2]. С призывами к восприятию народности и ярко выраженной «национальной идентичности» как незыблемых основ русской советской музыки в современную эпоху публично выступил один из старейших отечественных композиторов С. Василенко: «...русская тематика, русский стиль должны быть на первом плане в творчестве русских композиторов» [3, с. 176].

Исходя из данной установки, осуществлялась тотальная канонизация отечественной музыкальной классики так называемой эпохи критического реализма, при этом художественные достижения последнего рассматривались в качестве незыблемого эстетического идеала и морально-нравственного абсолюта. Музыкальное наследие М. И. Глинки, «кучкистов», П. И. Чайковского, их учеников и последователей признавалось безусловным мерилом оценки творчества любого современного композитора. Следует подчеркнуть, что вновь провозглашаемая парадигма «новой эстетики» не имела ничего общего с революционностью и марксистским учением, а, напротив, была обращена к традиционалистским представлениям о естественности, красоте и гармоничности в духе «эмоционально-биологического» восприятия музыки, широко распространенного в позитивистских учениях XIX века. Не случайно декларации по поводу «жизненного», «правдивого» отражения современной действительности в музыке вновь и вновь перекликались с общехудожественными установками русского критического реализма второй половины XIX столетия. Наряду с этим, охотно эксплуатировались и эстетические идеи русских литературных критиков и публицистов 1840–1860-х годов – В. Белинского, Н. Добролюбова и Н. Чернышевского, «прогрессивное» наследие которых в процессе данной кампании целенаправленно приспосабливалось к потребностям «новой эстетики».

Очевидная укорененность музыкально-эстетического канона поздней сталинской эпохи в смыслах и сентенциях русского классического реализма констатируется немецким исследователем Д. Гойови. Он выявляет генетические истоки «новояза», образующего вновь сформулированный официальный пропагандистско-культурологический тезаурус, с его характерными антитезами («красота», «благозвучие», «распевность» и противостоящие им «уродливость» «извращенная натуралистичность», «дисгармония», «невропатичность») или показательными рассуждениями о том, что в «эмоциональной, красивой, мелодически ясной музыке» не должно быть места «смакованию банального, пошлого, ничтожного», «нигилистически циничному гротеску», «издевке над явлениями жизни», «неверию в человека».

Истоки эти, по мнению Д. Гойови, коренятся в эстетических представлениях национально-романтических, «кучкистских» и славянофильских течений второй половины XIX столетия: «Мысль о том, что искусство должно отражать действительность и одновременно ей служить, что его содержание заимствуется из действительности (содержательность), что оно является носителем

[2] Интересно заметить, что данная точка зрения отчасти выражала эстетические пристрастия самой партийно-правительственной элиты первого послевоенного десятилетия. Например, в воспоминаниях Ю. Жданова – сына секретаря ЦК ВКП(б) по идеологии А. Жданова, являвшегося непосредственным проводником и официальным рупором «антиформалистической» кампании, – представлена следующая характеристика: «…музыкальный мир отца базировался на трех китах: приоритет классической музыки, народность искусства и революционно-демократическая традиция. <…> Народность для него отнюдь не сводилась к самовару, сарафану и барыне. Народность означала в первую очередь внимание к музыкальным, эстетическим потребностям десятков миллионов, а не “верхних десяти тысяч”». При этом стремление А. Жданова к возрождению «отживших» идеалов прошлого иронически комментируется так: «Отцу была поставлена в вину его борьба против формалистического искусства, против модернистской музыки. Помнится, в Москве 1948 года ходил анекдот: “Жданов призывает идти вперед – назад к Чайковскому”. Отец не был противником новаторства в музыке. Он, однако, полагал: новое должно быть лучше старого, – что не воспринималось адекватно» [2, с. 88, 90].

идей (идейность) и должно быть народным, создаваемым для народа (народность), имманентна русской духовной истории. Она доминировала в социально-критической поэзии 1860-х годов (например, у Некрасова) и – как представление о единстве с простым народом в национальном, а также социальном плане – повлияла на творчество наиболее значительных русских композиторов XIX века (особенно петербургской "Могучей кучки") в отношении сюжетов, характера программности, фольклорной интонационности и т. д. Мотивы национальной истории и мифологии играют важную роль в оперных сюжетах <…> от Глинки до Римского-Корсакова. Традиционным становится национальное воодушевление, а также идея об особом предназначении русских, мировоззрение, согласно которому "Восток" – Россия – воплощает собой молодое здоровое человеческое начало, а "Запад" – болезненное, чересчур утонченное, немощное, декадентское и оскудевающее, при контактах с которым необходимо сохранять свой духовный потенциал и иммунитет» [4, с. 22]. Развивая далее концепцию преемственности русской национальной художественной парадигмы второй половины XIX века и вновь выстраиваемой послевоенной музыкально-эстетической иерархии, Д. Гойови фиксирует критерии «формалистического искусства», принятые в 1948 году. Соответствующие оценки музыкальных явлений, полагает цитируемый исследователь, изначально обусловливаются консервативно-охранительным восприятием «классики» – прежде всего, классического наследия XIX века, возведенного партийными идеологами в образец. Именно этому образцу должны были следовать ныне живущие советские композиторы, неусыпно оберегая «классику» от любых нигилистических поползновений современных «выродженцев» и «формалистов». Как отмечает Д. Гойови, «в этой связи положительно оценивали по преимуществу консервативных композиторов старшего поколения» [4, с. 24], таких как А. Глазунов, С. Танеев, А. Лядов, А. Гречанинов, М. Ипполитов-Иванов, А. Кастальский, которые по своей природе и генезису были близки классико-романтической традиции; при этом поздний А. Скрябин подвергался критике. Позитивно оценивались также Р. Глиэр, С. Василенко, М. Штейнберг, А. Гедике и Вас. Золотарев, ориентировавшиеся на традиции П. Чайковского и «Могучей кучки» в 1930–1940-х годах. Отступление от классических традиций, признаваемых новой советской эстетикой вечными и незыблемыми законами «...в плане голосоведения, гармонии, мелодики, интонационности, строения формы, в особенности же эмоционального характера... и отношения композитора к музыкальному материалу», указывает Д. Гойови, означало «ложно понятое новаторство» [4, с. 25], немедленно дезавуировалось и объявлялось вне закона.

Традиционным и потому образцовым провозглашался также подход русских классиков к использованию народной песни, а способы претворения и композиционные приемы развития русской песенности, выработанные в XIX – начале XX века, объявлялись высшими достижениями национальной композиторской школы: «Народная песня приобретает непревзойденное, почти магическое значение в качестве художественного образца лишь в связи с использованием ее у русских классиков: требуется ее "творческое, активное преобразование", композиторов предостерегают от "музейно-реставраторского и формально-этнографического" обращения с ней, от "формального любования элементами фольклора"» [4, с. 25]. Всеобъемлющее значение русской песенности, утверждаемое на протяжении данного периода, обрело «универсально-мировоззренческий» характер в рассуждениях известного советского музыковеда И. Нестьева: «В распевности русской музыки органически проявляют себя красота и благородство гуманистических идеалов, присущих лучшим представителям нации. В широте и сердечности мелодии выражены правдивость чувств, человечность и духовное величие национальных характеров. В простоте и ясности мелодического стиля сказываются скромность, чистота и искренность выражения, которые в равной степени свойственны и классическому русскому исполнительству, и всей русской музыке в целом» [5, с. 98].

В свете предпринятого властью беспрецедентного, не имеющего видимых аналогов эксперимента по решению художественно-эстетических и музыкально-социологических проблем специфическими средствами государственной политики, вполне логичным выглядело пристальное внимание, уделяемое партийно-пропагандистским корпусом актуальной роли и значению русских народных инструментов. Анализируя причины, благодаря которым продвижение упомянутого инструментария по иерархической лестнице музыкального искусства оказалось одним из «трендов» кампании 1948 года, М. Имханицкий отмечает, что «...народные инструменты стали явлением *социальным* <…>. Как только на народном инструменте начинают играть по нотам, он становится в обществе посредником от музыки быта к высокой и содержательной композиторской музыке... вплоть до

ее высочайших образцов. Инструмент начинает занимать все "ступеньки" в огромной многоступенчатой "лестнице", от простейшего бытового музицирования до самых значительных явлений академического искусства». Цитируемый автор также подчеркивает, что процесс «сокращения дистанции» между академической музыкальной культурой и «творчеством для масс» был инспирирован встречными тенденциями: «…пытались-то в 1948 году преодолеть этот барьер с обеих сторон! Ведь не только "пригибали" композитора к широкой слушательской массе, но и стали очень многое делать для развития музыкально-культурных потребностей огромной массы людей» [6, с. 3].

Переосмыслению подвергался и статус оркестров русских народных инструментов как непосредственных выразителей сущностных особенностей национальной культуры. Их особое историческое предназначение, в частности, мотивировалось пространными экскурсами в историю отечественной музыкальной культуры, призванными выявить закономерные связи народно-оркестрового исполнительства с магистральными процессами ее эволюции. Кроме того, привлекались аналитические описания арсенала выразительных средств указанных оркестровых коллективов, трактуемые в русле самобытных проявлений национального художественного мышления. Это способствовало активной разработке проблем, связанных с народно-оркестровым репертуаром и подобающим местоположением вышеупомянутых коллективов в обновляемой иерархии музыкально-исполнительских форм.

Вот как характеризовался потенциал русского народного оркестра применительно к профессиональному композиторскому творчеству на страницах журнала «Советская музыка» тех лет: «Нельзя механически переносить в эту область принципы симфонического письма. В ней столько своеобразия, идущего от народных напевов, от способов игры на народных инструментах, от характера тембровых соотношений, что само построение партитуры и приемы развития приобретают самобытный характер. Тем не менее, нельзя считать, что русские оркестры (равно как и другие оркестры народных инструментов) отгорожены от музыкальной классики, от накопленного ею громадного творческого опыта. Практика народных оркестров не может пройти мимо данного опыта» [7, с. 41]. Цитируемое высказывание представляется некой «программной декларацией», подчеркивающей фактическое «равенство» народного и симфонического оркестров. Исходя из этого, вновь создаваемый народно-оркестровый репертуар должен как запечатлевать неповторимое «своеобразие» определенного инструментария с его специфическим арсеналом выразительных средств, так и претворять художественные достижения «музыкальной классики». Здесь подразумевается оригинальная исполнительская репрезентация лучших образцов русского и зарубежного классического наследия посредством соответствующих переложений, окончательно разрушающих многовековую «монополию» симфонического оркестра на воссоздание рассматриваемого пласта академической музыкальной культуры.

Красноречивым свидетельством описываемой тенденции является факт, приводимый известным деятелем народно-инструментального исполнительства А. Илюхиным: «На заключительном концерте Всеросийского смотра сельской художественной самодеятельности в Государственном Большом театре Союза ССР в феврале 1948 года прошли две с половиной тысячи талантливых представителей народного искусства. И среди них был большой объединенный русский оркестр Московской, Псковской, Калининской, Сталинградской, Ленинградской, Ивановской, Владимирской областей и Марийской АССР, мастерски исполнивший "Пляску скоморохов" из "Снегурочки" Чайковского» [8, с. 7]. Таким образом, совершенно очевидно, что выступление сводного (!) оркестра народных инструментов на главной академической сцене страны, да еще и с пьесой великого русского композитора-классика П. Чайковского, а не с обработкой или оригинальным сочинением, например, В. Андреева, абсолютно по-новому «кодирует» русский народный оркестр в общественном сознании. При этом осуществляемая «перекодировка» выглядит вполне органичной, если не сказать более – закономерной, концентрированно выражающей концепцию «сталинского ампира», который стремится к синтезу «универсальных классических принципов» и народности путем акцентирования неких общих черт первого и второго – доступности высказывания, эмоциональной открытости, естественности. Указанная тенденция, отмечаемая современным отечественным исследователем Е. Добренко, характеризуется им при помощи аналогий с вагнеровским «совокупным произведением искусства» – Gesamtkunstwerk. Речь идет «...не о снижении классики до уровня массового вкуса, не о предпочтении классики или народной музыки… но о рождении синтеза искусств и стилей, того высокого образца "тотального произведения искусства", в которое вылилась жизнь советского народа. <…> Тем самым, наконец,

совершается главное событие советской эпохи – рождается, по известному сталинскому определению, "наша советская классика", в которой слились и народная песня, и симфоническая музыка, и патриотическая декламация. В этом невиданном ранее синтезе снимаются традиционные музыкальные жанры. Исчезает, наконец, оппозиция массового и высокого. Вместо их традиционного противопоставления происходит диалектический синтез <…>. Рождается нечто совершенно новое, не разлагаемое на составные части, неделимое – Gesamtkunstwerk» (цит. по: [9, с. 133]).

Поистине исторически прорывным, в какой-то степени революционным событием, явившимся прямым «отголоском» кампании 1948 года, стало открытие первого в России факультета народных инструментов в ГМПИ им. Гнесиных (1948/1949 учебный год), определившего своей целью подготовку специалистов с высшим образованием по классам народных инструментов. Следует заметить, что постановка вопроса о планомерном формировании профессиональных исполнительских кадров в данной сфере к середине XX века не только назрела, но и фактически уже запаздывала. Вот как вспоминала об этом Елена Гнесина, основательница и многолетний руководитель Гнесинского института: «В начале нашего века (речь идет о XX столетии. – М. К.) исполнительство на народных инструментах только зарождалось. С огромным интересом встречали мои современники выступления Андреева и его необыкновенного оркестра – тогда это было смелой попыткой возродить подлинное звучание народной музыки. Можно ли было предвидеть, что со временем обучение на народных инструментах примет такой грандиозный размах, как теперь, когда множество одаренных молодых музыкантов получает образование в стенах нашего института, во многих училищах и консерваториях. Откровенно говоря, когда создавался факультет народных инструментов – "народники", мне казалось, что им – "народникам" – недостает культуры в сравнении с пианистами и оркестрантами...» (цит. по: [10, с. 5]).

Открытие факультета народных инструментов в Гнесинском институте и последующие аналогичные процессы в остальных крупнейших музыкальных вузах РСФСР – консерваториях Ленинграда, Казани, Свердловска, Саратова и Новосибирска – можно считать весьма существенной вехой в исторически закономерной легитимизации народно-инструментального исполнительства. Таким образом, на государственном и социально-культурном уровнях был окончательно утвержден профессионально-академический статус русских народных инструментов, что в наши дни представляется однозначно положительным следствием «антиформалистической» кампании 1948 года.

Действительно, в «Гнесинке», а затем и в республиканской системе вузовской подготовки профессиональных кадров «народникам» впервые была предоставлена возможность получать высшее образование наравне с музыкантами «элитных» профессий – скрипачами, пианистами и т. д. К числу немаловажных атрибутов этого процесса относились: неограниченный доступ к интеллектуальным ресурсам соответствующих учебных заведений; организация самостоятельных структурных подразделений – кафедр народных инструментов, располагавших значительной автономией в плане функционирования и учебно-методического оснащения; наличие комплексных учебных планов, не уступающих и даже отчасти опережающих традиционные. В самом деле, перечень обязательных дисциплин, изучаемых «народниками», подразумевал формирование исполнителя в равной степени как солиста, ансамблевого и оркестрового музыканта. При этом обязательное изучение ряда «сопутствующих» дисциплин (прежде всего, дирижирования, чтения партитур, инструментовки и аранжировки) позволяло студенту не только освоить дополнительную дирижерскую специальность, но и существенно расширить индивидуальное «пространство» творческой самореализации. Здесь подразумевается многогранное развитие универсального «музыкантского комплекса», обретающего некие специфические черты в разнообразных процессах креативной профессиональной деятельности – руководстве инструментальными исполнительскими коллективами, создании оркестровок, переложений, транскрипций и даже оригинальных сочинений для различных ансамблевых и оркестровых составов, отдельных солирующих инструментов и т. д.[3]

Следует особо подчеркнуть, что вышеуказанная модель профессиональной подготовки «народников» в рамках отечественной академической традиции реализуется (вплоть до настоящего времени) всеми вновь открываемыми вузовскими факультетами и организуемыми кафедрами народных инструментов. Сложившееся

[3] Недаром из среды музыкантов-«народников» выдвинулись такие выдающиеся симфонические дирижеры, как В. Федосеев, А. Лазарев и В. Понькин; наряду с этим, многие исполнители на народных инструментах – выпускники музыкальных вузов – стремились параллельно или в дальнейшем обучаться на композиторском факультете, приобретая соответствующие профессиональные навыки.

в послевоенный период четко структурированное музыкально-образовательное пространство характеризовалось ярко выраженной централизацией. Так называемыми ведущими вузами осуществлялось формирование единой совокупности педагогических стратегий и методологических принципов, а также генерировались основные тенденции в области обучения по тем или иным специальностям[4]. На основании этих установок разрабатывались конкретные методические рекомендации и нормативные учебные программы, которые утверждались и директивными способами внедрялись профильным Министерством в рамках типового учебного плана, обязательного к исполнению для подведомственных отечественных учреждений высшего образования. Вот почему российские музыканты-«народники» уже в послевоенный период обрели четко сформулированную и основательно продуманную стратегию подготовки профессионального исполнителя. В основу данной стратегии была положена классическая система музыкального образования, утверждавшаяся в России начиная с 1860-х годов (открытия братьями Рубинштейнами Санкт-Петербургской и Московской консерваторий), а непосредственно изучаемым «художественно-дидактическим материалом» явилось наследие русских и зарубежных композиторов-классиков.

[4] Подобными функциями, как известно, были наделены Московская консерватория и ГМПИ им. Гнесиных.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Зуева К. А.* Столкнуть медведя с бизоном, или Как «маленький английский ослик» спровоцировал начало «холодной войны» // Литературная газета. 2021. № 9 (3–9 марта). С. 26–27.

2. *Жданов Ю. А.* Взгляд в прошлое: Воспоминания. Ростов-на-Дону: ЮФУ, 2019. 452 с.

3. Первый съезд Союза советских композиторов: Стенографический отчет. М.: ССК СССР, 1948. 456 с.

4. *Гойови Д.* Новая советская музыка 20-х годов. М.: Композитор, 2006. 368 с.

5. *Нестьев И. В.* О национальной специфике музыки // Советская музыка: Теоретические и критические статьи. М.: Музгиз, 1954. С. 63–126.

6. Научно-практическая конференция «Народно-инструментальное искусство на пороге XXI века: проблемы и перспективы» [Стенографический отчет] // Народник. 2000. № 2. С. 1–7.

7. *Григорьев А. В.* Новые произведения В. Бунина, Н. Будашкина и Л. Книппера // Советская музыка. 1949. № 4. С. 39–43.

8. *Илюхин А. С.* Русский оркестр. М.: Госкультпросветиздат, 1948. 128 с.

9. *Ганжа А. Н.* Советская музыка как объект сталинской культурной политики // Логос. 2014. № 2. С. 123–155.

10. Факультет народных инструментов Российской академии музыки имени Гнесиных: сб. ст. и мат-лов / ред.-сост. Б. М. Егоров. М.: РАМ им. Гнесиных, 2000. 336 с.

REFERENCES

1. *Zueva K.* Stolknut' medvedya s bizonom, ili Kak «malen'kiy angliyskiy oslik» sprovotsiroval nachalo «kholodnoy voyny» [To Set the Bear and the Bison at Loggerheads, or How "The Little English Donkey" Provoked "The Cold War"]. In: Literaturnaya gazeta [Literary Newspaper]. 2021. No. 9 (March 3–9). Pp. 26–27.

2. *Zhdanov Yu.* Vzglyad v proshloe [The Look on the Past]: Memoirs. Rostov-on-Don: South Federal University, 2019. 452 p.

3. Pervyj s'ezd Soyuza sovetskikh kompozitorov: Stenograficheskiy otchet [The First Congress of The Soviet Composers Union: Stenographical Report]. Moscow: The Soviet Composers Union, 1948. 456 p.

4. *Goyovy D.* Novaya sovetskaya muzyka 20-kh godov [The New Soviet Music of the 1920s]. Moscow: Kompozitor, 2006. 368 p.

5. *Nest'ev I.* O national'noy spetsifike muzyki [On the National Specific of Music]. In: Sovetskaya muzyka: Teoreticheskie i kriticheskie stat'i [Soviet

Music: Theoretical and Critical Articles]. Moscow: Muzgiz, 1954. Pp. 63–126.

6. Nauchno-prakticheskaya konferentsiya «Narodno-instrumental'noe iskusstvo na poroge 21 veka: problemy i perspektivy» (Stenograficheskiy otchet) [The Research-practical Conference "The Folk Instrumental Art on the Boundary of the 21st Century: Problems and Perspectives" (Stenographical Report)]. In: Narodnik [Folk Instruments Performer]. 2000. No. 2. Pp. 1–7.

7. *Grigor'ev A*. Novye proizvedeniya V. Bunina, N. Budashkina i L. Knippera [The New Works by V. Bunin, N. Budashkin and L. Knipper]. In: Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1949. No. 4. Pp. 39–43.

8. *Ilyukhin A*. Russkiy orkestr [A Russian Orchestra]. Moscow: Goskul'tprosvetizdat, 1948. 128 p.

9. *Ganzha A*. Sovetskaya muzyka kak ob'ekt stalinskoy kul'turnoy politiki [Soviet Music as Object of Stalin's Cultural Policy]. In: Logos [Logos]. 2014. No. 2. Pp. 123–155.

10. Fakul'tet narodnykh instrumentov Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh [The Folk Instruments Faculty of Gnesins Russian Academy of Music]: collected articles and materials. Compiled and edited by B. Egorov. Moscow: Gnesins Russian Academy of Music, 2000. 336 p.

Копырюлин Михаил Сергеевич
начальник учебно-методического управления,
преподаватель кафедры оркестрового
и оперно-симфонического дирижирования
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
kopiryulin.m@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-6675-1630

Mikhail S. Kopyryulin
Head of Educational Management,
Lecturer at the Orchestral and Opera-Symphony Conducting Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
kopiryulin.m@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-6675-1630

УДК 78.071.1 DOI: 10.52469/20764766_2021_02_118

Е. И. ПОНОМАРЕВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

С. РИХТЕР В АНСАМБЛЕ С Д. ФИШЕРОМ-ДИСКАУ: УНИКАЛЬНОЕ «ЕДИНСТВО ПРОТИВОПОЛОЖНОСТЕЙ»

Статья посвящена одной из наиболее интересных страниц исполнительской деятельности Святослава Рихтера в амплуа концертмейстера – выступлениям с крупнейшим камерным певцом XX столетия Дитрихом Фишером-Дискау (1925–2012). Исследователем воссоздается хронология указанных выступлений и сопутствовавших им студийных записей на протяжении 1965–1982 годов, обозреваются география концертных поездок и репертуар прославленного дуэта (около 100 Lieder, принадлежащих великим композиторам эпохи романтизма – Ф. Шуберту, И. Брамсу, Г. Вольфу). Приводятся критические отзывы российских специалистов о выступлениях Д. Фишера-Дискау и С. Рихтера в Москве (1977 год), сопоставляемые с мемуарными заметками певца (из книги «Отзвуки былого») и посмертно опубликованными рихтеровскими дневниковыми записями. Исходя из этого, автор статьи выявляет и комментирует различия, присущие индивидуальным концепциям современного камерно-вокального исполнительства в творческой деятельности каждого из участников дуэта. Так, Д. Фишер-Дискау зримо олицетворяет преемственную связь с традиционным толкованием Lied как «омузыкаленного Слова», репрезентируемого в наибольшей степени вокальной партией. Согласно данному толкованию, художественный замысел композитора в упомянутом жанре воплощается, прежде всего, певцом, для которого пианист-аккомпаниатор (независимо от профессионального уровня мастерства и масштабов артистической индивидуальности) выступает лишь достойным партнером, соратником. Напротив, позиция С. Рихтера характеризуется явным или завуалированным главенством «музыкального начала», цементирующего и упорядочивающего вокально-инструментальную композицию посредством сквозного «естественного ритма». Это подразумевает фактическое равенство обеих составляющих – Музыки и Слова – в художественной целостности Lied – равенство, благодаря которому песенные шедевры эпохи романтизма воспринимаются некими аналогами камерно-ансамблевых опусов XIX века. По мнению автора статьи, уникальность анализируемого «единства противоположностей» обусловливается не только беспрецедентно длительным периодом творческого сотрудничества Д. Фишера-Дискау и С. Рихтера (17 лет), но и высочайшими художественными достижениями названного дуэта, вошедшими в сокровищницу мирового камерно-вокального исполнительства.

Ключевые слова: С. Рихтер, концертмейстерское искусство, Д. Фишер-Дискау, камерно-вокальное исполнительство, австро-немецкая Lied XIX столетия, Ф. Шуберт, И. Брамс, Г. Вольф.

Для цитирования: Пономарева Е. И. С. Рихтер в ансамбле с Д. Фишером-Дискау: уникальное «единство противоположностей» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 2. С. 118–125.
DOI: 10.52469/20764766_2021_2_118

E. PONOMAREVA
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

S. RICHTER IN ENSEMBLE WITH D. FISCHER-DIESKAU: THE INIMITABLE “UNITY OF OPPOSITES”

The article is devoted to one of the most interesting pages in musical-performing activity by S. Richter as accompanist namely duo concert performances with the greatest chamber singer of the 20th century D. Fischer-Dieskau (1925–2012). The researcher calls up the chronology of the mentioned performances and concomitant studio records during 1965–1982, views the geography of

the concert tours and the repertoire of the famous duet. (This repertoire included about one hundred of *Lieder* by the great composers of the Romantic Age – F. Schubert, J. Brahms, H. Wolf.) The critical reviews of Russian experts to the concert performances of D. Fischer-Dieskau and S. Richter in Moscow (1977) are adduced and compared with memoir notes by the singer (from his book "Repercussions of the Past") and journals by Richter to be published posthumously. Hence the distinctions between individual concepts of the modern chamber vocal performing art appertained to each of the duo participants are revealed and commented. Thus D. Fischer-Dieskau embodies himself the successive connection with traditional interpreting of *Lied* as "musicalized Word" to be represented to the highest degree by the vocal part. According to this interpretation some artistic idea by composer in the named genre realizes mainly by singer. For the latter, any accompanying pianist (independently of his professional level of mastership and artistic individuality) is only the worthy "partner" and companion. On the contrary, S. Richter's opinion is characterized by the evident or veiled domination of "musical basis" which regulated the vocal-instrumental composition by means of the through "natural rhythm". It means the actual "equality" of the both components, Music and Word, in the artistic integrity of *Lied*. Owing to this fact, song chef-d'oeuvres of the Romantic Age are perceived as some analogues of chamber instrumental works in 19th century. As the author of the article thinks, uniqueness of examined "unity of opposites" is predetermines far from unprecedented long period of artistic collaboration between D. Fischer-Dieskau and S. Richter but the highest artistic achievements by the mentioned duet to be entered the treasure-house of the world chamber vocal performing art.

Key words: S. Richter, art of accompanying, D. Fischer-Dieskau, chamber vocal performing art, Austrian and German *Lied* of the 19th Century, F. Schubert, J. Brahms, H. Wolf.

For citation: Ponomareva E. S. Richter in ensemble with D. Fischer-Dieskau: the inimitable "unity of opposites" // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 2. Pp. 118–125.
DOI: 10.52469/20764766_2021_2_118

Как известно, исполнительская деятельность Святослава Рихтера в качестве аккомпаниатора принадлежит к числу наименее изученных сфер творческого наследия выдающегося отечественного музыканта XX столетия. В обширной историко-биографической литературе о С. Рихтере его достижения на концертмейстерском поприще затрагиваются по преимуществу кратко [1, с. 189–191], единичные работы специального характера фактически ограничиваются обзорной информацией и постановкой некоторых магистральных проблем [2]. Необходимо признать, что наблюдаемый дефицит исследовательского внимания отчасти был спровоцирован самим С. Рихтером. В частности, пианист, крайне серьезно относившийся к своему «исполнительскому портфолио» и на протяжении более чем шестидесяти лет регулярно фиксировавший «новинки» собственного репертуара (и сольного, и камерно-ансамблевого), даты и программы большинства концертных выступлений, демонстрировал фактически полное равнодушие к информации, связанной с концертмейстерской работой («Все-таки это аккомпанемент, что-то наподобие чтения с листа» [3, с. 223]; ср.: [4, с. 129]). Только на рубеже 1990–2000-х годов благодаря предпринятым целенаправленным изысканиям в рихтеровском архиве образовавшиеся лакуны были по преимуществу ликвидированы. Тем самым удалось выявить целый ряд крупных достижений Рихтера-аккомпаниатора, заслуживающих углубленного аналитического изучения и осмысления. В ряду указанных достижений, бесспорно, фигурирует и творческое сотрудничество пианиста с одним из величайших камерных певцов XX столетия – Дитрихом Фишером-Дискау.

Согласно хронографу творческой деятельности С. Рихтера, составленному В. Могильницким [1, с. 318–333], совместные выступления пианиста с Д. Фишером-Дискау охватывают 17-летний период – с 1965 по 1982 годы. Личное знакомство прославленных музыкантов состоялось несколько раньше, в начале 1960-х годов, и, как свидетельствует Н. Дорлиак, поначалу ограничивалось дружескими встречами и беседами об искусстве, которые сопутствовали пересечениям гастрольных маршрутов или «параллельным» выступлениям обоих артистов на европейских музыкальных фестивалях [5, с. 169–170]. Именно с одним из таких фестивалей, организованным в Олдборо (Англия) выдающимся британским

композитором Бенджамином Бриттеном, был связан первоначальный замысел концертной программы с участием Д. Фишера-Дискау и С. Рихтера. По воспоминаниям певца, соответствующая инициатива принадлежала именно Б. Бриттену: составляя программу очередного «персонального» фестиваля, он «...высказал пожелание о том, что ему бы хотелось доверить исполнение брамсовских романсов из "Магелоны" в приходской церкви Олдборо Славе (Рихтеру. – Е. П.) и мне. Бриттен недолюбливал Брамса, поэтому, снедаемый любопытством, появился уже на репетиции: ему не терпелось услышать... как чудесно всё должно получиться у нас с русским гигантом рояля... А потом, на концерте, Бен перелистывал ноты Рихтеру» [6, с. 191].

Огромный успех, сопровождавший указанное выступление (оно состоялось в июне 1965 года), вдохновил его участников, и было решено продолжить совместную работу в сфере камерной вокальной музыки. Вместе с тем, предельно строгая и взыскательная самооценка интерпретации прозвучавшего в Олдборо брамсовского цикла повлекла за собой отсрочку его последующих концертных исполнений и явилась несомненным стимулом к продолжению репетиционной работы над «Прекрасной Магелоной». Двумя годами позднее, в ходе еще одного «персонального» фестиваля – теперь уже рихтеровского (Тур, Франция, июль 1967-го) – Д. Фишер-Дискау и С. Рихтер повторно исполнили данное сочинение, а затем осуществили его студийную запись (Мюнхен, 1970).

Весьма успешной и благополучной представляется работа прославленного исполнительского содружества над камерно-вокальным наследием Г. Вольфа. Первое исполнение монографической программы, включавшей в себя песни на стихи Э. Мёрике, состоялось на упоминавшемся фестивале 1967 года в Туре. По окончании студийной записи «Прекрасной Магелоны» репетиционный процесс возобновился. Исполнение Moerike-Lieder в Зальцбурге (август 1972-го) было признано весьма успешным, и вскоре были заключены контракты на гастрольные выступления с указанной монографической программой в европейских странах – Польше (Варшава), Чехословакии (Прага), Венгрии (Будапешт) и Австрии (Инсбрук), – состоявшиеся в октябре следующего года. Безоговорочный успех этих гастролей позволил исполнителям не только согласиться с предложением относительно выпуска грамзаписи концертного исполнения (без дополнительной работы в студии), но и продолжить совместное художественное постижение вокальной музыки Г. Вольфа: была подготовлена вторая монографическая программа из его песен (на стихи И. В. Гёте), премьерное исполнение которой состоялось в июле 1977-го в Мюнхене.

Наряду с этим, у Д. Фишера-Дискау и С. Рихтера возникла самоочевидная идея концертной программы, посвященной шубертовским песням. К этому времени грандиозный проект, реализуемый певцом (он намеревался полностью зафиксировать в грамзаписях все Lieder Ф. Шуберта), уже был завершен; в свою очередь, фортепианная музыка великого романтика на протяжении 1970-х годов занимала одно из ведущих мест в рихтеровском концертном репертуаре. Еще раньше, в послевоенный период, С. Рихтер в ансамбле с Н. Дорлиак неоднократно исполнял вокальные циклы «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь», избранные песни Ф. Шуберта на стихи И. В. Гёте и Г. Гейне, и возвращение к этому неисчерпаемому наследию представлялось вполне закономерным.

Первое исполнение шубертовской программы состоялось на очередном фестивале в Туре (июль 1977 года), причем организаторы, стремившиеся воссоздать атмосферу живого и непосредственного музицирования, осуществили запись этого концерта[1]. Достигнутый художественный результат оказался настолько значительным, что Д. Фишер-Дискау и С. Рихтер согласились отправиться в октябре 1977-го в гастрольное турне по Советскому Союзу и Германии, представляя слушателям своеобразный «диптих» – шубертовский Liederabend и упоминавшуюся ранее вторую программу из песен Г. Вольфа (на стихи И. В. Гёте)[2]. Записи этих концертов также были чрезвычайно высоко оценены специалистами и любителями камерно-вокальной музыки во многих странах мира.

Последнее совместное выступление Д. Фишера-Дискау и С. Рихтера состоялось в Туре летом 1982 года. Замысел соответствующей концертной программы, объединяемой различными «отражениями» духовно-религиозной тематики в инструментальном и камерно-вокальном творчестве крупнейших мастеров позднеромантической эпохи, заключался в непосредственном сопоставлении фортепианных опусов Ф. Листа (три пьесы из цикла «Поэтические и религиоз-

[1] Согласно комментарию В. Могильницкого, выпущенная позднее грампластинка включает в себя материалы двух «аудиосессий», датируемых июлем и августом 1977 года («шубертовские» концерты в Туре и Зальцбурге; см.: [1, с. 216, 327]).

[2] Как известно, соответствующие концерты в Москве и Ленинграде, проходившие 3–9 октября 1977 года, оказались единственными выступлениями Д. Фишера-Дискау перед российской аудиторией.

ные гармонии»), С. Франка («Прелюдия, хорал и фуга» – первое отделение), песенных циклов И. Брамса («Четыре строгих напева») и Г. Вольфа (духовный «мини-цикл» из «Испанской книги песен» – второе отделение[3]). Помимо необычной концепции, этот концерт запечатлел стремление обоих участников к «размыканию» образно-смысловых и жанрово-стилистических границ вокальной лирики XIX столетия. Можно лишь сожалеть о том, что дуэтная часть программы, скорее всего, осталась не зафиксированной в аудиозаписи (по акустическим соображениям – см.: [1, с. 216]), и открывавшиеся перспективы дальнейшего совместного творчества двух выдающихся музыкантов оказались не запечатленными.

Тем не менее, достигнутые замечательным дуэтом художественные итоги представляются довольно внушительными: неоднократно исполнялись и были зафиксированы в грамзаписях более 80 песен и романсов, принадлежащих классикам австро-немецкой Lied XIX столетия – Ф. Шуберту, И. Брамсу и Г. Вольфу[4]. Интерпретации этих сочинений оценивались полвека назад и характеризуются ныне отечественными специалистами (камерными певцами и аккомпаниаторами, историками вокального искусства, музыкальными критиками) в исключительно восторженных тонах. Так, в процессе исполнения шубертовских песен «...постепенно возникало и крепло ощущение, что поет и играет один человек <…>; высшее достижение ансамбля – слияние замыслов и их звуковой реализации – стало восприниматься как вполне естественное, само собой разумеющееся <…>» [7, с. 57]. При этом «ансамбль Фишер-Дискау – Рихтер покорял не только единством художественных намерений певца и пианиста, идеальной слитностью звучания голоса и фортепиано, но и единством дыхания, эмоциональной пульсации. Создавалось ощущение рождения музыки на наших глазах. <…> Это была высшая гармония поэзии, музыки и человеческого голоса, способного выразить сокровенные мысли композитора и поэта...» [8, с. 5]. Интерпретация Goethe-Lieder Г. Вольфа тяготела к «безукоризненному воплощению подлинно инструментального звучания», пронизанного «недюжинными, глобальными страстями <…> когда голос становится громоподобным, объемным, скульптурным, а рояль уподобляется оркестру» [7, с. 57–58, 60], когда «вокальная и фортепианная партии... совершенно равноправные, подчас независимые друг от друга, создают то единое, цельное здание, в котором все компоненты сцементированы, нерасторжимы» [8, с. 5]. Резюмируя общее впечатление от указанных Liederabend'ов, Н. Дорлиак писала о «неотступном, мучительно сладостном вдохновении», охватывающем слушателя, который вдруг осознает свою тайную сопричастность происходящему художественному «*событию*» исключительного масштаба (цит. по: [5, с. 170]).

Казалось бы, достигаемая участниками дуэта подлинно «магическая сила взаимопроникновения» (В. Тимохин) в процессе исполнительской интерпретации позволяет сделать вывод о некоем духовном «сродстве» замечательных музыкантов, о несомненной близости их артистических индивидуальностей. Однако цитируемые выше авторы, напротив, констатируют различие интерпретаторских подходов Д. Фишера-Дискау и С. Рихтера к воплощению камерно-вокальной лирики (см.: [8, с. 4]). Это различие подтверждается и опубликованными в 2000-е годы рихтеровскими дневниковыми записями, в которых неоднократно упоминаются и совместная работа с выдающимся певцом, и сопутствовавшие ей творческие проблемы. Основополагающая трудность, по мнению С. Рихтера, заключается в несовпадении художественных установок применительно к «диалогу» Слова и Музыки. В частности, Д. Фишер-Дискау, интерпретируя песню или романс XIX века, «...идет от слова. Мне лично это чуждо, и я начинаю терять свободу исполнения, когда его сопровождаю» [9, с. 300]. Комментируя указанную «проблемную ситуацию», современный отечественный исследователь весьма категорично утверждает: «...невероятная требовательность певца к интонационно правильно произнесенному слову <…> полностью оправданна, только так можно передать слушателю замысел автора в полной мере. <…> К чести пианиста, необходимо отметить, что в данном случае во главу угла им были поставлены художественные устремления солиста, и свою задачу он (Рихтер. – Е. П.) видел, прежде всего, в том, чтобы принять и понять его (Фишера-Дискау. –

[3] Данная информация приводится В. Могильницким [1, с. 226]. Перечень рихтеровского концертного репертуара, опубликованный Б. Монсенжоном, содержит упоминание «Старинных напевов» (на стихи Г. Келлера), что представляется маловероятным, поскольку данный вокальный цикл никак не связан с «магистральной темой» освещаемого выступления (ср.: [9, с. 448]). Сохранившееся в рихтеровских «Дневниках» краткое описание атмосферы, царившей на концерте, с намеренно «приглушенным» освещением: «...Фишер-Дискау также захотел петь в полутемноте Брамса и Вольфа» [9, с. 268], – весьма убедительно подтверждает сказанное.

[4] Общее количество Lieder, прозвучавших в ходе упомянутых концертов, – немногим менее ста (см.: [9, с. 448, 454]).

Е. П.) подход, пусть даже принеся в жертву часть своей исполнительской свободы» [2, с. 98].

Между тем, как отмечает С. Рихтер, здесь подразумевается не только утрата концертмейстером пресловутого «удобства» (то есть комфортного самоощущения) в процессе игры. Явное и безоговорочное доминирование вербального текста лишает музыку «естественного ритма» в качестве организующего и закономерно упорядочивающего начала [9, с. 213], фактически низводя ее до уровня «иллюстративного сопровождения» в духе ранних Lieder добетховенской эпохи. Особенно заметной (и, по сути, избыточной) оказывается подобная установка в области фонетики: при исполнении «Прекрасной Магелоны», по словам С. Рихтера, «упор Дитера на все гласные и согласные часто мешал свободному течению музыки, и я не мог с этим согласиться» [там же, с. 131]. Явно противоречил «фонетический буквализм» певца и жанровой специфике брамсовского цикла, в котором «...некоторые романсы приближаются к сольным сценам кантатно-ораториального типа. <…> Нередко встречается изобразительная трактовка и фортепианной, и вокальной партий. <…> Отличает названный цикл и явно бо́льшая – по сравнению с Шубертом и Шуманом – объективность тона <…>. Даже пылкие любовные признания приобретают здесь героическое воодушевление и эпический размах» [10, с. 97–98]. Вот почему детализированная, «укрупненная» подача вокалистом «омузыкаленного слова» в данном цикле порой оказывалась несколько чужеродной, противоречащей авторскому замыслу. И эта чужеродность вызывала у С. Рихтера закономерные возражения. Осознавая «компромиссный» характер студийной записи 1970 года, пианист указывал: «Наша пластинка пользуется успехом, но я ее не очень люблю <…>» [9, с. 131]. Подобные разногласия, безусловно, препятствовали формированию откровенно-доверительной творческой атмосферы, столь необходимой для обоих выдающихся музыкантов, которые вновь и вновь устремлялись к «запредельным высотам» в области художественной интерпретации камерно-вокальной музыки.

Следует заметить, что позднейшему достижению этих «высот» в большой мере способствовала активная совместная работа над песнями Г. Вольфа с ярко выраженным равноправием вокальной и фортепианной партий, «оперным» или «оркестральным» размахом авторских замыслов, чуждым «фонетическому буквализму». Не случайно С. Рихтер высоко ценил грамзаписи монографической программы, включающей в себя Moerike-Lieder Г. Вольфа и неоднократно исполнявшейся в дуэте с Д. Фишером-Дискау. Так, оценивая интерпретацию указанного собрания песен, пианист констатировал: «Думается, что... это было действительно в духе Вольфа; мы достаточно работали и [были] проникнуты дружбой и доверием друг к другу» [9, с. 197]. При этом «доверие» и «дружба», способствовавшие непринужденному, концертному музицированию, выступали у С. Рихтера закономерными следствиями взаимной приверженности «духу» авторского замысла.

В свою очередь, установившаяся атмосфера «дружбы» и «доверия» благоприятствовала видимому прогрессу, который был достигнут при записи шубертовской программы. Соответствующие комментарии пианиста уже не содержат упоминаний о подчеркиваемых Д. Фишером-Дискау «всех гласных и согласных». Однако пожелание солиста, связанное с отчетливым «выговариванием» распространенных в немецком языке «громоздких» сочетаний нескольких согласных, по-прежнему следовало учитывать: «...Дитер всегда хочет <…>, чтобы пианист (в подобных случаях. – Е. П.) немножко позже играл, всегда помня о его – конечно, изумительной – дикции. <…> Результат оказывается прекрасный, но всё это трудоемко» [9, с. 213–214][5]. Вот почему интерпретация указанной программы, согласно утверждению С. Рихтера, опять-таки не вполне соответствовала «естественному ритму, идущему от музыки» [там же, с. 213]. Впоследствии, когда стечение обстоятельств повлекло за собой весьма продолжительную «паузу» в совместных выступлениях с Д. Фишером-Дискау, пианист решил обратиться к сотрудничеству с другим выдающимся исполнителем камерно-вокального репертуара – Петером Шрайером. Выбор данной кандидатуры (в первую очередь, для исполнения шубертовских программ, хотя этому творческому союзу удалось реализовать и некоторые другие проекты) мотивировался С. Рихтером предельно кратко и убедительно: «Мне нравится, что Шрайер идет всецело от музыки, а слово у него подчинено ей»; весьма импонировали нашему соотечественнику также неизменная «простота и благородство» в исполнительских

[5] Кстати, по мнению С. Рихтера, столь же «трудоемким» оказывается и процесс восприятия некоторых интерпретаций шубертовских песен в записях Д. Фишера-Дискау. Называя эти записи «безупречными», С. Рихтер констатирует: «Они являются образцом [того], как надо исполнять Шуберта. Их надо многократно слушать и суметь вслушаться. Учитывая то, что артист записал все песни композитора, на это понадобится много времени...» [9, с. 181].

решениях певца – интерпретатора Lieder [там же, с. 300].

Вероятно, указанный выбор обусловливался и намерением пианиста в большей степени реализовать собственную концепцию дуэта «певец – аккомпаниатор» как своеобразного аналога камерно-ансамблевого содружества в инструментальной музыке. По мнению современного исследователя, С. Рихтер – ансамблист и концертмейстер – «...делал всё возможное для того, чтобы музыканты свободно выражали себя рядом с ним, как дитя в колыбельке, пестовал, оберегал партнеров, хотя они порой едва дышали в его "нежных объятиях" – масштаб таланта, грандиозность личности не спрячешь. С Фишером-Дискау всё выглядело по-другому» [11, с. 429]. Действительно, выдающийся «мастер пения», как правило, ориентировался на традиционную модель вокального исполнительства, предполагавшую заведомое подчинение аккомпаниатора солисту. И видимый «творческий демократизм» Д. Фишера-Дискау, о котором увлеченно рассуждал его многолетний концертмейстер Дж. Мур[6], и готовность к избирательно трактуемым «отступлениям от правил» в совместной работе с музыкантом «рихтеровского масштаба» лишь оттеняли эту изначальную установку. Вероятно, поэтому в известной книге мемуаров Д. Фишера-Дискау, содержащей исключительно высокие оценки мастерства Рихтера-пианиста, о соответствующих «отступлениях» не было сказано ни слова[7].

Допустимо также полагать, что «фигура умолчания» по поводу коллег-пианистов, характерная для восторженных рихтеровских отзывов о Liederabend'ах и соответствующих грамзаписях выдающегося певца, далеко не случайна. Услышанное ассоциируется С. Рихтером исключительно с индивидуальностью Д. Фишера-Дискау, заполняющей весь «горизонт» слушательского восприятия и подчиняющей себе даже выдающихся пианистов современной эпохи – Йорга Демуса, Джералда Мура, Даниэля Баренбойма или Бенджамина Бриттена. Допуская подобный «монополизм» в качестве художественной реалии современного камерно-вокального исполнительства, С. Рихтер все-таки устремляется к идеалу. Речь идет о равноправном и гармоничном союзе артистических натур, в процессе работы обретающих «хороший человеческий контакт», преисполненных «доверия и дружеского отношения друг к другу», а благодаря этому – достигающих подлинной свободы «музицирования с удовольствием» [9, с. 153, 197].

Разумеется, число подобных содружеств на камерной сцене заведомо не может быть сколько-нибудь «массовым». Быть может, в XIX столетии подобным идеалом является уникальный дуэт Юлиуса Штокхаузена и Иоганнеса Брамса, в XX веке – Федора Шаляпина и Сергея Рахманинова. Может ли исполнительский тандем «Дитрих Фишер-Дискау – Святослав Рихтер» претендовать на столь же «запредельную» высоту? Независимо от гипотетического «ответа из будущего», следует признать, что нашим прославленным современникам удалось максимально приблизиться к области «запредельного», навсегда вписав свои имена в анналы камерно-вокального искусства новейшей эпохи.

[6] «Я благодарен Дитеру за вдохновение и с готовностью откликаюсь на его стремления, но было бы неверным создавать у читателей впечатление, что он диктует мне свою волю. <…> *Часто Дитер спрашивает у меня совета и обдумывает его, поскольку он музыкант, а не примадонна*» – разумеется, «обдумывание» предшествовало вполне самостоятельно принимаемому интерпретаторскому решению, обязательному для обоих участников дуэта ([12, с. 73]; курсив мой. – Е. П.). Сам Д. Фишер-Дискау, размышляя о достоинствах и недостатках пианистов, с которыми ему доводилось выступать на камерной сцене, разъяснял собственную позицию следующим образом: «Аккомпаниатор должен обладать *известной самостоятельностью*, ему надлежит быть партнером, а не обслуживающим рабом». Вместе с тем, «...качество аккомпаниатора в широком смысле зависит от певца. Если последний знает, чего он хочет, если может разумно обосновать свои требования, *он спокойно берет инициативу в свои руки*» ([6, с. 232]; курсив мой. – Е. П.).

[7] Отметим показательное совпадение: на страницах данной книги, вслед за небольшим разделом, повествующим о Рихтере и приезде автора в Москву, содержится по сути «рихтеровское» высказывание. Как справедливо утверждает Фишер-Дискау, «музицирование вместе с великим солистом только тогда достигает своей высшей цели, когда я чувствую себя как партнер открытым для любой инициативы и любых исправлений» [6, с. 243]. Вот только соотносится это утверждение не с камерно-вокальным искусством, а с довольно редкими опытами концертных выступлений Фишера-Дискау в амплуа симфонического дирижера...

ЛИТЕРАТУРА

1. *Могильницкий В. А.* Святослав Рихтер. Екатеринбург: Урал LTD, 2000. 348 с.

2. *Юдин А. Н.* Уроки С. Рихтера-концертмейстера // Вестник КемГУКИ. 2018. № 45. Ч. I. С. 93–101.

3. *Борисов Ю. А.* По направлению к Рихтеру. М.: Рутена, 2000. 256 с.

4. [*Шато Р.*] Совершенный пианист: Беседа со Святославом Рихтером // Музыкальное исполнительство и современность: [Статьи и интервью]. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997. Вып. 2. С. 116–130.

5. *Фишер-Дискау Д.* По следам песен Шуберта (фрагменты) // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 9 / сост. Я. И. Мильштейн. М.: Музыка, 1981. С. 169–234.

6. *Фишер-Дискау Д.* Отзвуки былого: Размышления и воспоминания. М.: Музыка, 1991. 288 с.

7. *Яковенко С. Б.* Дитрих Фишер-Дискау – Святослав Рихтер // Советская музыка. 1978. № 3. С. 57–60.

8. *Тимохин В. В.* Высокая гармония [о концертах Д. Фишера-Дискау и С. Рихтера в Москве] // Музыкальная жизнь. 1977. № 23. С. 4–5.

9. *Монсенжон Б.* Рихтер: Диалоги. Дневники. М.: Классика-XXI, 2002. 480 с.

10. *Царева Е. М.* Иоганнес Брамс: монография. М.: Музыка, 1986. 384 с.

11. *Яковенко С. Б.* И довелось, и посчастливилось... [Воспоминания и размышления]. М.: Композитор, 2007. 440 с.

12. *Мур Дж.* Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке. М.: Радуга, 1987. 432 с.

REFERENCES

1. *Mogil'nitskiy V.* Svyatoslav Rikhter [Svyatoslav Richter]. Ekaterinburg: Ural LTD, 2000. 348 p.

2. *Yudin A.* Uroki S. Rikhtera-kontsertmeystera [The Lessons by S. Richter as a Concertmaster]. In: Vestnik KemGUKI [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]. 2018. No. 45. Part I. Pp. 93–101.

3. *Borisov Yu.* Po napravleniyu k Rikhteru [Towards Svyatoslav Richter]. Moscow: Rutena, 2000. 256 p.

4. [*Shato R.*] Sovershennyj pianist: Beseda so Svyatoslavom Rikhterom [The Perfect Pianist: A Conversation with Svyatoslav Richter]. In: Muzykal'noe ispolnitel'stvo i sovremennost' (Stat'i i interv'yu) [Musical Performing Art and Modernity (Articles and Interviews)]. Moscow: Moscow P. Tchaikovsky State Conservatory, 1997. Issue 2. Pp. 116–130.

5. *Fisher-Diskau D.* Po sledam pesen Shuberta (fragmenty) [Following in the Tracks of Songs by Schubert]. In: Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnykh stran [Performing Art of the Foreign Countries]. Issue 9. Compiled by Ya. Mil'shteyn. Moscow: Muzyka, 1981. Pp. 169–234.

6. *Fisher-Diskau D.* Otzvuki bylogo: Razmyshleniya i vospominaniya [Repercussions of the Past: Reflections and Reminiscences]. Moscow: Muzyka, 1991. 288 p.

7. *Yakovenko S.* Ditrikh Fisher-Diskau – Svyatoslav Rikhter [Dietrich Fischer-Dieskau – Svyatoslav Richter]. In: Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1978. No. 3. Pp. 57–60.

8. *Timokhin V.* Vysokaya garmoniya (o kontsertakh D. Fishera-Diskau i S. Rikhtera v Moskve) [The Elevated Harmony (on the Concerts of Dietrich Fischer-Dieskau and Svyatoslav Richter in Moscow)]. In: Muzykal'naya zhizn' [Musical Life]. 1977. No. 23. Pp. 4–5.

9. *Monsenzhon B.* Rikhter: Dialogi. Dnevniki [Svyatoslav Richter: Dialogues. Journals]. Moscow: Klassika-XXI, 2002. 480 p.

10. *Tsareva E.* Iogannes Brams [Johannes Brahms]: monograph. Moscow: Muzyka, 1986. 384 p.

11. *Yakovenko S.* I dovelos', i poschastlivilos'… (Vospominaniya i razmyshleniya) [I had occasion, and I was Lucky Enough… (Reminiscences and Reflections)]. Moscow: Kompozitor, 2007. 440 p.

12. *Mur Dzh.* Pevetz i akkompaniator: Vospominaniya. Razmyshleniya o muzyke [A Singer and Accompanist: Reminiscences. Reflections on Music]. Moscow: Raduga, 1987. 432 p.

Пономарева Елена Ивановна
доцент кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
ponomareva20878@mail.ru
ORCID: 0000-0001-5779-4524

Elena I. Ponomareva
Associate Professor at the Chamber Ensemble
and Accompaniment Training Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
ponomareva20878@mail.ru
ORCID: 0000-0001-5779-4524