ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ

16+

2021’4 (45)

В НОМЕРЕ:

АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XX–XXI СТОЛЕТИЙ

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

МУЗЫКА В ЗЕРКАЛЕ ФИЛОСОФИИ

В СОЮЗЕ СО СЛОВОМ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

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. наук, 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)
Е. В. Смагина, д-р иск., проф. (Россия)
А. М. Цукер, д-р иск., проф. (Россия)
Т. Ф. Шак, д-р иск., проф. (Россия)
Л. Атлас, Ph.D. (Musicology), проф. (Великобритания)
Н. Ганул, канд. иск., доц. (Беларусь)
В. Гуменная, канд. иск., проф. (Колумбия)
М. Джулиани, Ph.D. (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, Ph.D. (Musicology), проф. (Великобритания)

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

Адрес редакции и издателя: 344002, г. Ростов-на-Дону, пр. Будённовский, 23, к. 103; e-mail: riocons@mail.ru

Подписано в печать 15.11.2021. Дата выхода 22.11.2021.
Формат 60x90/8. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Уч.-изд. л. 19,75. Тираж 100.
Отпечатано в типографии ИП Зубков О. П., 344041, 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

2021’4 (45)

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), Ph.D. (Art), Professor
Editor-in-chief – Elena Andrushchenko, Dr. Sci. (Art)
Technical Editor – Vlada Nayanova
Proofreader Editor – Tatiana Kravtsova, Ph.D. (Philology)
Editor and Translator – Natalya Duda, Ph.D. (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. Elena Smagina (Russia)
Dr. Anatoly Tsuker (Russia)
Dr. Tatyana Shak (Russia)
Dr. Lev Atlas (Great Britain)
Dr. Natalia Ganul (Belarus)
Dr. Victoria Gumennaya (Columbia)
Dr. Marco Giuliani (Italy)
Dr. Elena Mironenko (Moldova)
Dr. Elena Zinkevich (Ukraine)
Dr. Nikolay Shimanskiy (Belarus)
Dr. Jim Samson (Great Britain)

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

The mailing address of the editorial board:
23 Budyonnovsky av.,
Rostov-on-Don, Russia, 344002
e-mail: riocons@mail.ru

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

IN THE ISSUE:

ASPECTS OF MUSICAL CULTURE OF THE TWENTIETH – TWENTY-FIRST CENTURIES

ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE

PROBLEMS OF MUSICAL THEATER

MUSIC IN THE MIRROR OF PHILOSOPHY

IN ALLIANCE WITH THE WORD

PROBLEMS OF MUSICOLOGY

MUSIC EDUCATION

MUSIC IN THE WORLD OF ART

MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

PERFORMING ART

Subscription number in the Unified Catalogue «Russian Press» 79315

The subscription is available at any post office of Russian Post

СОДЕРЖАНИЕ
CONTENTS

АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XX–XXI СТОЛЕТИЙ
ASPECTS OF MUSICAL CULTURE OF THE TWENTIETH – TWENTY-FIRST CENTURIES

Demina V. Art decoration of the mass celebration of the First anniversary of the October Revolution in the history of participatory art.....6
Демина В. Художественное оформление массового празднования первой годовщины Октябрьской революции в истории партиципаторного искусства

Дядченко М. Симфония и симфонизм сегодня: явления и понятия.....12
Dyadchenko M. Symphony and symphonism today: phenomena and concepts

Кисеев В. Особенности взаимодействия музыки и видеоизображения в перформансе «Книга дней» Мередит Монк.....18
Kiseyev V. Specifics of interaction between music and video in the performance "Book of Days" by Meredith Monk

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE

Цукер А. Массовая музыка и музыкальная критика.....25
Tsuker A. Mass music and musical critique

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSICAL THEATER

Кушнир О. Прочтение музыки П. И. Чайковского в режиссерском балете Дж. Кранко «Евгений Онегин».....34
Kushnir O. Interpreting of music by P. Tchaikovsky in the producer J. Kranko's ballet "Eugeniy Onegin"

Шорникова А. Работа с художественным временем и пространством в опере «Доктор Атомный» Джона Адамса: к проблеме воплощения перформативности.....45
Shornikova A. Time and space in the opera "Doctor Atomic" by John Adams: to the problem of performativity

МУЗЫКА В ЗЕРКАЛЕ ФИЛОСОФИИ
MUSIC IN THE MIRROR OF PHILOSOPHY

Rybintseva G. Baroque and classicism: nature and history.....51
Рыбинцева Г. Барокко и классицизм: природа и история

Катунян М. Музыкальная форма в аспекте антропологии.....57
Katunyan M. Musical form in the aspect of anthropology

В СОЮЗЕ СО СЛОВОМ
IN ALLIANCE WITH THE WORD

Марков А. Образы музыки в поэзии Ивана Буркина.....66
Markov A. Musical images in the poetry of Ivan Burkin

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLOGY

Козубова А., Франтова Т. Andamento Падре Мартини в лабиринтах итальянской фуги XVII–XVIII веков.....73
Kozubova A., Frantova T. Andamento by Padre Martini in the labyrinths of Italian fugue of the 17th–18th centuries

Блинова Д., Тукова Т. Игра в Орфея (об опере Х. Бертуистла «Маска Орфея»).....83
Blinova D., Tukova T. Playing Orpheus (on H. Birtwistle's opera "The Mask of Orpheus")

Андрущенко Е. На тему Н. Паганини и «по мотивам» С. Рахманинова: заметки о «Вариациях» Э. Ллойда-Уэббера.....91
Andrushchenko E. On the theme by N. Paganini and "according to" S. Rachmaninoff: the notes on "Variations" by A. Lloyd-Webber

Зинькевич Е. Украинская симфония: маркеры национальной идентичности.....97
Zinkevych E. Ukrainian symphony: markers of national identity

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSIC EDUCATION

Маклыгин А. Композиторская педагогика в свете отечественных национальных детерминант XX века.....107
Maklygin A. Music composition pedagogy in the light of Russian national determinants of the 20th century

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ
MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

Пигулевский В., Мирская Л. Крик души: трансгрессия и ее выражение.....116
Pigulevskiy V., Mirskaya L. Cry of the soul: transgression and its expression

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

Шадрина А. Церковно-певческая культура Ростовской области
в конце 1950–1980-х гг.....124
Shadrina A. The church-singing culture of the Rostov region at the close of the 1950– 1980s

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

Малацай Л. Хоровые ноктюрны в творчестве отечественных композиторов
второй половины XIX–XX веков.....133
Malatsay L. Choral nocturnes in the works by Russian composers
in the second part of the 19–20th centuries

Алешина А. Марсель Гранжани – исполнитель, композитор и педагог.....142
Aleshina A. Marcel Grandjany – performer, composer and teacher

Ван Пэй. Западные традиции игры на флейте в истории Китая.....151
Wang Pei. Western traditions of flute performance art in the history of China

АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XX–XXI СТОЛЕТИЙ
ASPECTS OF MUSICAL CULTURE OF THE TWENTIETH – TWENTY-FIRST CENTURIES

УДК 791.6 DOI: 10.52469/20764766_2021_04_06

V. DEMINA
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

ART DECORATION OF THE MASS CELEBRATION OF THE FIRST ANNIVERSARY OF THE OCTOBER REVOLUTION IN THE HISTORY OF PARTICIPATORY ART

The research 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 discusses some questions of the art decoration of the official celebrations of the first years of Soviet power. The main purpose of the article is to trace the specifics of the process of formation of participatory art in the context of the development of Soviet mass celebrations. Exploring the art decoration of the celebration dedicated to the first anniversary of the October Revolution, the author emphasizes the value problem of constructing the space of a revolutionary holiday, which was put forward by futurist artists. Considering the time and space of the October Revolution celebrations, the author traces the experience of decorating entire buildings and squares, held in 1918. The concept of Uritsky Square design by N. I. Altman is considered as the central one. It is noted that the artist, developing a new concept of festive culture, completely rethinks the Baroque and classical architecture of F. Rastrelli and K. I. Rossi of the Palace Square buildings. Having "disguised" the buildings around the square in the style of cubism and futurism, he installed a dynamic futuristic structure in its center, thus changing the appearance of the architectural dominant of the city.

During the research the author uses numerous materials kept in various forms: videos, photos, documenting the main stages of introducing new forms of entertainment culture of the first Soviet celebrations. It is noted that the artists' need to create a new space of festive activities, which was free from the traditions of "old art" and which was able to reflect the revolutionary ideas of the new state, was expressed in an innovative approach to the organization of the official celebration. In this regard, the author pays special attention to the issue of creating a special sound space of the city, as part of the experimental projects of futurists that could help to form a new community while reconstructing some significant historical events.

Keywords: performative practices, history of participatory art, artistic space of the holiday.

For citation: Demina V. Art decoration of the mass celebration of the First anniversary of the October Revolution in the history of participatory art // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 4. Pp. 6–11. DOI: 10.52469/20764766_2021_04_06

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

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ МАССОВОГО ПРАЗДНОВАНИЯ ПЕРВОЙ ГОДОВЩИНЫ ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ В ИСТОРИИ ПАРТИЦИПАТОРНОГО ИСКУССТВА

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 рассматриваются некоторые вопросы художественного оформления официальных торжеств первых лет советской власти. Основная цель статьи состоит в том, чтобы проследить специфику процесса становления партиципаторного искусства в контексте развития советских массовых празднеств. Исследуя художественное оформление торжества, посвященного первой годовщине Октября, автор акцентирует внимание на ценностной проблеме конструирования пространства революционного праздника – проблеме, выдвинутой художниками-футуристами. Анализируя время и пространство проведения данных торжеств, автор статьи прослеживает опыт декорирования целых зданий и скверов, характерный для 1918 года. В качестве центральной рассматривается концепция оформления Н. И. Альтманом площади Урицкого. Отмечается, что художник, развивая новую концепцию праздничной культуры, полностью переосмысливает барочную и классическую архитектуру зданий Дворцовой площади, авторами которых выступили Ф. Растрелли и К. И. Росси. «Замаскировав» данные строения под стиль кубизма и футуризма, Н. И. Альтман установил в центре площади динамичное футуристическое сооружение и тем самым изменил облик архитектурной доминанты города.

Для данного исследования автором статьи были привлечены многочисленные видео- и фотоматериалы, документирующие основные этапы проведения первых советских торжеств как новых форм зрелищной культуры. Отмечается, что потребность художников в создании нового пространства праздничного действа, свободного от традиций «старого искусства» и способного отразить революционные идеи только что созданного государства, выразилась в инновационном подходе к организации официального торжества. В связи с этим автор статьи уделяет особое внимание вопросу создания особого звукового пространства города как части экспериментальных проектов футуристов, способных послужить формированию нового сообщества в условиях реконструкции значимых событий истории.

Ключевые слова: перформативные практики, история партиципаторного искусства, художественное пространство праздника.

Для цитирования: Демина В. Н. Художественное оформление массового празднования первой годовщины Октябрьской революции в истории партиципаторного искусства // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 6–11.
DOI: 10.52469/20764766_2021_04_06

In the history of participatory art, the Revolutionary celebrations of the first years of Soviet power, including demonstrations and mass theatrical reconstructions, occupy a special place. Noting the importance of innovations of Russian futurists in the field of decoration of Revolutionary holidays of the first years of Soviet power, Claire Bishop writes in her work "Artificial Hell: the art of participation and the politics of spectatorship": "…Enthusiasm for theatre extended to pageants and demonstrations; the Austrian writer René Fülöp-Miller offers an amusing account of these events, which included allegorical scenes about labor and industry, public trials to enlighten the people (about health, illiteracy, the murderers of Rosa Luxemburg, and so on), and a very creative pageant involving diagrams of factory output, and a funeral and cremation of old farm machinery, with partici-

pants dressed up as turnips and cucumbers. Characteristically, Fülöp-Miller also dismisses the message of these events as politically simplistic and naive – but it was only a short step from these parades and pageants to the open-air mass spectacle, a craze that reached its peak in St. Petersburg in 1920" [1, p. 57]. Such festive mass processions and theatrical productions are also particularly important in the history of performance. Roselee Goldberg writes in her study "Performance: Live Art 1909 to the Present": "A mass demonstration was organized by Nathan Altman and other Futurists for the first anniversary of the October Revolution, in 1918. It took place in the street and on the square of the Winter Palace in Petrograd; yards of Futurist paintings covered the buildings and a mobile Futurist construction was attached to the obelisk in the square. This and other extraordinary spectacles culminated two years later, on 7 November 1920, in the third anniversary celebrations" [2, p. 28].

Erica Fischer-Lichte also notes in her research the specifics of the holiday as a special form of culture which allowed the participants to reach a special emotional state that is important in the formation of performance art: "An unusual emotional state, a sense of merging with the crowd, as well as a paradoxical combination of a certain structure and excess characteristic of both sports and mass holidays plunges all participants into a pronounced liminal state" [3, p. 360].

Innovations in the field of holiday decoration were caused by the need to create a new concept of the Soviet mass celebration. The formation of festive Soviet culture in the early years of Soviet power was based on the change of the system of sacred centers (topos) and the time frames of celebration (chronos). In 1918, a special decree established new public holidays, which were the first version of the new system capable of implementing the ideology of Soviet power. The calendar cycle included the following celebrations: "Anniversary of Bloody Sunday" – January 22, "Anniversary of the Fall of the Autocracy" – March 12, "Memorial Day of Karl Liebknecht and Rosa Luxemburg" – January 17; "Anniversary of the Moscow Uprising" – December 22; "Anniversary of Lenin's arrival in Petrograd" – April 16, "Anniversary of the Revolution" – November 7. The 1919 calendar indicated new Soviet holidays ("new calender style holidays") – March 12 ("February Revolution"), March 18 ("Paris Commune"), etc. and traditional ("old style") – December 25 and 26 ("Christmas"), April 7, 8 and 9 ("Easter"), etc. By 1919, a new system of holidays with two central dates had been established – May 1 and November 7 [4, p. 56; 5]. The main celebrations dedicated to the "Day of the International" and "Day of the Proletarian Revolution" (1918) were held in Moscow and St. Petersburg.

The following things were also important for the formation of Soviet festive culture: the transfer of cultural life to Moscow; the establishment of new holidays, in particular, the First of May, as the main holiday of the Soviet calendar, which retained its significance until the 90s of the XX century; the replacement of previously existing rites with new Soviet ("red") rituals; the introduction of new symbols of the Soviet State power, which replaced Christian symbols and emblems of monarchical power; the language of arts as a consequence of the formation of Soviet mass art (the formation of the official state concept of art – forms of mass culture – song musical genres, types of industrial Soviet design, plastic mass art). The first Soviet holidays seemed to be a completely new phenomenon. The newspaper "Pravda" reported the order of the upcoming Moscow celebrations: on November 6, after the horn, all work had to stop, then people from all the city areas had to march to the Red Square. The whole area from the Metropolis to Red Square had to be a fabulous "Red Town". Columns of people from all over the city had to pass through the Red Square. New monuments had to be opened in the city. On November 7, rallies and entertainment were planned. There was also a special warning "against the triumph of futurist artists who, with their decadence, can prevent the spiritual power of processions from being revealed" [6, p. 3]. The article "Holiday" discussed the concept of "the first worker-peasant holiday in thousands of years!". It read: "It should be celebrated in some special way, so that it does not look at all like the previous festivities" [7, p. 2].

The celebration of the October Revolution in Moscow also included the following things: a rally, a parade on the Red Square, a workers' demonstration and a nationwide ceremony of burning the symbols of the old system (rag and straw effigies of the tsar, bourgeois, landowners, kulaks, etc. were burned on eleven metropolitan squares). The incredible scale of Moscow's decoration for the first anniversary of the October Revolution is recorded in the memoirs of the artist S. V. Gerasimov: "Everyone was preparing for the first anniversary of the October Revolution with great excitement… I was commissioned to make a panel on the building of the former City Duma... the topic was "the peasant is the owner of the land" ... It was difficult to find a room to complete large-sized and large-scale works. We were given a meter-long canvas that needed to be sewn on a typewriter. The kind neighbors in my apartment on Yakimanka were horrified when I asked them to sew the canvas, since, unfolded and sewn, it took up their entire small room, and yet the canvas was ready on time" [8, pp. 44–45]. The artistic design of the Theater

Square was also significant in his opinion. On the building of the Metropol there was a huge panel "Worker" by I. I. Zakharov, on the Maly Theater there was a panel "Stepan Razin" by P. V. Kuznetsov, on the New Theater there were panels by A. V. Kuprin and A. A. Osmerkin. The Bolshoi Theater was decorated with portraits of K. Marx and V. I. Lenin, banners and slogans [8, p. 45].

The celebration of the first anniversary of the October Revolution in Petrograd seems to be one of the most ambitious artistic projects of the new government. In addition to the Petrograd Department of the People's Commissariat of Education, its preparation was handled by the Central Bureau for the Organization of October Celebrations, created in mid-September by the Department of Theaters and Spectacles at the Council of People's Commissars of the Union of Communes of the Northern Region and the working commission at the Gubprofsovet [9, p. 41]. Just like in Moscow, Petrograd celebrations were to last for several days. According to the plan, on the first day (November 7), columns of demonstrators with banners had to move to the Field of Mars, and then to Smolny, where a large rally was supposed to be held on Lafonskaya Square and a monument to Karl Marx, designed by A. T. Matveev, was unveiled. On the second day (November 8), it was planned to hold the opening ceremonies of the Palace of Labor, the monument of Ferdinand Lassalle by V. A. Sinaisky and the statue of Labor by M. F. Bloch [9, p. 41]. The plan developed by the commission revealed a new interpretation of the structure of the urban landscape, including innovative design of squares and streets of Petrograd. More than one hundred and seventy artists were involved in this work.

One of the most important roles in the process of changing the paradigms of festive culture in Russia belonged to the futurists. Despite the criticism, the futurists supported the ideas of the Bolshevik Revolution. N. I. Altman defines futurist art in his article "Futurism and Proletarian Art" as the art of the proletariat in the following way: "Like everything that the proletariat creates, proletarian art will be collectivistic… We understand this not in the sense that one work will be made by many artists, but in the sense that the work itself, created by one creator, is built on collectivistic foundations" [10, p. 2]. Altman gives interesting arguments related to the specific interpretation of the nature of futuristic art, noting that "every part of a futuristic painting receives meaning only from the community of all other parts; only together with them it receives the meaning that the artist gave to it" [10, p. 2]. In conclusion, he notes: "Like the old world, the capitalist world, the works of old art lead individualistic lives. Only futuristic art is built on collective foundations. Only futuristic art is currently the art of the proletariat" [10, p. 2].

The artists' need to create a new space of festive activities, which was free from the traditions of "old art" and which was able to reflect the Revolutionary ideas of the new state, was expressed in an innovative approach to the organization of the official celebration. So, for the first anniversary of the celebration of the October Revolution, futurists staged mass demonstrations and theatrical performances. Their innovative aspirations acquired special significance in the artistic design of the urban space of the October 1918 festivities. The central streets of Petrograd were decorated by futurist artists: N. I. Altman designed the decoration of the Palace Square, D. P. Shtenberg designed the Palace Embankment and the Winter Palace from the Neva side, V. V. Lebedev – the Police Bridge, I. A. Puni and K. L. Boguslavskaya – Liteyny Avenue and partially Okhta, Y. M. Guminer – Znamenskaya Square [9, p. 42].

In the history of the Soviet festive culture young artists were never again given so much freedom in solving the urban space of an official celebration. When designing the key streets for the festive activities, the futurists relied on the most important thesis which was put forward by V. V. Mayakovsky regarding the art of the new era of the country's development: "We do not need a dead temple of art, where dead works languish, but a living factory of the human spirit... The art of the present day is worthless. All the old objects and landscapes speak only about the gossip of the rich and the bourgeois... Art should be concentrated not in dead temples – museums, but everywhere – on the streets, in trams, in factories, in workshops and in workers' apartments" [11, p. 4].

The space of the festival decorated by the futurists seems to be a kind of theatrical scene where the historical triumph of the Revolution was reconstructed, where city streets and squares were incredible decorations of a mass spectacle that united its participants in the emerging community of a new country. In this aspect, it seems significant to consider the specifics of Altman's design of Uritsky Square (Palace Square). Palace Square was a symbol of autocracy, and it was in front of the Winter Palace that festive theatrical performances were held during the official celebrations. For example, during the reign of Anna Ioannovna, in 1732, in honor of her birthday, a performance was staged in front of the Winter Palace on the ice of the Neva: first, three regiments, divided into two "armies", fired at each other, retreating and starting, playing out a military battle. Then they all went together to storm the snow fortification built across the river from the Admiralty to the Spit of Vasilievsky Island and

defended by a small detachment with twelve guns. At the end of the "assault", the participants of the "battle" made a complex construction in the form of the monogram of the empress – the letter "A" under the crown. At the conclusion of the performance, the troops fired from cannons and small arms [12, p. 6].

Altman, developing a new concept of festive culture, completely rethinks the Baroque and classical architecture of F. Rastrelli and K. I. Rossi of the Palace Square buildings facing the square and the boulevard. Ignoring their architecture, he "destroys" the compositional idea of the urban dominant, introducing a new concept of Revolutionary decoration. Decorating the main architectural complex of the square, Altman experiments by applying a variety of spectacular techniques and using elements of decorative and monumental origin. Having "disguised" the buildings around the square in the style of cubism and futurism, he installed a dynamic futuristic structure in its center (at the base of the column). The use of bright colors untypical of the architecture of the city (primarily red, as a symbol of a jubilant Revolutionary-rebellious mood) seems to be significant. Twenty thousand "yards" of canvas were used to decorate the square! Thus, going against the established classical traditions of St. Petersburg architecture, recreating the concept of a new artistic aesthetics opposed to the norms of traditional art, the artist covered the complex planes of buildings with red structures that served as a background for all the festive decorations of Petrograd.

The Revolutionary decorations, which were opposed to the palace architecture of the square, served as a place for the unique reconstruction of the main stage of the birth of the new state – the assault on the Winter Palace. "The realism was provided by a whole borrowed battalion and their equipment, and thousands of good Petrograd citizens, the whole dramatized by giant arc-lights – obtained in a desperate last-minute smash-and-grab from an electrician's shop – which threw up against the sky Altman's abstract designs behind the hastily erected stage" [13, pp. 221–223]. The sound space of the holidays of the first years of Soviet power was also constructed in a special way. The introduction of mass demonstrations and productions reconstructing Revolutionary events created a unique sound atmosphere recreating bygone landmark events. In the process of constructing a new official culture, the use of performative means created a unique phenomenon of festive activities. Their introduction "expanded" the space and time of the holiday and contributed to the unification of the masses of people in the chronotope of the celebration. In such ways, the sacred chronotope of the Soviet holiday was created: the traditional space of the central cities received an innovative interpretation through the introduction of symbols which were significant for the formation of the state.

Despite such significant reinterpretations of the traditions of the country's centuries-old festive culture, the artistic space of the holiday seemed insufficiently innovative. N. N. Punin, commenting on the festive decoration of the city on the occasion of the anniversary of the October Revolution, noted: "It would be better... if the fabrics, as such, were simply given to workers. The proletariat had to admire these decorations. It's a glimpse of the old world. It's not about decoration, but about creating new artistic things. The art of the proletariat is not a sacred temple where people only contemplate lazily, but labor, a factory that produces artistic objects for everyone" [11, p. 4].

The considered experience of creating a new artistic space, which was criticized later, has become a unique example of the use of art tools that can lead to the formation of a new community experiencing a special state (liminality) while reconstructing some significant historical events.

REFERENCES

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

2. *Goldberg R.* Performance: Live Art from 1909 to the Present. New York: Harry N. Abrams, 1979. 128 p.

3. *Fisher-Lichte E.* Estetika performativnosti [Aesthetics of Performativity]. Moscow: Canon+, 2015. 376 p.

4. *Piotrovsky A.* Khronika leningradskikh prazdnestv 1919–1922 gg. [Chronicle of the Leningrad festivities of 1919–1922]. In: Massovye prazdnestva: Sbornik Komiteta sotsiologicheskogo izucheniya iskusstv [Mass festivities: Collection of the Committee for the Sociological Study of the Arts]. Leningrad: Academia, 1926. Pp. 53–84.

5. *Mitrokhina O.* Skazhi mne, chto ty prazdnuesh' (Istoriya sovetskikh prazdnikov) [Tell me what you celebrate (History of Soviet holidays)]. In: Istoriya (Prilozhenie k gazete "Pervoe sentyabrya") [History (Appendix to the newspaper "September 1")]. 2002. No. 48 (December). URL: https://his.1sept.ru/2002/48/2.htm (date of application: 07.10.2021).

6. K prazdnovaniju godovshchiny revolyutsii [For the celebration of the anniversary of the Revolu-

tion]. In: Pravda [Truth]. 1918. No. 228 (October 22). P. 3.

7. Prazdnik [Holiday]. In: Pravda [Truth]. 1918. No. 241 (November 6). Pp. 2–3.

8. *Gerasimov S.* Pervoe prazdnestvo Oktyabr'skoy revolyutsii [The first celebration of the October Revolution]. In: Iskusstvo [Art]. 1957. No. 7. Pp. 44–45.

9. *Nemiro O.* Oformlenie Petrograda k pervoy godovshchine Oktyabrya [Design of Petrograd for the first anniversary of the October Revolution]. In: Iskusstvo [Art]. 1964. No. 11. Pp. 41–46.

10. *Altman N.* Futurizm i proletarskoe iskusstvo [Futurism and proletarian art]. In: Iskusstvo kommuny [Art of the Commune]. 1918. No. 2 (December 15). P. 2.

11. Miting ob iskusstve [A Rally about art]. In: Iskusstvo kommuny [Art of the Commune]. 1918. No. 1 (December 7). Pp. 3–4.

12. *Zhmodikov Yu., Kononenko E.* Peterburgskie parady: Prazdniki i tseremonii s uchastiem voysk v XVIII – nachale XX veka [St. Petersburg parades: Holidays and ceremonies with the participation of troops in the 18th century – the beginning of the 20th century]. St. Petersburg: State Museum of the History of St. Petersburg, 2003. 20 p.

13. *Gray C.* The Russian Experiment in Art: 1863–1922. London: Thames & Hudson, 1962. 324 p.

ЛИТЕРАТУРА

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

2. *Goldberg R.* Performance: Living Art from 1909 to the present. New York: Harry N. Abrams, 1979. 256 p.

3. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. М.: Канон+, 2015. 375 с.

4. *Пиотровский А. И.* Хроника ленинградских празднеств 1919–1922 гг. // Массовые празднества: Сборник Комитета социологического изучения искусств. Л.: Academia, 1926. С. 53–84.

5. *Митрохина О.* Скажи мне, что ты празднуешь [История советских праздников] // История (Приложение к газете «Первое сентября»). 2002. № 48 (Декабрь). URL: https://his.1sept.ru/2002/48/2.htm (дата обращения: 07.10.2021).

6. К празднованию годовщины революции // Правда. 1918. № 228 (22 октября). С. 3.

7. Праздник // Правда. 1918. № 241 (6 ноября). С. 2–3.

8. *Герасимов С. В.* Первое празднество Октябрьской революции // Искусство. 1957. № 7. С. 44–45.

9. *Немиро О. В.* Оформление Петрограда к первой годовщине Октября // Искусство. 1964. № 11. С. 41–46.

10. *Альтман Н. И.* Футуризм и пролетарское искусство // Искусство коммуны. 1918. № 2 (15 декабря). С. 2.

11. Митинг об искусстве // Искусство коммуны. 1918. № 1 (7 декабря). С. 3–4.

12. *Жмодиков Ю. П., Кононенко Е. А.* Петербургские парады: Праздники и церемонии с участием войск в XVIII – начале XX века. СПб.: Государственный музей истории Санкт-Петербурга, 2003. 20 с.

13. *Gray S.* The Russian experiment in art: 1863–1922. London: Thames and Hudson, 1962. 324 p.

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

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

УДК 78.082.1 DOI: 10.52469/20764766_2021_04_12

М. С. ДЯДЧЕНКО
Таганрогский институт им. А. П. Чехова
(филиал Ростовского государственного экономического университета)

СИМФОНИЯ И СИМФОНИЗМ СЕГОДНЯ: ЯВЛЕНИЯ И ПОНЯТИЯ

Статья носит полемический характер: ставится вопрос об определенном снижении интереса слушательской аудитории и композиторов к жанру симфонии. Отмечается также утрата сегодня внимания к понятию симфонизма, в свое время бывшему в отечественной науке знаком глубоко содержательного подхода к отражению сущности действительности в оркестровых произведениях. Предпринимается понятный в рамках объема статьи краткий обзор симфоний, созданных отечественными композиторами конца прошлого и начала нового столетий. Частично очерчена картина метаморфоз жанра, определенно вытесняемого музыкой в кино, в зарубежной музыке и новым его пластом – музыкой видеоигр. Анализируется ситуация с концертным исполнением, попираемым не только кино, но и телевизионными трансляциями, а также сетевыми презентациями. Как пример преобразований в симфоническом жанре в статье рассматриваются его разнообразные модификации: органные, хоровые и вокальные симфонии, а также симфонии для различных инструментальных составов очерченного периода. Приведен краткий очерк жанра в историческом ракурсе, начиная с *Sinfonien* И. С. Баха. В обзоре характеризуется ситуация с понятием «симфонизм» в отечественной и зарубежной научной литературе в недавнем прошлом и в настоящий момент. Раскрывается сущность подхода к данному определению, в котором равноценно фигурировали технологические законы формы симфонии, а в отечественной науке особый акцент ставился на концентрацию самых важных проблем общественно-исторического, психологического мира человека, то есть философское отражение человеческого бытия в музыке.

Общий замысел статьи – привлечь внимание исследователей современной музыкальной культуры к знаковым преобразованиям жанров и всей системы современной музыкальной культуры. Ставится определенный акцент на необходимости изучать, наряду с исследованием новых жанровых метаморфоз, исторические трансформации теоретических определений и понятий.

Ключевые слова: классическая музыка, симфония, симфонизм, музыка кино, звуковой дизайн видеоигры, концертное исполнение.

Для цитирования: Дядченко М. С. Симфония и симфонизм сегодня: явления и понятия // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 12–17.
DOI: 10.52469/20764766_2021_04_12

M. DYADCHENKO
A. Chekhov Taganrog Institute
(Branch of Rostov State University of Economics)

SYMPHONY AND SYMPHONISM TODAY: PHENOMENA AND CONCEPTS

The article is polemical in nature – it raises the question of a certain decrease of interest in the genre of symphony among audience and composers. There is also a loss of attention to the concept of “symphonism”, which once was a sign of a deeply meaningful approach to reflection of the essence of reality in orchestral works. A brief overview of symphonies by Russian composers of the end of the 20th – beginning of the 21st century is given. The author outlines the metamorphosis of the genre in foreign music, noting that it is definitely being supplanted by film music, as well as a new area of musical art – video game music. The situation with concert performance, which is being constrained not only by cinema, but also by television broadcasts and network presentations is analyzed. As an example of transformations of the symphonic genre the article presents and examines its various versions – organ, choral or vocal symphonies, as well as symphonies for various instrumental ensembles. A brief over-

view of the genre is given in a historical perspective, starting with the *Sinfonien* by J. S. Bach. It describes the situation with the concept of "symphonism" in Russian and foreign academic literature of the recent past and today, explains the authors' approach to this definition, which featured the technological laws of the symphonic form, the serious emphasis in Russian musicology was placed on the most significant problems of the socio-historical, psychological and social world – philosophical musical reflection of human existence.

The general idea of the article is to draw the attention of researchers of modern musical culture to the significant transformations in the life of genres, transformations of the familiar system of modern musical culture. A certain emphasis is placed on the necessity to study the historical transformations of theoretical definitions and concepts along with the study of new genre metamorphoses.

Keywords: classical music, symphony, symphonism, film music, video game sound design, concert performance.

For citation: Dyadchenko M. Symphony and symphonism today: phenomena and concepts // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 4. Pp. 12–17.
DOI: 10.52469/20764766_2021_04_12

«Жизнь» жанров в музыкальной культуре пестра: создание произведений и их исполнительское существование подвержены изменениям в разные исторические эпохи. Какие-то жанры обогащаются новыми содержательными истолкованиями, отражают новые общественно значимые идеи; какие-то блекнут, уходят в тень, отмирают, наконец. Так было в обозримом периоде истории Новой и Новейшей академической музыки. Сегодня мы являемся свидетелями процесса трансформаций, происходящих с жанром симфонии, а именно: снижения интереса к нему композиторов и концертной аудитории.

Нечто подобное происходит и с понятиями, отображающими актуальные исторические черты данного явления: понятие «симфонизм», которое в недалеком прошлом имело статус практически термина, становится все более редким в употреблении, и иногда кажется, что надобность в нем отпадает.

В данной статье предпринята попытка проанализировать этапы развития жанра симфонии, очевидно теряющего свой публичный резонанс, в отечественной культуре конца прошлого – начала нового столетий и понятие симфонизма, почти исчезающего из современной литературы о музыке. Ограниченный объем журнальной статьи позволяет, естественно, только назвать, обозначить характерные тенденции, поскольку точная статистика – предмет более масштабного исследования. Приводимые в статье факты основываются на обработке стихийных опросов коллег-музыкантов, а также на эмпирических наблюдениях автора.

На вопросы о «судьбе» жанра симфонии, вероятно, не может быть однозначного ответа, так как в культуре ничего не происходит «в одночасье». Однако интерес к жанру симфонии в новом столетии явно снижается (здесь сошлемся на нашу статью об отечественной симфонии [1]). Немногим более 60 симфоний создано во втором десятилетии XXI века – меньше, чем в годы Великой Отечественной войны. Для сравнения: в целом багаж 1940-х годов прошлого столетия составляет 118 симфоний, а в трудные 1950-е годы их появилось 100. Это были сочинения культовых авторов: Н. Мясковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна. Всплеск интереса к данному жанру в СССР в период, когда страна еще не до конца оправилась от ужасов войны, можно видеть в 1970–1980-х гг. (209 и 218 сочинений соответственно). Стремление композиторов к созданию симфоний подпитывалось интересом концертной аудитории, с нетерпением ждущей премьер с участием знаменитых дирижеров, а также критиков и музыковедов, активно публикующих свои исследования. Как следствие, выходили диски с разными исполнениями одного и того же сочинения.

В 90-е годы было создано симфоний вдвое меньше, чем в предыдущие два десятилетия, хотя и авторитетными авторами – А. Шнитке, С. Слонимским, Б. Тищенко, Б. Чайковским, С. Губайдулиной. Немногочисленность симфоний критики пытались объяснить причинами изменившихся в эти годы мировоззренческих оснований, психосоциальных установок, однако в новом столетии темпы спада продолжили нарастать. Сведений о новых, начала нынешнего,

третьего десятилетия века сочинениях в данном жанре обнаружить не удалось.

Для сравнения: зарубежные композиторы перестали проявлять активный интерес к сочинению симфоний достаточно давно и переключились на музыку в кино. Рядом с этой продукцией, впечатляющей многочисленностью, симфонии, инструментальные концерты с симфоническим оркестром представлены в их творчестве чрезвычайно скромно. Нино Рота (1911–1979), автор музыки к культовому кинофильму Ф. Копполы «Крестный отец» (стоит также упомянуть киноленты «8½», «Амаркорд»), титулованный «крестным отцом киномузыки», написал всего несколько симфоний. Эннио Морриконе (1928–2020), один из известнейших композиторов современности, создал музыку к более чем 500 фильмам, среди которых выдающаяся многосерийная картина «Спрут», «Лолита», «Легенда о пианисте». У Э. Морриконе множество престижных премий, включая «Оскар» за музыку к фильму «Омерзительная восьмерка» (2015), однако в различных источниках наличествует только упоминание об инструментальной музыке композитора. Символ классического Голливуда, объявленный Американским институтом кино «величайшим в истории», – Джон Уильямс (род. 1932), из знаменитых музыкальных проектов которого следует назвать фильмы «Гарри Поттер», «Один дома», «Индиана Джонс», «Парк Юрского периода», «Список Шиндлера», «Дракула», «Скрипач на крыше», «Супермен» и самый культовый – «Звездные войны». Но... в академическом композиторском багаже Дж. Уильямса всего одна симфония и одна симфониетта для духового ансамбля.

Тем не менее, нельзя не упомянуть фигуру американского композитора и пианиста Алана Хованесса (1911–2000), не писавшего музыки для кино, но создавшего более 500 сочинений в академических жанрах. Произведения данного композитора исполнял в свое время Сергей Рахманинов, а премьерой первой симфонии дирижировал Леопольд Стоковский. И написано А. Хованессом симфоний рекордное не только для XX столетия, но и для всего романтического века число – 67.

В отечественной истории музыки тоже есть своеобразный рекорд: Сергей Слонимский, ушедший из жизни год назад в возрасте 88 лет, оставил 34 симфонии. Другой пример: 24 симфонии создано советским и украинским композитором Алемдаром Карамановым (1934–2007), и среди этих произведений выделяются циклы из нескольких симфоний религиозной тематики 1960–1970-х гг. («Et in amorem vivificantem» («И во любовь животворящую»), «Совершишася», «Бысть».

В рамках статьи невозможно перечислить все значительные примеры, но даже из приведенных становится очевидным следующее: симфония утрачивает свое значение в панораме академических жанров, серьезно уступая музыке к кинофильму. Приведем слова руководителя престижного фестиваля музыки в г. Вербье (Швейцария), где артистами вот уже более четверти века исполняются хотя и не симфонии, но инструментальные концерты. Соглашаясь с распространенным мнением о том, что вся великая музыка давным-давно написана, Мартин Энгстрем говорит: «...в 40–50-е годы прошлого века путь, по которому музыку вел Пьер Булез, свернул в сторону. В результате музыка зашла в тупик и попала в ловушку <...> а выход из ловушки так и не найден <...> Но есть и были замечательные композиторы, сочиняющие музыку для кино!» [2].

Особым поворотом темы надо назвать исполнение симфоний, в результате чего сужается не только композиторский интерес к жанру. Симфонию на концертной сцене просто так не охарактеризовать – здесь необходимо доказательно приводить факты, анализировать программы филармонических залов различных городов. Поэтому сошлемся только на личные наблюдения – мнения многих коллег: в филармонию сегодня неактивно ходят даже музыканты. Массовый слушатель не очень жалует симфонические концерты, но все еще с удовольствием посещает программы «хитов Голливуда»: киномузыка звучит с успехом и резонансом.

Потеря исследуемым жанром своей значимости, что выражается в снижении интереса к нему композиторов, утрате «слушательского авторитета», происходит в истории, однако, не в первый раз. Стоит вспомнить, что наименование жанра «симфония» имело иные значения: у И. С. Баха, как известно, «синфониями» назывались трехголосные клавирные пьесы, именуемые для двух голосов «инвенциями». Структура, форма, назначение и функционирование данного жанра как его основополагающие признаки были специфическими – инструктивные сочинения для обучения клавирному искусству, никак не связанные с концертным исполнением. В своем историческом развитии симфония претерпела изменения: в XX веке инвенции могли звучать с концертной сцены в достаточно «элитарных» программах пианистов и в экзотическом звуковом облике на клавесине, но впоследствии они утратили свое значение, оставшись в инструктивном репертуаре детской музыкальной школы.

Продолжая обзор исторических трансформаций жанра, вспомним симфонию в эпоху раннего классицизма – в творчестве Й. Гайдна. Ставшая к тому времени четырехчастным оркестровым циклом, симфония была и по образному содержанию, и по функционированию музыкой фона, декорирующего аристократические увеселения (трапезы, парковые променады, катания на лодках и пр.). Концертный этап развития симфонии начался с Л. Бетховена, продолжился у романтиков в предназначении уже слушающей публике и просуществовал таковым практически все XX столетие. Устойчивость названия при таких существенных модификациях и вызывает стремление в рамках настоящей статьи проследить историческое развитие не только самого жанра, но и его понятия.

«Классический» в широком смысле слова (не только по историко-стилевой принадлежности) вариант цикла симфонии сложился и долго держался как отражение драмы, специфики театрального действа. Данный процесс был подробно раскрыт и проанализирован В. Конен в конце 1960-х гг. [3, с. 279–365]. Образное содержание симфонии было понятно слушателю, систематически посещающему театр, в том числе оперный. До того, как стать увлеченным литературным чтением европейцем рубежа XIX–XX вв., которому в контексте современного романа стала понятной «интонационная фабула»[1] в симфонии Г. Малера, слушатель концертного зала были активным театральным зрителем. События и персонажи, предельно типизированные в seria и buffa, а также в романтической опере, усваивались и оставались в памяти европейского зрителя-слушателя через музыкальные средства как понятный впоследствии в инструментальной драме музыкальный язык.

Хрестоматийным примером можно считать симфонии, а также сонаты и в целом инструментальные опусы В. А. Моцарта, в которых и сегодняшним слушателем «угадываются» герои и коллизии опер композитора. Общеизвестно и значение ранней романтической оперы (В. Беллини, Г. Доницетти) для тематизма фортепианных миниатюр Ф. Шопена. Принятая характеристика романтического симфонизма как песенного указывает на сходство мелодического материала с этим новым, но чрезвычайно популярным жанром, что, тем не менее, не исключает театральности событийной логики симфоний XIX века: театр надолго остается питающим ее истоком.

Приведем другой хрестоматийный пример – Шестую симфонию П. И. Чайковского, написанную «по следам» оперного шедевра «Пиковая дама», что подробно исследовал в свое время Л. Мазель [5]. Стоит также упомянуть творческое воплощение идеи органичной близости оперы и симфонии П. Чайковского в балете Ролана Пети «Пиковая дама», который был поставлен им в Большом театре на музыку указанной симфонии в 2006 году[2]. Вспомним и симфонии Г. Канчели, создаваемые из музыки к театральным постановкам Р. Стуруа и не просто связанные тематизмом, но отражающие образно-смысловые планы спектаклей У. Шекспира, Б. Брехта и др.

Однако уже во второй половине XX столетия кино в восприятии слушателей инструментальной музыки начало явно заменять ассоциативные театральные истоки. Вслед за популярной массовой культурой, трансляции академической музыки в телевизионных передачах и сетевых ресурсах образовали серьезную альтернативу концертному залу. Кроме того, в последнее время набирает силу новый формат музыкального творчества, который пока не получил точного обозначения, а вместе с тем и направления, жанровой сферы, – музыка видеоигр. Композиторы, создающие звуковые саундтреки для игр, пользуются широчайшей популярностью во всем мире.

За симфонией (в современном значении данного понятия) стоял музыкальный театр. Закономерности сценического действия, влиявшие на смысловую событийность симфонии и названные инструментальной драматургией, драматургической логикой, и служили основой осмысления явления и понятия симфонизма. Хотя теоретическая трактовка последнего в отечественной науке еще советского периода была намного шире, обобщеннее. В исследованиях различных музыковедов «симфонизм» характеризуется как эстетический принцип, воплощающий сосредоточенность на самых существенных проблемах общественно-исторического и социально-психологического мира человека, то есть философское отражение в музыке человеческого бытия. Данная трактовка отличает и определения понятия «симфонизм» в статьях многочисленных энциклопедических словарей.

Для анализа музыкального языка и стилистики конкретных композиторских партитур (гармонии, формы, инструментовки, тематизма) в монографиях и научных статьях также чрезвычайно важна формулировка смысловой диалектичности развития. Понятие «симфонизм», как

[1] Понятие, введенное и разработанное в монографии И. Барсовой «Симфонии Густава Малера» [4, с. 433–440].

[2] В начале 1970-х гг. Ролан Пети ставил «Пиковую даму» на музыку оперы П. И. Чайковского для Михаила Барышникова.

и понятие «симфонический», подразумевает борьбу противоречивых начал, метод разработки музыкального материала в противопоставлениях, в производных тематических и интонационных контрастах. Но и в подобном, фактически структурном ракурсе обязателен анализ замысла, идейного и даже философского смысла. Начало употреблению в подобном ракурсе понятия «симфонизм», впервые сформулированного А. Серовым [6], было положено Б. Асафьевым в статье «Симфонизм как проблема современного музыкознания» (1926), где автор подчеркивал, что противостояние обязательно означает раскрытие художественного замысла целеустремленным преобразованием тематических элементов музыкального развития [7]. Однако обращение музыковедов к понятию «симфонизм» в последние десятилетия становится редкостью.

Сегодня важно отметить, что именно единство анализа композиторской техники и образного смысла позволяет отнести к симфонизму множество иных жанров музыки для симфонического оркестра, таких как поэма, увертюра, фантазия. Симфонии становятся органными, вокальными; появляются даже жанры «рок-симфония» и «металл-симфония». Серьезность и глубина содержания в сочетании с контрастными противостояниями тематизма и лейтмотивизмом способствовали обозначению вокальных циклов с оркестром вокальными или хоровыми симфониями. Например, «Перезвоны» (1982) В. Гаврилина по впечатлениям от литературных произведений В. Шукшина называются симфонией-действом для солистов, хора, чтеца и перкуссии.

Именно духовно высокие глобальные идеи, символически определяющие «симфонизм», а не структура цикла из четырех частей служат номинации жанра. Юношеская Пятая симфония с хором «В. И. Ленин» (1957) А. Караманова из 3 частей обозначена композитором как симфония-драматория, а Четвертая «Майская» состоит из семи частей. Уходят от традиции композиции симфонического цикла и другие ранее упомянутые симфонии А. Караманова: «Совершишася» (1965–1966) написана в 10 частях с хоровым финалом, «Et in amorem vivificantem» вследствие многочастности именуют циклом из двух симфоний (1974), «Бысть» (1976–1980) – циклом из шести симфоний.

Обозначение жанра как симфонии применяется и в составах, отличных от симфонического оркестра. У А. Тертеряна состав Первой симфонии (1969) – орган, медные, ударные и бас-гитара, в Третьей (1975) с симфоническим оркестром использованы национальные армянские инструменты дудук и зурна, в Пятой (1978) – древний смычковый инструмент кеманча и колокола. Во второй половине XX в. прослеживается устойчивый интерес к духовому оркестру, который использовался в XIX столетии только в отдельных номерах опер, как в марше из «Аиды» Дж. Верди. Значительные произведения в жанре симфонии для данного состава создают многие отечественные и зарубежные композиторы, например Н. Мясковский, И. Стравинский, П. Хиндемит. Среди 67 симфоний А. Хованесса 5 написаны для духового оркестра, в том числе программные №№ 4, 7, 14, 20, 53. Симфония № 17 для шести флейт, трех тромбонов и пяти ударных (1963) отражает новый состав своим наименованием – Symphony for Metal Orchestra (Симфония для металлического оркестра).

Конечно, в рамках статьи невозможно перечислить многообразные модификации жанра у различных композиторов. Здесь были приведены только характерные, типовые примеры, свидетельствующие о том, что поиски обновления жанра симфонии начались давно, шли достаточно интенсивно во второй половине XX в. и существенно замедлились в новом столетии. Однако о гибели жанра трудно вести речь: для оркестра различного состава, включая электронные звуковые пласты, создается множество произведений в области музыки для кино и видеоигр. Следует отметить, что в играх музыка бывает очень простой, даже тривиальной, но в особых аранжировках она становится серьезным опусом, который впоследствии уверенно завоевывает филармоническую сцену и широкую слушательскую аудиторию, в том числе в многочисленных сетевых презентациях.

Подчеркнем также следующее: понятие «симфонизм», практически исчезающее в настоящий момент из научной и критической литературы, в свое время было необходимым, поскольку хотя бы отчасти формулировало работу с тематизмом (обязательные противостояния контрастов по производному принципу), но – главное – акцентировало эстетическую глубину жанра. В зарубежной музыковедческой литературе слово «симфонизм» в данном значении практически не употреблялось[3], а обозначало симфоническое творчество композитора в целом.

В заключение стоит отметить актуальность исследования исторического развития жанров и научных понятий. Мы являемся свидетелями значительных жанровых трансформаций в музыкальной культуре, а также новых трактовок теоретических понятий в научной литературе, что требует особого наблюдения, описания, исследования.

[3] Указанное понятие встречается в работах, посвященных советской симфонии и российскому музыковедению [8].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дядченко М. С.* Современная отечественная симфония в социальном контексте // Культурная жизнь Юга России. 2019. № 2. С. 17–21.

2. *Коваленко Ю.* Музыка зашла в тупик и попала в ловушку // Известия. 2021. № 64 (12 апреля). URL: https://iz.ru/1146854/iurii-kovalenko/muzyka-zashla-v-tupik-i-popala-v-lovushku (дата обращения: 15.06.2021).

3. *Конен В. Дж.* Театр и симфония. М.: Музыка, 1968. 350 с.

4. *Барсова И. А.* Симфонии Густава Малера. М.: Сов. композитор, 1975. 496 с.

5. *Консон Г. Р.* Взаимопроникновение оперной театральности и симфонизма как объект музыкального анализа Л. А. Мазеля и И. Я. Рыжкина // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2009. № 1. С. 206–215.

6. *Серов А. Н.* Девятая симфония Бетховена, ее вклад и смысл // Серов А. Н. Избранные статьи: в 2 т. М.–Л.: Музгиз, 1950. Т. 1. С. 483–491.

7. *Асафьев Б. В.* Симфонизм как проблема современного музыкознания // Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера. Л.: Тритон, 1926. С. 3–10.

8. *Haas D.* Boris Asafiev and Soviet Symphonic Theory // Musical Quarterly. 1992. Vol. 76. № 3. Pp. 410–432.

REFERENCES

1. *Dyadchenko M.* Sovremennaya otechestvennaya simfoniya v sotsial'nom kontekste [Contemporary Russian symphony in a social context]. In: Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii [Cultural life of the South of Russia]. 2019. No. 2. Pp. 17–21.

2. *Kovalenko Yu.* Muzyka zashla v tupik i popala v lovushku [The music is deadlocked and trapped]. In: Izvestiya [Proceedings]. 2021. No. 64 (April 12). URL: https://iz.ru/1146854/iurii-kovalenko/muzyka-zashla-v-tupik-i-popala-v-lovushku (date of application: 15.06.2021).

3. *Konen V.* Teatr i simfoniya [Theatre and symphony]. Moscow: Muzyka, 1968. 350 p.

4. *Barsova I.* Simfonii Gustava Malera [Symphonies by Gustav Mahler]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1975. 496 p.

5. *Konson G.* Vzaimoproniknovenie opernoy teatral'nosti i simfonizma kak ob'ekt muzykal'nogo analiza L. A. Mazelya i I. Y. Ryzhkina [The interpretation of operatic theatricality and symphonism as an object of musical analysis by L. Mazel and I. Ryzhkin]. In: Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka [Theatre. Painting. Cinema. Music]. 2009. No. 1. Pp. 206–215.

6. *Serov A.* Devyataya simfoniya Bethovena, eyo vklad i smysl [Beethoven's Ninth Symphony, its contribution and meaning]. In: Serov A. Izbrannye stat'i [Selected Articles]: in 2 vol. Moscow–Leningrad: Muzgiz, 1950. Vol. 1. Pp. 483–491.

7. *Asaf'ev B.* Simfonizm kak problema sovremennogo muzykoznaniya [Symphonism as a problem of modern musicology]. In: BeKker P. Simfoniya ot Bethovena do Malera [Symphony from Beethoven to Mahler]. Leningrad: Triton, 1926. Pp. 3–10.

8. *Haas D.* Boris Asaf'yev and Soviet Symphonic Theory. In: Musical Quarterly. 1992. Vol. 76. No. 3. Pp. 410–432.

Дядченко Мария Сергеевна
кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой музыкального образования
Таганрогский институт им. А. П. Чехова
(филиал Ростовского государственного экономического университета)
Россия, 347900, г. Таганрог
marydy@mail.ru
ORCID: 0000-0001-9608-4162

Maria S. Dyadchenko
Ph. D. (Art), Head of the Music Education Department
A. Chekhov Taganrog Institute
(Branch of Rostov State University of Economics)
Russia, 347900, Taganrog
marydy@mail.ru
ORCID: 0000-0001-9608-4162

УДК 7.067.2 DOI: 10.52469/20764766_2021_04_18

В. Ю. КИСЕЕВ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЫКИ И ВИДЕОИЗОБРАЖЕНИЯ В ПЕРФОРМАНСЕ «КНИГА ДНЕЙ» МЕРЕДИТ МОНК

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00366–А «Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры»

Настоящая статья является продолжением исследования, посвященного анализу концепции видеоперформанса Мередит Монк «Книга дней». В настоящей статье раскрывается традиционная для изучения музыкально-театральных жанров проблема координации музыки и сценического действия, которое в перформансе «Книга дней» представляет собой видеоряд. В центре внимания автора исследования находятся вопросы композиционной организации художественного целого. В статье рассмотрены два характерных для творчества М. Монк принципа соединения музыки и видеоизображения – их синхронизация и десинхронизация.

Автор статьи подчеркивает, что в анализируемом произведении видеообразы призваны не только сформировать художественную реальность, но и обратить внимание зрителей на проблемы современности через ассоциации, которые возникают благодаря сопоставлению исторически разрозненных событий, создать таким образом смысловое поле сочинения. Музыкальный пласт, не содержащий иллюстративности, но обладающий выраженными суггестивными свойствами в сочетании с экранными изображениями, способствует выстраиванию в зрительском сознании ассоциативных связей между художественными и документальными событиями, разворачивающимися в разных пространствах и временах. Посредством специфического соединения видеоизображения и музыки происходит внедрение в художественное произведение элементов из реальности. Автор сочинения, таким образом, имеет возможность прямого воздействия на сознание и психологические ощущения зрителя. Погружение аудитории во внутренний мир перформанса посредством иммерсивных приемов позволяет заново пережить исторические события и самостоятельно провести параллели между данными событиями и острыми социальными проблемами современности, на которые М. Монк обращает внимание в своем сочинении «Книга дней».

Ключевые слова: перформанс в творчестве Мередит Монк, взаимодействие музыки и видеоизображения, композиционные закономерности.

Для цитирования: Кисеев В. Ю. Особенности взаимодействия музыки и видеоизображения в перформансе «Книга дней» Мередит Монк // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 18–24.
DOI: 10.52469/20764766_2021_04_18

V. KISEYEV

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

SPECIFICS OF INTERACTION BETWEEN MUSIC AND VIDEO IN THE PERFORMANCE «BOOK OF DAYS» BY MEREDITH MONK

The research was funded by RFBR, project number 20-012-00366–A "Performative kinds of music as a phenomenon of contemporary culture"

The article is a continuation of the research devoted to the analysis of the concept of video performance "Book of Days" by Meredith Monk. This article discloses the traditional musicological issue of interaction between music and stage action in music theatre, the latter is presented in the named perfor-

mance by a video sequence. The author focuses on the compositional organization of the work and discusses two principles of combining music and video that are characteristic of Monk's art – synchronization and de-synchronization.

The author focuses on the fact that in the work under consideration video recordings are designed not only to form artistic reality, but also with the help of associations that arise due to the comparison of historically unrelated events, to draw the viewer's attention to the problems of our time, and thus to build a semantic layer of the composition. A musical layer does not contain a descriptive element, but has distinct quality of suggestion, coupled with the screen images, they help to build associative connections in the viewer's mind between the artistic and documentary events that unfold in different spaces and times. Through a special combination of video and music, elements from reality are introduced into the work of art. Thus, the author has the ability to directly influence the viewer's consciousness and his psychological sensations. The immersion into the inner world of the performance through the special techniques allows viewers to relive historical events and independently draw parallels between them and social problems of our time.

Keywords: performance in the works of Meredith Monk, interaction between music and video, compositional patterns.

For citation: Kiseyev V. Specifics of interaction between music and video in the performance "Book of Days" by Meredith Monk // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 4. Pp. 18–24.
DOI: 10.52469/20764766_2021_04_18

Эстетика Мередит Монк сформировалась в период бурных перемен, когда опыты авангардных композиторов, театральных режиссеров, видеохудожников сконцентрировались на сфере концептуализма. Как известно, художественным манифестом концептуального искусства стала знаменитая публикация Сола Левитта «Sentences on Conceptual Art» (1967), в которой автор размышляет о том, что краеугольным камнем концептуализма является выявленная сознательно или бессознательно идея художника. Именно такая идея становится главным компонентом концептуальной работы и определяет ее характерные свойства: отсутствие ясной структурированности и привычной логики развития, разрушение границ между автором и зрителем, отказ в целом от общепринятых норм создания и функционирования произведения искусства [1].

Время работы над перформансом «Книга дней» совпало с периодом расцвета концептуального театра и видеоарта, которые несомненно оказали влияние на творческое становление М. Монк. Формально данное сочинение можно отнести к видеоарту, так как действие произведения происходит на экране. В единственном крупном русскоязычном исследовании о видеоарте «Американское и европейское видеоискусство: 1960–2005» Антон Деникин определяет его как «направление в изобразительном искусстве последней трети XX века, использующее возможности видеотехники» [2, с. 5]. В отличие от кинематографа, видеохудожники «создают экспериментальные фильмы в духе концептуального искусства, демонстрирующиеся в специальных выставочных пространствах» [там же]. Подобно проектам видеоарта, в «Книге дней» видеоизображение выполняет функцию визуализации концепта (а не репрезентации действительности) и обладает множественностью значений, что позволяет автору сочинения представить наглядно саму мысль, процесс мышления, а зрителям – оперировать различными контекстами видеопроизведения и создавать собственный смысл.

Вместе с тем «Книга дней» выходит за границы видеоарта. Концепция произведения, форма его воплощения, роль музыки в драматургии и композиции художественного целого позволяют отнести данное сочинение к одной из форм концептуального музыкального театра, эстетические и художественные закономерности которого формировались в 1980–1990-х гг. и были нацелены на сближение театра с художественными практиками, изначально направленными на опыт реального переживания событий в данный момент. Концептуальный театр предполагал замену традиционной формы представления – разыгрываемого спектакля – на перформанс с характерной для него демонстрацией некоего опыта переживания действительности, будь то переживание реального отрезка времени, ощущение пространства в настоящий момент или восприятие тела актера (подробнее см.: [3; 4]).

Следует отметить и то, что в 1990-е годы сопредельные формы музыкального театра, помимо М. Монк, разрабатывал Стивен Райх, в знаменитых сочинениях которого («Пещера», «Три истории») исследуются границы оперного жанра и видеоискусства. В указанных работах, как и в «Книге дней», сценическое действие перенесено на экраны, а в качестве исходного музыкального материала используются отрывки из видеоинтервью и кадры видеохроники, что позволяет исследователям выделить в современном музыкальном искусстве особую область – музыкальный видеотеатр (подробнее о музыкальном видеотеатре см.: [5, с. 241–256]).

Замысел перформанса «Книга дней» связан с концептуализацией художественного времени, с представлением о нем как о повторяющемся цикле, проживание которого дает возможность личностно взглянуть на события прошлого и с сочувствием – на социальные проблемы современности. Данная идея характерна и для многих других сочинений М. Монк (например, «Остров Элис», «Судно», «Сны черепахи»), призванных обратить внимание зрителей на злободневные для американского общества темы. В одном из интервью композитор так характеризует свой метод работы: «Я думала об идее остатка: что было до и что останется после завершения творческого процесса? И работала над тем, чтобы соединить прошлое и настоящее в одном произведении» [6, p. 18].

«Книга дней» погружает зрителя в особый пространственно-временной континуум, благодаря которому становится возможным провести параллели между событиями далекого прошлого и настоящего. Переживание в настоящий момент художественных событий прошлого, постановка острых вопросов, волнующих человечество на протяжении многих сотен лет (насилие, социальная несправедливость, страх перед неизвестными болезнями, религиозные и расовые конфликты), а также отсутствие прямых ответов автора на данные вопросы – все это призвано привлечь внимание аудитории к острым проблемам современности.

В «Книге дней» мир средневековой деревни, где ранее мирно сосуществовали христианская и еврейская общины, представлен на грани катастрофы: свирепствующая эпидемия чумы вызывает страх, нарастает конфликт между двумя ранее не противоборствовавшими сторонами, который в результате приводит к дискриминации евреев. В начале сочинения объявляется: «Евреи будут жить среди христиан спокойно и с соблюдением порядка. Евреям запрещено покидать свой дом в Страстную пятницу. Ни один христианин, мужчина или женщина, не должен жить с евреем. В субботу к евреям не должно применяться никакого принуждения. Евреи должны иметь определенные знаки, чтобы их можно было узнать, – желтый круг на черной одежде. Евреи не должны заниматься ручной торговлей. Евреям запрещено плавить золото и серебро. Евреям разрешено давать деньги взаймы под надлежащие залоги». Однако в последней сцене произведения сельские жители сжигают иноверцев[1].

Проводником между событиями прошлого и современности является главная героиня – еврейская девушка Ева, которую преследуют видения из будущего и глазами которой мы наблюдаем за всеми событиями сочинения. Через сознание Евы и Сумасшедшей – единственного человека, который понимает девушку, – автор соединяет разрозненные образы и исторические факты XIV и XX столетий. Благодаря сопоставлению трагических событий из жизни средневековой еврейской общины и видений Евы и Сумасшедшей, связанных с архетипическими для современников М. Монк образами зла и насилия (видеоизображения представителей ку-клукс-клана, солдат Вьетконга, кадры атомного взрыва), автор подталкивает зрителя к пониманию того, что прошлое и настоящее имеют точки соприкосновения (подробнее о концепции перформанса см.: [7]).

Музыкальная композиция «Книги дней» выполняет суггестивную функцию благодаря применению репетитивных техник, которые используются и в музыкальном, и в вербальном текстах. Бесконечные вращения, повторения паттернов придают музыке надличностный характер и в соединении с абстрактными видеообразами способствуют формированию в сознании зрителя новых смыслов. Таким образом, автор словно подталкивает аудиторию к участию в процессе смыслообразования.

В качестве яркого примера композиции на основе репетитивных техник приведем несколько сцен, в которых суггестивный эффект выражен наиболее явно. Так, действие заключительной сцены «Поля/Облака»[2] включает несколько логически не связанных друг с другом фрагментов с разными временными и пространственными координатами. В одном из таких фрагментов показан дом Евы, и на первый взгляд кажется, что семья героини отдыхает, но когда в объектив

[1] Meredith Monk. “Book of Days” (directed and performed by Meredith Monk, 1988). New York: House Foundation, 2007. DVD. Time: 14:00–14:29.

[2] Деление видеоперформанса на сцены условно. Авторское название разделов и сцен в видеоверсии отсутствует. Нами использованы названия из аудиоверсии произведения.

камеры попадают бездвижные тела, становится ясно, что чума пришла и в этот дом. В другом фрагменте демонстрируются сначала древние карты континентов, а затем современные изображения коренных жителей данных местностей. В третьем фрагменте показана луна, потом средневековый город и строители, взорвавшие стену на одной из улиц уже современного Нью-Йорка[3].

В партитуре композитор использует систему аддитивных структур, состоящую из соединения (постепенного добавления и наслоения) кратких мелодических и гармонических паттернов. Композиция сцены внешне статична и состоит из девяти бесконечно повторяющихся паттернов: на остинатные, остающиеся неизменными гармонические паттерны в партиях первого и второго органов накладываются близкие по мелодическому строению паттерны в вокальных партиях, образуя своего рода репетитивный канон. Добавление, наслоение и последующее «вычитание» паттернов, а также постепенно накапливающиеся ритмические и мелодические изменения внутри каждого из них передают музыке внутреннюю динамику.

Важно, что партитура сцены, не обладая какими-либо изобразительными или выразительными свойствами, тем не менее способствует объединению абстрактных видеообразов и созданию смыслового поля. Суггестивный эффект в произведении создается благодаря гипнотическому многократному повторению музыкальных паттернов. «Визитной карточкой» стиля М. Монк стало обращение автора к старинной музыке и внеевропейским музыкальным культурам, в частности к иудейской монодии[4]. В «Книге дней» создан особый тип исходного материала композиции – паттерны с характерным ближневосточным колоритом. Мелодические паттерны в сочетании с вербальным текстом, основу которого составляют абстрактные слоги «*to*», «*te*», «*wa*», «*ah*», вызывают ассоциации с культовой музыкой и древними языками, что придает всей сцене ритуальный характер.

Следует отметить и то, что при соединении музыки и видеоряда отсутствует прямое совпадение музыкальных паттернов с видеообразами. Несмотря на то, что темп в партитуре в большинстве своем соответствует движению и чередованию кадров, основу синтетического целого образует десинхронизация музыки и видеоматериала. Более того, за изображениями не закреплены какие-либо определенные музыкальные фрагменты, а вступление и звучание паттернов не совпадает по времени с началом и окончанием видеофрагментов. Характер музыки, принцип ее сочетания с видеообразами позволяют интерпретировать сцену, а также перформанс в целом, как мелькание фрагментов – воспоминаний из жизни Евы в момент ее смерти. Зритель не только становится свидетелем этого события, но и ощущает его ход.

Сходный принцип соотнесения аудио- и видеоматериала лежит в основе сцен «В пещере» и «Видения Сумасшедшей»[5]. Музыкальная композиция первой из названных сцен основана на контрапунктическом соединении двух вокальных партий – Евы и Сумасшедшей. Оба напева имеют сходное мелодическое строение: в их основе лежит обыгрывание I, III, V, VII ступеней в натуральном фа-диез миноре, мерный ритм с синкопированной слабой долей. После двукратного двухголосного проведения напевов «подключается» третий «голос» – синтезированный тембр лютни, собирающий в аккорды гармоническую поддержку вокальных голосов. Композиция завершается краткой паузой, прерываемой шепотом Евы: «Это место я раньше никогда не видела. Они ходят по серой земле. Я слышу глухой шум. Многие люди падают. Они не могут дышать. Воздуха не хватает. Все больны. Жарко. Я боюсь. Я боюсь». Данные фразы накладываются на семпл со звуками горящего костра[6].

В сцене «Видения Сумасшедшей» мир Евы, представленный сначала в черно-белых тонах, сменяется цветными кадрами, соединяющими видеоизображения разрозненных событий XX века: военные действия, стихийные бедствия, документальные фотографии улиц Нью-Йорка конца 1980-х гг. Напев в исполнении Сумасшедшей отсылает зрителя к образам вечности, так как представляет собой бесконечно длящуюся мелодию в духе средневековой еврейской монодии. Основу построения данного напева составляет паттерн-двутакт, мелодия которого обыгрывает I и III ступени лада: происходит монотонное «покачивание» между I и III ступенями, скачки заполняются последовательным движением, что создает волнообразную структуру паттерна; также в ритмической формуле заложено выделение слабых долей.

Указанный паттерн многократно повторяется с небольшими изменениями: заложенное

[3] Meredith Monk. “Book of Days”. Time: 1:04:05–1:11:35.

[4] Во время создания «Книги дней» М. Монк консультировалась с Иваном Маркусом, специализирующимся на исследовании еврейской средневековой культуры, а также изучала знаменитую работу «История еврейской музыки» известного музыковеда и композитора Авраама Цви Эдельсона.

[5] Meredith Monk. “Book of Days”. Time: 54:45–58:39; 58:40–1:00:27.

[6] Meredith Monk. “Book of Days”. Time: 58:02–58:30.

«покачивание» между I и III ступенями преобразуется во вращательную фигуру, обыгрывающую движение от первой к третьей, пятой и возвращение на первую долю; ритмическое дробление при этом перемежается со смещениями акцентов с сильной доли на слабую. Далее вступает новый паттерн, интонационно и ритмически близкий первому. В данном случае мелодическая линия также содержит «покачивание» между первой и третьей долями, но за счет чередования большой и малой терций создается ладовая неопределенность. В бесконечно повторяющейся ритмической формуле заложено синкопирование слабой доли, что по мере накопления синкопированных фигур создает эффект полиметрии. Бесконечное «кружение» однообразных паттернов придает музыке «надличностный» характер, который подчеркивается вербальным текстом, состоящим из слогов «*hi*», «*den*»; сочетание последних напоминает древний язык[7].

Интерес представляет тот факт, что в упомянутой выше сцене «В пещере» в видеоряд не включены изображения с совместным исполнением напевов Евой и Сумасшедшей. Героини участвуют в совместном танце, передают друг другу чашу и что-то пьют из нее, рисуют абстрактные фигуры на песке, но напевы не звучат. Музыка не влияет на скорость монтажа кадров и не соответствует танцевальным движениям героинь. Не совпадают и композиционные структуры видео- и аудиорядов. Подобную закономерность можно наблюдать и в сцене «Видения Сумасшедшей». Однако именно повторяющиеся музыкальные напевы способствуют объединению логически не связанных между собой видеообразов и передаче смыслового содержания, вызывающего ассоциации с мнимым ритуалом, поскольку через музыку создается атмосфера, в которой повседневные действия превращаются в ритуальные. Суггестивный эффект возникает на основе гипнотического повторения как музыкальных паттернов с накапливаемыми ритмическими и мелодическими изменениями, так и отдельных слогов.

Благодаря музыкальной композиции зрители получают возможность понять суть указанных сцен. Ритуальные действия Евы и Сумасшедшей призваны породить в их воображении особые видения, чем объясняется и распределение фрагментов: «Видения Сумасшедшей» следуют непосредственно за сценой «В пещере».

Совершенно иной пример смыслообразования с помощью суггестивного воздействия музыки представлен в сцене «Чума». Визуальный ряд здесь включает следующие образы: географическая карта средневековой деревни, покрывающаяся красным цветом, что символизирует скорость распространения болезни; танцор, который резкими, угловатыми, разорванными движениями в стиле *Contemporary Dance* выражает агрессивные эмоции; страдающие и умирающие от чумы мужчины, женщины, дети, животные; тела умерших христиан и евреев, обернутые в белые и черные покрывала и сложенные на площади; скандирующая толпа христиан, которых останавливает священник, и противопоставленная им толпа евреев; сцена сжигания евреев. Данный визуальный ряд создан при помощи монтажа кратких фрагментов, возникающих хаотично и длящихся от двух до четырех секунд.

Музыка «Чумы» представляет собой хоровую композицию, где в отличие от рассмотренных выше сцен присутствуют наполненные смыслом вербальные выражения. Так, на всем протяжении данной сцены один из голосов хора пропевает фразу: «Мы знаем, кто ты». Священник произносит ритмизованный речитатив: «Расходитесь по домам! Все вы. Отправляйтесь по домам. Возвращайтесь домой. Идите домой». В ответ на вопрос: «Что здесь происходит?» – священник произносит обыденную речь: «Люди не ведают, что творят. Они хотят пойти в еврейский квартал, но они не знают, чего хотят. Они идут на поводу у своих страстей. Они сошли с ума. Они говорят, что во всем этом виноваты евреи. Но умирают все: евреи и христиане, мужчины и женщины. Простите, я не могу больше говорить». И далее продолжается ритмизованный речитатив на слова: «Расходитесь по домам. Уходите!»[8].

Музыкальная композиция состоит из семи повторяющихся в разных голосах паттернов A, B, C, D, E, F, G с различным мелодическим и ритмическим наполнением. Первый раздел строится на повторении паттерна A, в основе которого лежит речитация на одном звуке с повторяющимся ритмом. Данный паттерн многократно повторяется на слоги «*comp-ta-ti-ti-la ti-ti-la-tee*». Партия первого вокалиста остается неизменной. На протяжении всей сцены шепотом проговаривается исходная ритмическая формула, в то время как другие восемь голосов после двух повторений в унисон вступают со смещением на четвертную длительность, образуя подобие канона[9].

[7] Meredith Monk. “Book of Days”. Time: 58:40–1:00:27.

[8] Meredith Monk. “Book of Days”. Time: 1:02:42–1:03:00.

[9] Работа с паттерном напоминает технику, примененную С. Райхом в «Музыке для хлопков».

Во втором разделе М. Монк использует репетитивную технику аддиции: при повторениях паттерна A добавляются новые паттерны B (ритмическая фигура из четвертной длительности и паузы, проговариваемая на слог «*comp*»), C (ритмическая фигура из восьмой с точкой, шестнадцатой и четвертной на слоги «*ti-la-ti*»), D (ритмическая фигура из двух восьмых и восьмой паузы на слог «*ts*»), E (ритмическая фигура из двух восьмых и двух шестнадцатых длительностей, восьмой и четвертной пауз на слог «*ks*»), F (ритмическая фигура из четырех четвертных и целой на слова «*We know who you are*»), G (ритмическая фигура из двенадцати восьмых на слог «*ha*»). Композитор использует различные ритмические комбинации паттернов в разных голосах и метроритмические сдвиги. Так, паттерны A, B, C, D, F излагаются в размере 8/4, паттерн E звучит на 6/4, а паттерн G – на 12/8. Благодаря наслоению разных метров создается смещение акцентов и сильных долей.

Если при соединении музыкального и видеорядов в рассмотренных выше сценах «Поля/Облака», «В пещере», «Видения Сумасшедшей» демонстрировалась их десинхронизация, то в сцене «Чума», наоборот, ритмическая пульсация движений перформеров и смены кадров совпадает с музыкальной. Наиболее ярко синхронизация проявляется при изображении скандирующей толпы христиан. В партитуре в этот момент звучит плотная фактура с наслоением всех паттернов. На видео движения рук, тел точно совпадают с музыкальным ритмом паттерна F на словах: «Мы знаем, кто ты». Через произносимый текст М. Монк использует прием навязчивого внушения определенного смысла: обвинения евреев в смерти христиан имеют основания. Однако при просмотре перформанса из-за многократного навязчивого повторения данная версия рождает обратную реакцию, связанную с недоверием к слову. Мы понимаем, что смысл иной: и те, и другие умирают от чумы.

Таким образом, в перформансе «Книга дней» зрителям открывается возможность самостоятельно вникнуть в суть сочинения путем сопоставления фактов из действительности, формирования ассоциаций между разрозненными событиями, проведения параллелей между прошлым и современностью, а также благодаря суггестивным свойствам музыки, обладающей не только композиционно-организующими свойствами, но и способностью наделять смыслом не имеющие логической связи видеоизображения. М. Монк применяет экранные картины не так, как это принято в кинематографе при создании художественных фильмов. В исследуемом перформансе видеоряд не направлен на отображение действительности или создание киноиллюзии благодаря тому, что автор разрушает линейность повествования, акцентируя внимание на драматургической фрагментарности и разорванности. Согласно концепции М. Монк, наличие сюжетной фабулы и ее линейное развертывание не обладают способностью влиять на зрителя и не соответствуют принципам современного искусства, так как в действительности «фрагментарность действий и образов постоянно пронизывает наше сознание» (цит. по: [8, p. 93]). Композиционная организация перформанса опирается на аддитивные конструкции. Внешнюю статичность и отсутствие выраженного драматического действия в видеоряде компенсирует музыкальная составляющая, которая при внешней статике содержит внутреннюю динамику. Музыкальный текст призван «символизировать» идеи, отсутствующие в тексте вербальном и визуальном.

М. Монк до предела обнажает ритмическую структуру, освобождаясь от звуковысотности: в мелодическом отношении паттерн представляет речитацию на одном звуке, который произносится шепотом. Известное замечание С. Райха о том, что его произведение одинаково хорошо будет звучать как в пещере, так и в концертном зале, можно отнести и к анализируемой композиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Le Witt S*. Paragraphs on Conceptual Art. URL: http://arteducation.sfukras.ru/files/documents/lewitt-paragraphs-on-conceptual-art1.pdf (дата обращения: 15.08.2021).

2. *Деникин А. А*. Американское и европейское видеоискусство: 1960–2005: дис. … канд. культурол.: 24.00.01. М., 2008. 216 с.

3. *Фишер-Лихте Э*. Эстетика перформативности. М.: Канон+, 2015. 375 с.

4. *Кисеева Е. В.* Музыка в цифровом перформансе // Современные проблемы науки и образования. 2013. № 6. С. 1051–1058.

5. *Кром А. Е.* «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: дис. … д-ра иск.: 17.00.02. Нижний Новгород, 2011. 457 с.

6. *Jowitt D.* Meredith Monk. Baltimore: John Hopkins University Press, 1997. 213 p.

7. *Кисеев В. Ю.* Черты ритуала в перформансе «Книга дней» Мередит Монк // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 18–23.

8. *Smithner N. P.* Meredith Monk: Four Decades by Design and by Invention // The Drama Review. 2005. Vol. 49. Issue 2. Pp. 93–118.

REFERENCES

1. *Le Witt S.* Paragraphs on Conceptual Art. URL: http://arteducation.sfukras.ru/files/documents/lewitt-paragraphs-on-conceptual-art1.pdf (date of application: 15.08.2021).

2. *Denikin A.* Amerikanskoe i evropeyskoe videoiskusstvo: 1960–2005 [American and European Video Art: 1960–2005]: Thesis of Ph. D. (Culturology). Moscow, 2008. 216 p.

3. *Fisher-Likhte E.* Estetika performativnosti [The Aesthetics of Performativity]. Moscow: Kanon+, 2015. 375 p.

4. *Kiseeva E.* Muzyka v tsifrovom performanse [Music in Digital Performance]. In: Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya [Modern Problems of Science and Education]. 2013. No. 6. Pp. 1051–1058.

5. *Krom A.* «Klassicheskaya faza» amerikanskogo muzykal'nogo minimalizma [The Classical Phase of American Musical Minimalism]: Thesis of Dr. Sci. (Art). Nizhniy Novgorod, 2011. 457 p.

6. *Jowitt D.* Meredith Monk. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997. 213 p.

7. *Kiseyev V.* Cherty rituala v performanse «Kniga dney» Meredit Monk [Elements of a Ritual in the Performance "Book of Days" by Meredith Monk]. In: Yuzhno-Rossiyskiy Muzykal'nyj Al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2021. No. 3. Pp. 18–23.

8. *Smithner N. P.* Meredith Monk: Four Decades by Design and by Invention. In: The Drama Review. 2005. Vol. 49. Issue 2. Pp. 93–118.

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

Vasiliy Yu. Kiseyev
Head of a Recording Studio
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
studiocons@mail.ru
ORCID: 0000-0002-1730-353X

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE

УДК 78.072 DOI: 10.52469/20764766_2021_04_25

А. М. ЦУКЕР

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

МАССОВАЯ МУЗЫКА И МУЗЫКАЛЬНАЯ КРИТИКА

Массовая музыка нечасто становится объектом профессиональной музыкальной критики, преимущественно интересующейся академическим творчеством – композиторским, театрально-концертным, исполнительским. Вместе с тем, с учетом места, какое занимает массовая музыка в современной культуре, невероятного разнообразия ее видов и жанров, огромного, вызываемого ею общественного интереса подобное индифферентное отношение к ней нельзя считать правомерным. Такое отношение создает одностороннюю упрощенную картину сегодняшней музыкальной культуры, не учитывающую активные диффузные процессы, которые происходят между академическим и массовым музыкальным искусством. Профессиональной музыкальной критике есть что осмысливать и оценивать в массовой музыке, нужно только ясно себе представлять критерии ее оценки. Предлагаемая статья и направлена на прояснение таких критериев. Автор напоминает, что массовая музыка как феномен полифункциональный лишь одной своей гранью относится к области автономно-художественной, другая же включена в социум, в повседневную общественную жизнь. Поэтому мерки, с которыми мы подходим к музыке академической традиции, в частности такие, как уникальность, оригинальность творческого процесса и его результатов, уровень профессионализма и даже степень художественного совершенства, которая в большинстве своем является для массовой музыки факультативным качеством, здесь не применимы вообще или применимы, но в малой степени. Тем не менее, проявляя себя как стиль жизни, социальная позиция и выполняя те или иные прикладные функции, массовая музыка зачастую выдвигает на первый план такой критерий, как мера соответствия поставленным внехудожественным задачам. В предмет критической оценки массовой музыки должна быть включена, помимо ее собственно музыкального или музыкально-поэтического текста, и та социокультурная среда, которая породила эту музыку и в которой она функционирует. Следовательно, критик должен осмысливать общественный контекст, условия и законы жизни того или иного вида массового творчества, а главное – обладать не только музыкальным, но и высокоразвитым социальным слухом. В настоящей статье автор иллюстрирует вышесказанное на актуальных примерах отечественной массовой музыки из не столь отдаленного прошлого и наших дней – русского рока и рэпа.

Ключевые слова: массовая музыка, музыкальная критика, критерии оценки, полифункциональность, социохудожественный феномен, русский рок, рэп.

Для цитирования: Цукер А. М. Массовая музыка и музыкальная критика // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 25–33.
DOI: 10.52469/20764766_2021_04_25

A. TSUKER
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

MASS MUSIC AND MUSICAL CRITIQUE

Mass music rarely come an object of professional music critique that is mainly interested in academic art. At the same time, considering the place mass music occupies in the modern culture, incredible diversity of its styles and genres, great interest in it among the society, it should not stay in such a neglected position. This creates simplistic one-sided picture of the modern musical culture, where the processes of active diffusion of academic and mass music are not considered. Mass music presents a wide range of issues for professional music criticism to write about and assess, it only needs to define the evaluation criterion, what constitutes the aim of the present article. The author reminds that mass music is a poly-functional phenomenon. Only one side of it is connected with art on its own, the other one is deeply involved into the society and its day-to-day life. Therefore, the criteria we use to talk about academic music, which includes such parameters as its uniqueness, originality of the creative process and its results, the level of proficiency and even the degree of artistic perfection that is often considered as unimportant quality of mass music, are not quite appropriate. However, being a part of our lifestyle, one of the main criteria for a mass music evaluation is how well does it correspond with its social functions. Besides solely musical and poetical qualities of this music, we should take into account its social and cultural context where it lives and functions. A musical critic should consider these contextual features, conditions and rules of one or the other form of a popular culture and most importantly possess not only a trained ear but a good understanding of society. The author illustrates his ideas with the relevant Russian mass music examples – rock and rap.

Keywords: mass music, music critique, evaluation criterion, poly-functionality, socio-cultural phenomenon, Russian rock, rap.

For citation: Tsuker A. Mass music and musical critique // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 4. Pp. 25–33.
DOI: 10.52469/20764766_2021_04_25

«Проблема взаимоотношений традиционной, высокой культуры и низовой, текущей жизни… остается кардинальной проблемой эпохи, которая... оказывает безграничное влияние как на теоретическую мысль, так и на характерное для нашего времени мироощущение. Сегодняшняя социокультурная ситуация может быть понята, по-видимому, лишь через взаимодействие этих двух регистров духовной жизни» [1, с. 37]. Приведенные справедливые слова известного философа и культуролога Георгия Кнабе опровергают еще бытующее (открыто или подспудно) в среде профессиональных музыкантов высокомерно-индифферентное отношение к «низовой», по-другому, массово-бытовой, музыке как к чему-то второсортному, малопривлекательному для серьезной музыкальной критики, которая погружена исключительно в мир академического искусства. Массовая же музыка оценивается как некое приложение к подлинной музыкальной культуре или, во всяком случае, как явление, находящееся на ее периферии. А «всеядность» массовой музыки, ее всеприсутствие, экспансия в сферу «большого искусства» только усиливают негативизм и воспринимаются как попрание устоев, расшатывание основ музыкальной культуры. В реальности же массовая музыка – никакое не «приложение» и не «расшатывание». Она и есть эта самая музыкальная культура, точнее, ее важнейшая составляющая. А если так, массовая музыка может и должна стать объектом, заслуживающим внимания *профессиональной* музыкальной критики (непрофессионально о ней говорят и пишут много и часто – на то она и массовая). Нужно только ясно себе представлять механизмы осмысления и критерии оценки такой музыки.

В данном случае важно учитывать принципиальный момент: массовая музыка – феномен полифункциональный, и она лишь одной своей гранью относится к области автономно-худо-

жественной, другая же грань связана с духовно-практической функцией, включенностью в социум, в повседневную общественную жизнь. Соотношение двух указанных составляющих подвижно, изменчиво, индивидуально в условиях разновидностей массовой музыки, более того, зачастую оно определяет специфику конкретного жанра. Зависит же данное соотношение от многих обстоятельств: происхождения, «генетического кода», функционального предназначения той или иной разновидности, форм ее бытования, принадлежности к музыкальному профессионализму или любительству, к творчеству авторскому или анонимному.

Понятно, что столь же подвижными и изменчивыми должны быть критерии оценки различных типов массовой музыки, коих огромное множество. Очевидно также и то, что мерки, с которыми мы подходим к музыке академической традиции, здесь не применимы вообще или применимы, но в малой степени. Прежде всего, социомузыкальная природа интересующего нас феномена требует дифференцированного подхода к ее изучению. Нужно четко отдавать себе отчет, рассматриваем ли мы его в ряду художественных явлений или как составляющую определенной социальной структуры. Отсутствие ясности самой этой исходной позиции вызвало в свое время – в период кипевшей вокруг рока бурной полемики – множество малопродуктивных дискуссий, напоминавших спор глухого со слепым.

Неприемлемым по отношению к массовой музыке оказывается один из главных критериев, занимающих едва ли не высшую ступень в оценке музыки академической традиции, – своеобразие, *уникальность* творческой личности, оригинальность творческого процесса и его результатов. Такие качества, как стандартность, вторичность, банальность, числящиеся в разряде негативных в академической традиции, в массовой музыке становятся, напротив, широко востребованными, едва ли не обязательными. Только данные качества называются по-другому.

Столь же непросто и неоднозначно выглядит по отношению к массовой музыке критерий «профессионализм – любительство». Следует помнить, что со второй половины XX века, если иметь в виду отечественную музыку, творческая активность в ней все больше стала перемещаться в область любительского искусства. Авторская песня, вокально-инструментальные ансамбли (ВИА), рок-музыка и многие последующие направления были продуктом самодеятельного творчества. Вместе с тем, в массовой музыке действовала определенная двойственность: при тяготении к любительски-фольклоризированным формам в ней проявлял себя и особого рода профессионализм, причем водораздел между этими двумя способами художественного выражения был чрезвычайно подвижным, а зачастую оказывался вообще размытым.

Отдельно нужно сказать о таком решающем в критико-журналистской деятельности критерии, как степень художественного совершенства. Еще раз подчеркну, что массовая музыка, будучи многофункциональной, не является автономно художественным феноменом, а ее назначение не ограничивается целью доставлять эстетическое наслаждение (последнее может вообще не играть сколько-нибудь существенной роли). Данный музыкальный вид реализует себя как стиль жизни, социальная позиция, своего рода мировоззренческая платформа, способ солидаризации представителей определенного движения. Собственно эстетические качества в данном случае являются факультативными. Такие качества могут присутствовать, проявляться подчас достаточно ярко, но массовая музыка не требует их с непреложной неизбежностью, а зачастую вообще обходится без них, ничего не теряя при выполнении своей миссии. Более того, в отдельных разновидностях, рожденных молодежными субкультурами типа панков с их негативизмом, противопоставлением себя окружающему, прямым провозглашением своей принципиальной непричастности к сфере искусства, к области музыки, социальный барьер перерастает в барьер эстетический и выражается в формах нарочитого эпатажа, абсурдно скандального имиджа. Критиковать за подобное бессмысленно, поскольку для представителей данной социальной группы такая критика не только ожидаема, но и желанна: желание состоит в том, чтобы вызывать огонь на себя. Исходным критерием в оценке подобных социальных групп, по всей видимости, должна быть мера соответствия поставленным внехудожественным задачам.

Следует помнить, что массовая музыка воздействует на потенциальную аудиторию не только внутритекстовыми качествами, но в не меньшей, а иногда и большей мере социокультурным контекстом своего обитания, который становится элементом ее содержания. Поэтому даже те жанры, которые мы причисляем к наиболее простым, непритязательным с собственно музыкальной точки зрения, не отягощенным какими-либо языковыми, стилистическими изысками, могут быть чрезвычайно емкими в информационном отношении, становясь знаками далеко не простых, многозначных образов, носителями разнообразных жизненных аллюзий и приводя в движение целый механизм ассоциаций.

В написанной более 40 лет тому назад статье «О массовой музыке» А. Сохор пишет о наимоднейших в 20-е годы XX столетия танцах, получивших широкое распространение в Европе и США: танго, фокстроте, шимми, румбе, вальсе-бостоне, чарльстоне. Новая бытовая музыка вызывала в свое время у деятелей советского искусства резкую критику: в ней усматривали признаки упадка и разложения буржуазной культуры, грубую чувственность, бездушную механистичность. Отмечая данный факт, А. Сохор полагает, что в той же музыке была «…ярко запечатлена духовная атмосфера эпохи, наполненная смутными, порой трагическими ощущениями неблагополучия и тревоги, что таились под покровом бездумной жажды развлечений» [2, с. 24].

Указанное частное мнение по сугубо конкретному поводу может быть образцом для современных критиков, поскольку дает основание для размышлений более общего порядка. По сути, здесь речь идет о том, что разновидности массовой музыки, претендующие только на заполнение досугового времяпрепровождения, на «обслуживание» танцплощадок и дансингов, несли на себе отпечаток «умонастроений» эпохи, служили ее барометром, становились неким катализатором эмоциональной, духовной атмосферы общества, своеобразным портретом времени. Как не вспомнить в этой связи знаменитый фильм Этторе Сколы «Бал», где только через музыку дансинга и танцы – самые обычные, не эстетизированные, простые и «прозаичные» – раскрываются судьбы, отношения, характеры, страсти, мода, меняющиеся настроения и нравы, а в итоге – полувековая история Франции XX века и шире – Европы с ее светлыми и трагическими страницами.

Учитывая сказанное, в предмет критической оценки массовой музыки должна быть включена, помимо ее собственно музыкального или музыкально-поэтического текста, и та социокультурная среда, которая ее породила и в которой она функционирует. Только в подобном контексте раскроются ценностные качества (со знаком плюс или минус) интересующего нас объекта. Приведу два примера, из которых один относится к не столь отдаленному прошлому, а другой – самый свежий, из дней сегодняшних.

Обратимся сначала к отечественной рок-музыке – так называемому русскому року, который требовал, да и сегодня требует особого ракурса исследования и особых критериев. Хорошо известно, как оценивался рок официальной критикой в момент его появления в нашей стране и в последующие пару десятилетий. Ему «инкриминировали» все мыслимые и немыслимые пороки: проституцию и наркоманию, сатанизм и бездуховность, шарлатанство и убогость. Главным же в этом «обвинительном приговоре» было подражание Западу, разлагавшее наши национальные традиции и нравственные устои.

Подобная позиция, инспирированная всей советской властно-бюрократической системой, которая видела в роке реальную опасность, вполне понятна. Ведь «рок, – по словам лидера "Гражданской обороны" Егора Летова, – это всегда так или иначе вызов, бунт, всегда побоище» [3]. Интересно другое: точка зрения, согласно которой отечественная рок-музыка – лишь слабый слепок с западной, бытовала также в постсоветское время и звучит в критике до сих пор. «Русским этот самый рок в России можно считать с очень большой натяжкой, – пишет рок-музыкант, литератор и автор трехкнижия "Рок в Сибири" Роман Неумоев. – "Русским" он не являлся уже по самому своему происхождению, по духовной направленности и по идейной ориентации на западноевропейские культурные ценности» [4].

Еще один мотив для критики, звучащий также на протяжении всего существования русского рока, – его тотальный непрофессионализм. Само понятие «русский рок» интерпретировалось как синоним низкого качества музыки, плохого исполнения. Широко распространенным было мнение о том, что русская рок-музыка всегда «…существенно отставала в качестве от западных первоисточников… На первый план (в ней. – А. Ц.) вышли тексты песен в ущерб качеству музыкального сопровождения и вокальных способностей исполнителя… В итоге был сформирован стереотипный образ русского рок-музыканта, так называемая "цоевщина", когда для исполнения песен было достаточно акустической гитары, камерного голоса и хороших стихов… а музыкальная форма большинства групп была примитивна до убожества» [5].

Остро, в штыки было воспринято и засилье в отечественной рок-музыке ерничанья, шутовства, так называемого «стеба», площадного юмора. Однако стоило вписать русский рок в контекст социокультурных условий его реального функционирования, начиная с обстоятельств появления такового, а сами эти условия и обстоятельства представить как важные составляющие содержания и стилистики рока, угол зрения в корне менялся. Прежде всего, оказывалось абсолютно несостоятельным утверждение сугубо прозападной ориентации данного жанра. В период своего «рождения» и последующие пару десятилетий русский рок не имел ни малейшей возможности быть подобным западной рок-музыке. Сходство с зарубежными образцами состояло не более чем в освоении устойчивых, архетипических свойств жанра, минимума его

сущностных структурно-языковых средств, позволявших ему являться или именоваться роком. В остальном же прослеживалось отсутствие прямых зарубежных аналогов.

Обращу внимание на изначальную парадоксальность существования отечественной рок-музыки. Как известно, рок-музыка на Западе была детищем технической революции, вне которой невозможно представить ни электрические, а позже электронные инструменты, ни совершенную и, соответственно, дорогостоящую аппаратуру. В нашей же «отдельно взятой» стране рок рождался в условиях бедных до убогости. Отечественных электрогитар не было, а когда появилась первая – «Урал», – купить ее было почти нереально, поэтому инструменты были «самопальные», переделанные из акустических. Мониторы и усилители также были допотопные. Где уж тут гоняться за западными образцами?! Но эта бедность была по-своему продуктивной, поскольку невольно направляла музыкантов по иному, отличному от западного мейнстрима пути. Изощренному инструментализму хард-рока была противопоставлена музыка, в которой доминировала вокально-поэтическая составляющая и в которой решающую роль играло слово.

В 1987 году на экраны кинотеатров вышел документальный фильм Алексея Учителя «Рок», который можно считать образцом глубочайшего, блистательного критико-журналистского исследования русского рока, условий и атмосферы жизнедеятельности его создателей, основных концептов их творчества. Один из таких концептов, едва ли не самый центральный в киноленте, можно определить как идею «двоемирия». Вот самые первые кадры: радостные, счастливые люди на Красной площади, праздничная атмосфера, улыбки, флаги, марширующие пионеры, заполненный до отказа зал Кремлевского дворца съездов, истово и торжественно скандирующий: «Ленин, партия, комсомол». И следом – грязный, плохо освещенный подъезд ленинградской многоэтажки, Борис Гребенщиков, с сынишкой на плечах медленно поднимающийся по крутой и темной лестнице (лифта, естественно, нет) и по дороге разглядывающий обшарпанные, кем-то исписанные стены. Центр Ленинграда, дома – архитектурные памятники, восхищающие своим роскошным фасадом, а изнутри – мрачные, заставленные рухлядью коридоры, печально знаменитые коммуналки с грязными местами общего пользования и стаями тараканов, не поддающихся истреблению. Словом, блеск и нищета, «поселившиеся» рядом. Здесь, в коммунальной квартире, живет Б. Г. – кумир миллионов; здесь проходят так называемые квартирники, на которых собираются музыканты – представители отечественного рок-андеграунда.

Это лучший в мире андеграунд, поскольку являлся таковым не в метафорическом смысле, как на Западе, а в самом что ни на есть буквальном: рок рождался в подземельях, подвалах, кочегарках. Духовные лидеры молодежи, создатели целого музыкально-поэтического мира, в реальной жизни – обычные люмпены. В фильме мы видим Виктора Цоя, подбрасывающего уголь в печь в кочегарке жилого дома, – это его основная работа. Тем не менее, он чувствует себя абсолютно свободным и на своем месте. «Натуральная работа, – говорит он. – Кидаешь уголь в топку, и людям от этого тепло»[1]. Вот Юрий Шевчук помогает жене – моет пол в столовой. Днем они кочегары, дворники, сторожа, а вечером собирают стадионы. Да что там стадионы! – владеют умами целого поколения. Трудно избавиться от ощущения абсурдности «формулы бытия» отечественного рок-андеграунда – формулы, которая была ничем иным, как отражением антиномии, «двоемирия» самой действительности периода развитого социализма. Отсюда и «двоемирие» русского рока, в котором мифологемы недосягаемо высокой, *другой* жизни и культуры погружаются в современный быт, повседневность, создавая острые, парадоксальные антитезы, гротесковую игру в возвышение/снижение – игру то веселую, комедийную, то наполненную печальным скепсисом. Как у Константина Кинчева в песне «Все это рок-н-ролл», где «музы облюбовали сортиры», «боги живут в зеркалах», а «мы катимся вниз по наклонной с точки зрения высших сфер». Или у Вячеслава Бутусова, «герои» которого – образы «другой» жизни в обстановке коммунальной бедности и грязи: смотрящий с экрана Ален Делон, который «говорит по-французски» и «не пьет одеколон», Казанова – непонятное, но красивое слово («Зови меня так, мне нравится слово»).

Поэтика абсурда, окрасившая русский рок в совершенно специфические, очень *наши* тона, ее «анамнез» были диагностированы в фильме «Рок» Антоном Адасинскиим – актером, режиссером, музыкантом, участником группы «АВИА»: «Надо объяснить людям, что абсурдна сейчас наша жизнь; все, что мы делаем сейчас, все, что мы пишем, о чем спорим, как мы живем, – это абсурд. Хочется, чтобы это люди поняли при жизни, чтобы следующее поколение не смеялось над нами».

В условиях тотального абсурдизма российского рока, отражающего странности окружающей действительности, все в нем – тексты, музы-

[1] Все высказывания героев фильма записаны непосредственно с киноэкрана.

ка, атрибутика, внешний имидж – наполнялись пародийностью, «выворачиванием наизнанку», двойными смыслами-перевертышами. Среди многочисленных странных, юродивых, «шизонутых», наводнивших отечественную рок-сцену, были хорошо нам известные лидер «Бригады С» Гарик Сукачев с его издевательски-отталкивающей манерой исполнения, маской дегенерата – по сути современного Шарикова; лидер группы «Зоопарк» Майк Науменко – замечательно выразительный в своем сарказме с оттенком болезненности «черный человек», хронический ипохондрик и мизантроп, балансировавший на грани интеллектуализма и черного юмора; лидер группы «Звуки Му» Петр Мамонов, выступавший в трагифарсовой манере, травестированно дурацком облике, на грани патологии; лидер «Поп-механики» Сергей Курехин – абсолютный провокатор и пересмешник с фантасмагориями, имевшими, ко всему прочему, эпатажно-абсурдистские названия, типа «Переход Суворова через Кутузова», «Новые сексуальные игры с водой», «Индейско-цыганские медитации». Даже известный песенный материал, попадая в такую атмосферу, менял свой смысл и открывал изначально отсутствовавший то комедийный, то трагический подтекст. Именно так в одной из «Поп-механик» прозвучала песня А. Зацепина – Л. Дербенева «Есть только миг». С. Курехин в странном обличье инопланетянина исполнил ее с такой трогательно щемящей беззащитностью, вкладывая неподдельную печаль и безысходность в слова: «призрачно все в этом мире бушующем», «вечный покой», «а для звезды, что сорвалась и падает», – что у слушателей невольно наворачивались на глаза слезы.

Естественно, воспринимать и оценивать все эти «концептуальные инверсии» буквально, впрямую было бы ошибочно и наивно – при таком подходе они в состоянии вызвать лишь отторжение. Критик должен непременно включиться в условия предлагаемой игры, должен быть наделен фантазией, чувством юмора, умением читать и слышать «между строк», улавливая многослойность смыслов и декодируя их.

Именно с таких позиций я предлагаю обратиться к еще одному примеру самых последних даже не лет – месяцев. В июле этого года русское издание журнала «Форбс» опубликовало рейтинг из 50 самых успешных звезд России, который возглавил 23-летний рэпер из г. Уфы Моргенштерн (настоящее имя – Алишер Валеев), заработавший за год около 7,5 миллионов долларов. Финансовый успех рэпера в полной мере отражает степень популярности артиста, прежде всего, среди тинэйджеров. Клипы Моргенштерна имеют огромное количество просмотров: один только альбом «Легендарная пыль» за несколько дней показа набрал их 35 миллионов, а клип «Новый Мерин» – уже 87 миллионов. Авторитетная компания «Ромир», специализирующаяся на маркетинговых и социально-экономических исследованиях, провела опрос-изучение российской молодежи на тему: «Кому из публичных личностей России Вы доверяете?». Было предложено назвать семь персон, и первым в списке оказался Моргенштерн. Портрет артиста в качестве лица «Альфа-банка» красуется на баннерах рядом со слоганом «Банк для успешных людей». Начав свою карьеру с исполнения песен отцов-основателей российского рока в подземном переходе, Моргенштерн сегодня – безусловный лидер русскоязычного рэпа как одной из наиболее актуальных разновидностей современной массовой музыки, и по версиям различных изданий и сервисов он является самым прослушиваемым музыкантом в России.

Оценки Моргенштерна «солидной» аудиторией и критикой – самые уничижительные. Известный журналист и общественно-политический деятель Максим Шевченко назвал его «совершенно омерзительным существом» (цит. по: [6]). Популярный продюсер Иосиф Пригожин так прокомментировал выступление рэпера: «При всем моем отношении к индустрии, мне бы очень не хотелось, чтобы мои дети воспитывались на Моргенштерне... Ранее сцена была храмом для артиста. Они не позволяли себе плевать на сцене и ругаться матом на ней» [7]. Обозреватель свердловской «Областной газеты» Евгений Ячменев высказался еще жестче: «Послушал, посмотрел, почитал. Ну что вам сказать, друзья мои… Большей помойки я в своей жизни пока не встречал. Речь даже не об обилии ненормативной лексики, меня этим, честное слово, не удивить, а о самом содержании, о котором сказать, что оно ниже плинтуса, значит не сказать ничего» [8].

Надо признать, что для подобных суждений есть достаточно оснований, поскольку Моргенштерн – фигура откровенно эпатажная. Шокирующий внешний вид, вызывающе провокационная, полная кривляний манера поведения, демонстративный цинизм высказываний типа: «Я тупой, но мне за это платят деньги». Одновременно Моргенштерн называет себя «гением», хотя и «пылью» тоже. Его поступки, нарушающие общественные табу, – постоянный источник скандалов: то он публично, на камеру сжигает сто тысяч рублей, то участвует и выигрывает в конкурсе на звание «Женщина года», то жертвует огромные суммы на благотворительность. Тексты песен рэпера, если их можно так назвать, полны нецензурщины настолько, что выбрать

фрагмент для цитирования в данной статье, не оскорбив слух читателя, я не счел возможным. От музыки его опусы тоже, как правило, довольно далеки.

Словом, раздолье для уничтожающей критики, только смысла в ней мало. Констатация ущербности Моргенштерна – сочинителя и исполнителя – ни на шаг не приближает нас к объяснению его невероятной популярности и востребованности. Более того, критика в ее понятном негодовании рискует оказаться даже более комичной, чем то, что делает рэпер в своих видеороликах. Резкость суждений только прибавляет Моргенштерну популярности, а направленный в его адрес негатив дает дополнительный повод и материал для издевательски-маргинальных выступлений. Кроме того, в отмеченных выше качествах рэпера нет по сути ничего принципиально нового: все они – от кричащего внешнего имиджа до непристойной лексики – идут от нарушавшего общественные и эстетические табу творчества панков. Откровенно демонстрируемые антипоэтичность и антимузыкальность – тоже наследие панк-рока.

И все же Моргенштерн представляет собой явление не столь однозначное и тривиальное, как это выглядит на первый взгляд. Рэпер сложнее, чем сам себя позиционирует. Я готов разделить точку зрения психотерапевта Ирины Белоусовой, видящей в Моргенштерне важную социально-психологическую фигуру. «Есть впечатление, – комментирует она, – что все, что мы наблюдаем, – интересная постановка, которая придумывается на ходу изворотливым мозгом. Это серьезные “психологические шахматы”…» [9]. Данную позицию дополняет Ольга Сус, считающая, что в фигуре Моргенштерна максимально полно раскрывается архетип Шута, который во многом и объясняет феномен успеха рэпера. О. Сус поясняет: «Архетип Шута проявляется в людях-творцах, которые играют и развлекают общество. Им позволено нарушать правила, принятые в этом социуме. Они умеют одновременно и радоваться, как дети, и экспериментировать. Но их стратегия всегда выходит за рамки стереотипов, переворачивает привычное с ног на голову, заставляет задуматься» [9]. В таком подходе, полагаю, найден ключ (а это всегда едва ли не решающий фактор для критика) к объяснению интересующего нас феномена.

Я бы даже расширил предложенную формулу: Моргенштерн – типичный *трикстер*, иными словами, ловкач, обманщик, манипулятор и провокатор, вносящий в окружающее его пространство оживление или, говоря современным сленгом, «движуху» и хаос. Рэпер одновременно правдив и ложен, он сам признается, что абсолютно всерьез воспринимать его не стоит: «Вы не забывайте, кто я такой. Верить мне или нет – решать вам, но я бы на вашем месте не верил» (цит. по: [10]).

Моргенштерн-трикстер не отягощен никакими комплексами, в том числе комплексом стыда. Ему позволено, точнее, он сам себе позволяет нарушать любые нормы и запреты, сам устанавливает правила игры. Можно было бы сказать, что это чистая игра, игра ради игры, если бы она не приносила немалые дивиденды, которые также оказываются объектом его сарказма и издевки. Когда рэпер в кривляющейся, гиперболизированной манере демонстративно выставляет напоказ свои дорогущие машины типа «Феррари», пачки денег, разбрасываемые направо и налево, сопровождая все соответствующим пренебрежительно-глумливым текстом, увиденное и услышанное воспринимать однозначно невозможно. Что это: откровенное, циничное в своей искренности бахвальство, пропаганда культа золотого тельца или иронический перформанс, отлично сыгранный персонаж? А может быть, и то, и другое – исполнитель как личность, удачно сросшаяся с создаваемым им сценическим образом?

По-видимому, как это обычно бывает в массовой музыке, ответы нужно искать за ее пределами – во времени и контексте. А контекст человека, живущего в современной России, таков: деньги решают все, они – главный критерий в рейтинге успешности. Особенно остро данный контекст ощущает вступающая в самостоятельную жизнь молодежь – достичь успеха любым путем. «Деньги не пахнут» – сегодня эта фраза, произнесенная некогда римским императором Веспасианом, который обложил налогами городские туалеты, обрела редкую актуальность. Моргенштерн в карикатурной форме изображает мечту современных тинэйджеров. Впрочем, так ли уж оно карикатурно, это изображение? На состоявшемся недавно в Санкт-Петербурге Международном экономическом форуме, собравшем солидных бизнесменов и политиков, в роли спикера выступил не особо образованный видеоблогер девятнадцати лет Даня Милохин, бывший еще год назад официантом в Анапе, а ныне вошедший в список «Форбс». Вот она – современная карикатура! В какое странное время мы живем! А потому, завершая наш разговор, еще раз подчеркну: критик и журналист, пишущий о массовой музыке, во все времена, а в наше – тем более, должен обладать не только музыкальным, но и высокоразвитым *социальным слухом*.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кнабе Г. С.* Диалектика повседневности // Вопросы философии. 1989. № 5. С. 26–46.

2. *Сохор А. Н.* О массовой музыке // Вопросы теории и эстетики музыки: сб. ст. Л.: Музыка, 1974. Вып. 13. С. 3–31.

3. Приятного аппетита! (Интервью с Е. Летовым). URL: https://www.gr-oborona.ru/pub/anarhi/1056981236.html (дата обращения: 25.10.2021).

4. *Неумоев Р.* Конец музыки бунта в России. URL: https://ru-neumoev.livejournal.com/264620.html (дата обращения: 25.10.2021).

5. *Карпушин Н.* Проблемы рок-музыки в России. URL: http://astartaview.ru/problemy-rok-muzyki-v-rossii/ (дата обращения: 25.10.2021).

6. *Мыринова М.* Как Моргенштерн стал кумиром молодежи? URL: https://rvs.su/ statia/kak-morgenshtern-stal-kumirom-molodezhi (дата обращения: 25.10.2021).

7. *Пригожин И. И.* Моргенштерн и Шнуров своим творчеством развращают молодежь. URL: https://newizv.ru/ news/secular_chronicles/05-11-2020/ (дата обращения: 25.10.2021).

8. *Ячменев Е.* Равнение на Моргенштерна. URL: https://www.oblgazeta.ru/culture/117956/ (дата обращения: 25.10.2021).

9. Шут или герой нашего времени: чему стоит поучиться у Моргенштерна? URL: https://www.psychologies.ru/articles/shut-ili-geroy-nashego-vremeni-chemu-stoit-pouchitsya-u-morgenshterna/ (дата обращения: 25.10.2021).

10. *Мыринова М.* Этика Моргенштерна: Самый популярный российский рэпер и его нигилизм. URL: https://www.wonderzine.com/wonderzine/entertainment/253921-morgenshtern-i-etika-dima/ (дата обращения: 25.10.2021).

REFERENCES

1. *Knabe G.* Dialektika povsednevnosti [Dialectics of Everyday Life]. In: Voprosy filosofii [Problems of Philosophy]. 1989. No. 5. Pp. 26–46.

2. *Sokhor A.* O massovoy muzyke [About mass music]. In: Voprosy teorii i estetiki muzyki [Problems of theory and aesthetics of music]: collected articles. Leningrad: Muzyka, 1974. Issue 13. Pp. 3–31.

3. Priyatnogo appetita! (Interv'yu s E. Letovym) [Bon appetit! (Interview with E. Letov)]. URL: https://www.gr-oborona.ru/pub/anarhi/1056981236.html (date of application: 25.10.2021).

4. *Neumoev R.* Konets muzyki bunta v Rossii [The end of the riot music in Russia]. URL: https://ru-neumoev.livejournal.com/264620.html (date of application: 25.10.2021).

5. *Karpushin N.* Problemy rok-muzyki v Rossii [Problems of rock music in Russia]. URL: http://astartaview.ru/problemy-rok-muzyki-v-rossii/ (date of application: 25.10.2021).

6. *Myrinova M.* Kak Morgenshtern stal kumirom molodezhi? [How did Morgenstern become a youth idol?] URL: https://rvs.su/ statia/kak-morgenshtern-stal-kumirom-molodezhi (date of application: 25.10.2021).

7. *Prigozhin I.* Morgenshtern i Shnurov svoim tvorchestvom razvrashchayut molodezh' [Morgenstern and Shnurov corrupt young people with their creative activities]. URL: https://newizv.ru/ news/secular_chronicles/05-11-2020/ (date of application: 25.10.2021).

8. *Yachmenev E.* Ravnenie na Morgenshterna [Align Morgenstern]. URL: https://www.oblgazeta.ru/culture/117956/ (date of application: 25.10.2021).

9. Shut ili geroy nashego vremeni: chemu stoit pouchit'sya u Morgenshterna? [Jester or hero of our time: What is worth learning from Morgenstern?] URL: https://www.psychologies.ru/articles/shut-ili-geroy-nashego-vremeni-chemu-stoit-pouchitsya-u-morgenshterna/ (date of application: 25.10.2021).

10. *Myrinova M.* Etika Morgenshterna: Samyj populiarnyj rossiiskiy reper i ego nigilizm [Ethics of Morgenstern: The most popular Russian rapper and his nihilism]. URL: https://www.wonderzine.com/wonderzine/entertainment/253921-morgenshtern-i-etika-dima/ (date of application: 25.10.2021).

Цукер Анатолий Моисеевич
доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
amzucker@rambler.ru
ORCID: 0000-0002-9634-6203

Anatoly M. Tsuker
Dr. Sci. (Art), Professor at the Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
amzucker@rambler.ru
ORCID: 0000-0002-9634-6203

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSICAL THEATER

УДК 782.91 DOI: 10.52469/20764766_2021_04_34

О. В. КУШНИР
Государственный музыкально-педагогический институт им. М. М. Ипполитова-Иванова

ПРОЧТЕНИЕ МУЗЫКИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО В РЕЖИССЕРСКОМ БАЛЕТЕ ДЖ. КРАНКО «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

Объектом изучения в статье становится балет «Евгений Онегин», который был создан хореографом Джоном Кранко по одноименному роману в стихах А. С. Пушкина с музыкальной основой из сочинений П. И. Чайковского, скомпилированных в единое целое. Балет изложен в трех актах, в каждом из которых по две картины. Данное произведение успешно существует на сцене уже более полувека, являясь репертуарным для трупп на многих театральных площадках мира. Балет «Евгений Онегин», который любят исполнители и которым восторгается публика, неоднократно становился объектом лестных высказываний критиков и балетоведов. Данному сочинению посвящено диссертационное исследование Д. Е. Хохловой – одной из исполнительниц партии Ольги в ГАБТ России.

Будучи результатом восьмилетней работы хореографа, спектакль в его выразительной и содержательной части − пластические движения, яркая мимика, драматическая актерская игра исполнителей, декорационное оформление, костюмы персонажей и световое решение – тщательно продуман. В балете узнаются герои А. С. Пушкина, которые раскрываются на сцене согласно содержанию, близкому к первоисточнику и к одноименной опере П. И. Чайковского.

Разработанная Дж. Кранко и капельмейстером К.-Х. Штольцем музыкальная основа балета включает разнообразные произведения гениального русского композитора. Музыка балета нравится зрителям, которые восклицают: «Это же Чайковский!». Однако принадлежность базового материала автору многих русских шедевров не означает его полного соответствия характерному для композитора формообразованию, методам развития, симфоническому мышлению и т. д. Музыка балета выполняет новую содержательную функцию и требует особого музыковедческого осмысления. Оригинальная трактовка балетмейстером музыки П. И. Чайковского рассматривается в настоящей статье во взаимодействии с балетным либретто и многими другими аспектами.

Ключевые слова: балет «Евгений Онегин» хореографа Дж. Кранко, заимствованная небалетная музыка, К.-Х. Штольц.

Для цитирования: Кушнир О. В. Прочтение музыки П. И. Чайковского в режиссерском балете Дж. Кранко «Евгений Онегин» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 34–44. DOI: 10.52469/20764766_2021_04_34

O. KUSHNIR
M. Ippolitov-Ivanov State Musical and Pedagogical Institute

INTERPRETING OF MUSIC BY P. TCHAIKOVSKY IN THE PRODUCER J. KRANKO'S BALLET "EUGENIY ONEGIN"

The object of study in the article is the ballet "Eugeniy Onegin", created by choreographer John Kranko and based on a novel in verse by A. Pushkin. The music of the ballet based on the works by P. Tchaikovsky, compiled into a single piece and divided into three acts each consisting of two scenes. "Onegin" is highly estimated by the audience and performers for more than half a century, being a part of repertoire of many troupes working at different theater venues around the world. The successful ballet has repeatedly been discussed and praised in critical articles and became an object of a dissertation study by D. Khokhlova, one of the performers of the role of Olga in the Bolshoi Theatre.

The expressive means and the substance of the performance – plastic movements, vivid facial expressions, dramatic playing of ballet performers, decorative design, costumes and stage lighting are carefully thought out and represent the result of eight years of choreographer's work. Pushkin's characters are well recognized because act closely both to the primary text and to Tchaikovsky's opera of the same name.

The music of the ballet, carefully thought out by Kranko and conductor Stolz, includes various works by the brilliant Russian composer. The music of the ballet is appreciated by the audience, provoking exclamations of surprise such as: "This is Tchaikovsky!". However, the fact that the musical material belongs to the particular author does not mean it should necessarily follow the composer's characteristic musical form patterns, development methods, symphonic thinking, etc. This music performs a new function within this new context and requires special musicological observation. The researcher examines original interpretation of Tchaikovsky's music by the choreographer in the interactions with the features of ballet libretto and many other aspects.

Keywords: ballet "Eugeniy Onegin" by choreographer J. Kranko, borrowed non-ballet music, K.-H. Stolz.

For citation: Kushnir O. Interpreting of music by P. Tchaikovsky in the producer J. Kranko's ballet "Eugeniy Onegin" // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 4. Pp. 34–44.
DOI: 10.52469/20764766_2021_04_34

На мировой балетной сцене существует немало балетных спектаклей, музыка к которым была заимствована из каких-либо композиторских сочинений и применена для танцевального сюжетного или бессюжетного действа. Подобного рода спектакли, созданные в большей мере по инициативе балетмейстера-постановщика, стали появляться в конце XIX века, далее интерес к ним только возрастал, в настоящий момент такие балеты также не редкость. По мнению В. Н. Холоповой и Н. В. Бойцовой, «начиная с театра Фокина, любая классическая небалетная музыка стала использоваться для хореографии» [1, с. 393]. В качестве примера назовем лишь некоторые из подобных балетов: «Шехеразада» М. Фокина на музыку Н. А. Римского-Корсакова (1910), «Боги-нищие» Дж. Баланчина на музыку Г. Ф. Генделя (1928), «Гамлет» Б. Нижинской на музыку одноименной симфонической поэмы Ф. Листа (1934), «Ромео и Джульетта» Д. Харангозо на музыку одноименной увертюры-фантазии П. И. Чайковского (1939), «Паганини» М. Фокина на музыку С. В. Рахманинова (1939), «Роден» Л. Якобсона на сборную музыку К. Дебюсси, С. С. Прокофьева, А. Берга (1959), «Скрябиниана» К. Голейзовского на музыку А. Н. Скрябина (1962), «Укрощение строптивой» Дж. Кранко на музыку Д. Скарлатти (1969), «Иван Грозный» Ю. Григоровича на музыку С. С. Прокофьева (1975), «Луч» М. Бежара на музыку А. Вивальди и групп «The Residents» и «Tuxedomoon» (1981),

«Больше не играем» И. Килиана на музыку А. Веберна (1986), «Impressing the Czar» У. Форсайта на музыку Т. Виллемса, Л. Штука, Е. Кроссман-Хехт и Л. ван Бетховена (1988), «Анна Каренина» Б. Эйфмана на музыку П. И. Чайковского (2005), «Укрощение строптивой» Ж.-К. Майо на музыку Д. Д. Шостаковича (2014), «Гамлет» Д. Доннеллана и Р. Поклитару на музыку Д. Д. Шостаковича (2015) и многие другие[1]. При просмотре данного списка, отражающего не более 10% режиссерских постановок, становится очевидным, что небалетная музыка является объектом пристального внимания хореографов-постановщиков.

Важно отметить, что история балета знает немало примеров, в которых по решению хореографа в предназначенной для балета авторской музыке могли появляться новые музыкальные фрагменты[2]. Можно сказать, что роль со-организатора музыкального полотна балета нередко выпадает на долю хореографа-постановщика, а лежащая в основе музыка далеко не всегда представляет единое, задуманное композитором целое. При этом балеты со вставными номерами и балеты со скомпилированной или заимствованной музыкой (как неделимое произведение) являются не просто объектами искусства, но нередко аншлаговыми спектаклями, долгожителями на сценических площадках.

Балет Дж. Кранко «Евгений Онегин» представляет собой успешный балетный спектакль на скомпилированную музыку. Тем не менее, методов анализа подобного балета не существует. Выбрав данный балет объектом исследования, мы задаемся вопросом: а как его анализировать? Поскольку балет – синтетический сценический жанр, то, безусловно, требуется рассмотреть каждый из составляющих целое элементов. В ранее процитированном источнике предлагается следующее определение балета: «Балетный спектакль – синтетический жанр, включающий хореографию (танец, жест, пантомима, мимика), музыку (реальные исполнители или фонограмма), декорации, костюмы, освещение (свет, цвет), драматическое действие, мизансцены, иногда – пение, кинокадры; слово участвует в сценарии, названии балета, театральной программке» [там же, с. 384–385]. Для музыковеда объектом анализа в основном будет созданная композитором музыка, в которой есть интерпретация авторского сюжета по либретто спектакля и специфика воплощения такового в самой музыке, а также особенности структуры балета в целом и отдельных номеров в частности, взаимодействие музыки и созданного хореографом действа, драматизм и красота сценического действа, авторские решения относительно декораций и костюмов, их близость выбранному стилю и эпохе, наличие двойных смыслов и ассоциативного поля.

Попробуем раскрыть особенности балета «Евгений Онегин» с позиций, привычных для музыковедения. В чем секрет данной постановки? В прекрасном пушкинском сюжете, компоновке сцен, музыкальном решении, хореографии, декорациях, освещении? Или в необыкновенном энтузиазме всего коллектива, стремящегося к воплощению замысла балетмейстера-режиссера данного спектакля? Выявим своеобразие каждой из обозначенных сторон балета, но прежде осветим историю создания спектакля.

Балет «Евгений Онегин», созданный сценаристом и балетмейстером Джоном Кранко, с успехом ставится на мировой сцене уже более полувека. Премьера балета состоялась 3 апреля 1965 года в Штутгартском театре[3], а во второй редакции – 27 октября 1967 года[4]. До сих пор балет пользуется большим успехом у публики, его любят исполнять. Интересно мнение критиков: «он безоговорочно признан классикой XX века» [2, с. 5]; «“Онегин” единогласно был удостоен титула абсолютного шедевра» [3]. Гастроли штутгартской труппы с балетом «Евгений Онегин» триумфально прошли в США (1969, 1973), СССР (1972) и многих других странах. Балет стал репертуарным для многочисленных сценических площадок мира: Парижской и Венской опер, Королевского балета Ковент-Гарден, Токио-балета, Американского театра балета (АБТ), Бостонского балета, балета Сан-Франциско и многих других[5]. В Большом театре (ГАБТ), где балет

[1] Большинство балетов Дж. Ноймайера, К. Голейзовского, М. Бежара, Х. Сперли, Л. Якобсона, У. Форсайта, Б. Эйфмана, Ж.-К. Майо являются режиссерскими.

[2] Например, у «Жизели» А. Адана много возникших со временем соавторов. Имеются и другие композиторские балеты, в которые по решению хореографа вставлялись дополнительные номера. Один из подобных примеров – «Ромео и Джульетта»: балетмейстер Л. Лавровский вставил Скерцо из Сонаты № 2 для фортепиано С. С. Прокофьева, а Ю. Григорович – Скерцо из Симфонии № 5 того же композитора (см. об этом: [1, с. 397]). По решению балетмейстера-постановщика в музыке балета также возможны различного рода купюры и перестановки: отсутствие повторения реприз, снятие менее действенных фрагментов и пр. [там же, с. 397, 389].

[3] Первые исполнители штутгартской постановки – Марсия Хайде (Татьяна), Рэй Барра (Онегин).

[4] Исполнители второй постановки – Марсия Хайде (Татьяна), Хайнц Клаус (Онегин).

[5] Балет был поставлен силами трупп тридцати пяти концертных площадок и остался в их репертуаре (см. об этом: [4, с. 142]).

ставится с 2013 года по настоящий момент, он появился под названием «Онегин» – без имени персонажа, которое сняли, чтобы не возникало отсылок к опере «Евгений Онегин». Интересный факт: когда данный балет решили поставить в ГАБТ, его захотели исполнить многие из ведущих танцовщиков труппы. В результате сформировались четыре (!) состава солистов.

Идея создания балетного спектакля на сюжет А. С. Пушкина пришла Джону Кранко в 1952 году, когда в театре Сэдлерс Уэллс в Лондоне он ставил балетные сцены для оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» [2, с. 66]. Спустя тринадцать лет хореограф воплотил свою мечту. Балет, создававшийся восемь лет [3], состоит из трех актов, в каждом из которых по две картины, и только в первой редакции есть пролог (с образом «дяди самых честных правил») и эпилог (здесь Татьяна появляется со своими детьми от князя Гремина) [2, с. 67]. Вторая редакция, получившая наибольшую известность, популярна по настоящий момент[6]. Обе редакции отличаются от литературного первоисточника и имеют отсылки к опере. Так, Дж. Кранко сохранил оперное имя персонажа Гремина.

В опере П. И. Чайковского и балете Дж. Кранко одинаковое количество действий, но количество картин в первом акте балета не три, а две. Объяснение Онегина с Татьяной перенесено в сцену именин, то есть картину 1 второго акта[7]. В целом Дж. Кранко, как и П. И. Чайковский, выбирает из романа события, связанные с Онегиным и Татьяной[8]. Новыми, отличными от построения оперы П. И. Чайковского становятся сцены с зеркалами: обе расположены в первом действии в картинах 1 и 2[9]. В романе А. С. Пушкина есть несколько сцен гаданий, в том числе и с зеркалом[10]. Как отмечалось выше, объяснение Онегина с Татьяной перенесено в сцену именин. Там же, на именинах (картина 1 второго акта), Татьяну знакомят с ее будущим мужем – князем Греминым, давним другом семьи[11]. Сцена вызова на дуэль, в отличие от изложенной у А. С. Пушкина и П. И. Чайковского, выполнена более вызывающе, демонстративно: Онегин получает от Ленского перчаткой пощечины несколько раз и только потом решается на дуэль.

Джон Кранко драматургически распределяет кульминации в конце каждого действия: лирическая кульминация любовных чувств Татьяны в картине 2 первого акта; две кульминации во втором действии в каждой из картин (отвергнутая Онегиным любовь Татьяны и разбитая любовь Ленского в картине 1, дуэль Онегина и Ленского, смерть последнего в картине 2); в картине 2 третьего действия кульминация сосредоточена на чувствах отвергнутого Онегина. (Более подробно либретто балета можно изучить в программке на сайте ГАБТ России [5], а также в статье из буклета [4, с. 8–11].)

Историки балета называют сочинения, подобные «Онегину», балетами на «сборную музыку» (см. об этом: [2, с. 54]). Дж. Кранко всегда стремился соединить пластическое и драматическое действия, поэтому данное произведение хореографа называют драматическим балетным спектаклем[12]. Передать драматическое содержание призвана актерская игра исполнителей, через которую как бы рассказывается сюжет. Дж. Кранко отмечал: «Произведения искусства мало что значат, если в них нет какой-то главной, объединяющей идеи, волнующей тебя,

[6] Во второй редакции балета 28 номеров: 12 в первом акте, 10 во втором, 6 в третьем.

[7] Режиссер использует прием противопоставления: с одной стороны, личная драма Татьяны, а с другой – веселящиеся вокруг нее гости, приглашенные на именины, среди которых и раздосадованный Онегин.

[8] В рецензии М. Кацевой [3] и диссертации Д. Хохловой отмечается, что трактовка Дж. Кранко пушкинского романа близка трактовке М. Цветаевой. В эссе «Мой Пушкин» поэтесса пишет: «…весь “Евгений Онегин” для меня сводится к трем сценам: той свечи – той скамьи – того паркета…» (цит. по: [2, с. 66]).

[9] В картине 1 девушки-подружки в летний день устраивают гадание перед зеркалом, в котором должен предстать суженый-ряженый (прообраз гадания в рождественские святки). В этот момент к Лариным приходят Ленский и Онегин. Ленский заглядывает в зеркало, когда в него смотрится Ольга, а когда Татьяна вглядывается в зеркало, она видит Онегина – так происходит их первая встреча. В картине 2, по либретто Дж. Кранко, написав письмо, Татьяна видит сон, в котором Онегин отвечает на ее чувства взаимностью. Тогда же Онегин проникает в комнату Татьяны через зеркало. Их последующий совместный танец называют «Зеркальный pas-de-deux».

[10] А именно две: в одной при свете луны Татьяна ищет отражение лика суженого, но безуспешно (5 глава, IX строфа романа); во второй Татьяна кладет зеркало под подушку и видит вещий сон – гибель Ленского от руки Онегина (5 глава, XI–XXI строфы романа).

[11] Напомним, что в опере П. И. Чайковского отсутствует сцена знакомства Татьяны и Гремина – они предстают перед зрителями сразу как муж и жена. В романе их знакомство происходит после именин Татьяны и свадьбы Ольги – на ярмарке невест в Москве в здании Благородного собрания, где Гремин выступает «важным» генералом N.

[12] Дж. Кранко не является создателем данного жанра. Идеологом выступил М. Фокин, развиваться жанр начал в 20-х годах XX века.

твою душу. Вот почему я люблю ставить балеты на двух уровнях – как танец и как повествование…» (цит. по: [3]). О некоем повествовании может идти речь, только если балет основан на каком-либо произведении искусства, воплощающем конкретное содержание. Именно в таком случае балетоведы именуют спектакль сюжетным балетом. Если же произведение состоит из нескольких действий, то к его названию прибавляется определение «многоактный». Таким образом, «Евгений Онегин» Дж. Кранко – многоактный сюжетный балет на сборную музыку, который мы называем режиссерским. В данной связи мы предлагаем следующее определение: режиссерский балет – это балет, который воплощает основную идею балетмейстера-постановщика и создается им для сюжетного или бессюжетного действа на музыку, не предназначенную композитором для данного балета. В качестве музыкальной основы балетмейстером может быть выбрано одно или несколько музыкальных сочинений одного или разных авторов, музыка может быть скомпилирована, обработана, оркестрована и др.

В музыковедении к произведениям, созданным посредством компиляции, применяется термин «пастиччо», или «пастиш» (см. об этом: [6, с. 54–55]). Первоначально появившийся для маркировки спектаклей в оперном жанре, термин получил широкую трактовку и стал использоваться по отношению к заимствованной музыке, соединенной в целое многочастное произведение в разных жанрах. Тем не менее, раскрытие данной терминологии не является главной идеей настоящей статьи, поэтому позволим себе сослаться на некоторые источники, благодаря чему читатель составит представление о подобных сочинениях (см.: [7, с. 34–35]).

Отметим, что сюжет пушкинского «Онегина» интересовал и других балетмейстеров. Ряд премьерных балетных спектаклей появился на рубеже XX–XXI веков в постановках таких балетмейстеров, как Василий Медведев («Онегин», Прага, ноябрь 1999 г.[13]), Борис Эйфман («Евгений Онегин», Санкт-Петербург, март 2009 г.[14]), Джон Ноймайер («Татьяна», Гамбург, июнь 2014 г.[15]).

Музыка балета «Евгений Онегин» Дж. Кранко, как отмечалось выше, принадлежит П. И. Чайковскому, однако известно, что такого балета композитор не писал. При этом Дж. Кранко отказался от использования музыки из одноименной оперы П. И. Чайковского в своем спектакле[16]. Автором, собравшим и оркестровавшим для балета разные сочинения русского гения, стал капельмейстер Штутгартского театра Курт-Хайнц Штольц. В содружестве с хореографом он подобрал и объединил разные фортепианные и вокальные сочинения композитора. Балет «Евгений Онегин» – не единственная работа К.-Х. Штольца с Дж. Кранко: вместе они работали над балетом «Укрощение строптивой» на музыку Д. Скарлатти в 1969 году, а также осуществили постановку ряда других спектаклей, где Штольц выступил в качестве дирижера [4, с. 28–31].

Для балета «Евгений Онегин» штутгартским капельмейстером было отобрано девять циклических произведений: фортепианные сочинения, вошедшие в опусы №№ 9, 19, 37, 51, 72 и Экспромт As-dur без опуса (1889); оркестровые сочинения (некоторые танцы, оркестровые фрагменты из оперы «Черевички», симфоническая фантазия «Франческа да Римини»); вокальные произведения (фрагменты из оперы «Черевички» и Дуэт из неоконченной оперы «Ромео и Джульетта»). Произведения для фортепиано К.-Х. Штольц оркестровал, а инструментовку симфонических полотен отчасти изменил. Суть своей оркестровки капельмейстер обозначил так: «В соответствии с сюжетом балета, основную нагрузку которого на себе несут главные герои, я посчитал уместным трактовать оркестровку камернее, чем в оригинальных балетных партитурах Чайковского, и приберечь использование всей массы оркестра… для драматических кульминаций и финалов действий» [2, с. 67]. Данная инструментальная палитра не противоречит сочинениям П. И. Чайковского ни оркестровым составом, ни характером трактовки музыкальных образов.

Высший масштабный уровень балета в некоторой степени опирается на куплетную форму, где запевы – это первые картины каждого акта, а припевы – вторые. В каждом из трех действий первая картина представляет собой не только знакомство с конкретными персонажами и развитие индивидуальных линий, выделенных режиссером, но и взаимодействие героев с обществом, развитие их внутренних переживаний в рамках массовых сцен, внутри самого общества. Припевы – вторые картины, где внимание зрителя сосредоточено на небольшом количестве персонажей: трех персонажах в первом и третьем действиях (здесь эпизодическими становятся Няня и Гремин) и четырех персонажах во втором

[13] Музыкальная основа – симфонические произведения П. И. Чайковского.

[14] Музыка для балета скомпонована из произведений П. И. Чайковского и А. Ситковецкого.

[15] Музыку к «Татьяне» написала Л. Ауэрбах.

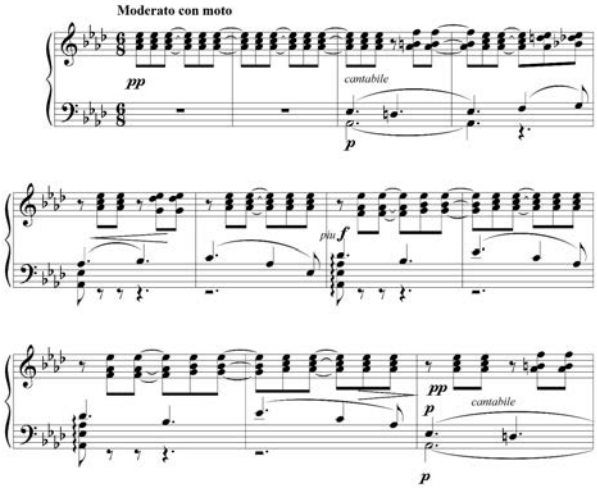
[16] Дж. Кранко считал, что опера «Евгений Онегин» очень подходит для балета. Кроме того, хореограф изучил не только оперу, но и роман А. С. Пушкина (см.: [8]).

действии (Татьяна – Ольга, Онегин – Ленский). При этом на протяжении всего сюжета развиваются отношения двух главных героев – Татьяны и Онегина. Дж. Кранко стремится сделать действие максимально стремительным. К примеру, номера нередко накладываются друг на друга, в частности, первая картина на вторую: № 11 Scene, в которой средний раздел Арии Оксаны из «Черевичек» передает чувства Ольги, прощающейся с Ленским, а далее следует картина письма Татьяны и ее сна (№ 12 «Зеркальное pas-de-deux»).

При изучении полноты воплощения каждого из заимствованных сочинений оказалось, что скомпилированные в балете произведения П. И. Чайковского используются не целиком и получают новое структурное прочтение: возникают репризные или рефренные формы, помогающие создать целостность композиции. Например, пьеса «Февраль (Масленица)» из фортепианного цикла «Времена года» выполняет функцию рефрена, звуча пять раз (в картине 1 первого действия – №№ 1, 3, 4, 6, 10) и создавая настроение некоего одушевления, отчасти праздничной суеты. К.-Х. Штольц и Дж. Кранко используют эту музыку в качестве реминисценции в картине 1 третьего действия на балу в Петербурге, когда на Онегина, узнавшего в роскошной жене Гремина Татьяну, нахлынули воспоминания[17]. Несколько номеров выстраиваются по принципу контрастного чередования в трехпятичастную форму (ABABA), к примеру, в картине 1 (№ 8 «Вариация Онегина», основанная на чередовании первой и второй частей Ноктюрна ор. 19 № 4, что соответствует чередованию сольного танца Онегина и его pas-de-deux с Татьяной[18]).

Для того, чтобы зритель ассоциировал музыку с определенным персонажем и его чувствами, К.-Х. Штольц использует тот или иной музыкальный материал в качестве лейттем. К примеру, лейттемой Онегина становится музыка фортепианного Экспромта As-dur (1889), которая звучит, когда герой впервые появляется на сцене (картина 1 первого действия), приходит на дуэль (картина 2 второго действия), а затем на бал к Гремину (картина 1 третьего действия). Тема Онегина – мелодия, имеющая двойственный характер: с одной стороны, она подчеркивает некоторую нерешительность (возможно, из-за вспомогательного оборота в самом начале движения мелодии), а с другой, – устремлена вверх, рисуя образ уверенного человека с независимыми взглядами. Данная тема поручена солирующей виолончели, аккордовая пульсация окрашена звучанием медных инструментов[19] (Пример 1).

Пример 1



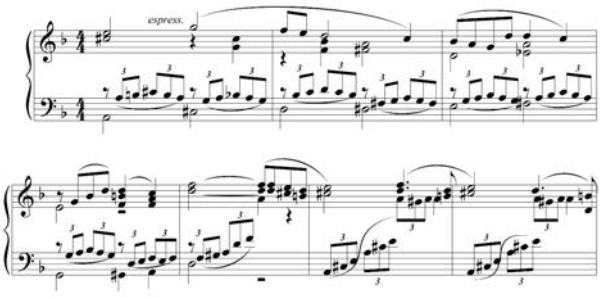
Лейттемой любви Татьяны и Онегина становится музыка, заимствованная из Дуэта Ромео и Джульетты. Впервые данная тема появляется в № 12 («Зеркальное pas-de-deux») из картины 2 первого действия и впоследствии звучит в картине 2 третьего действия – в сцене признания Онегина в любви к Татьяне. Исполняемая флейтой в сопровождении струнных инструментов, тема нисходит с «вершины-источника», как бы «невесомая» благодаря и тембру, и особому метроритмическому решению: мелодия начинается с относительно сильной доли и содержит синкопу, создающую парящий эффект, который лишен земного притяжения, обусловленного сильной долей. Данная тема удивительно тонко воплощает хрупкость девичьего представления о счастье (Пример 2).

Пример 2

[17] Балетмейстер также выводит на авансцену Ленского и Ольгу, оживляя тем самым для зрителей минувшие дни.

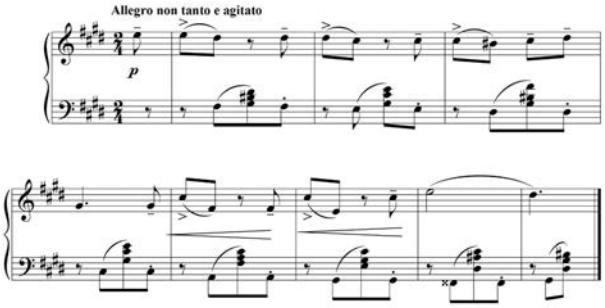
[18] Сходным способом построены «Зеркальное pas-de-deux» в картине 2 первого действия (музыка из дуэта неоконченной оперы «Ромео и Джульетта» сменяется фрагментом хора русалок из картины 1 третьего действия оперы «Черевички») и № 23 Polacca (в основе лежит «Польский танец» из картины 2 третьего действия оперы «Черевички»; здесь заимствованная двухчастная форма преобразуется К.-Х. Штольцем в трехпятичастную).

[19] В третьем действии тема оркестрована иначе: она звучит у струнных, приобретая лирические черты и меняя тем самым характеристику персонажа. На наш взгляд, подобной переменой режиссер подчеркивает изменения в облике Онегина: герой погружен в воспоминания, анализирует прожитый этап жизни, и, как видения, возникают женщины, с которыми он был знаком.



Лейттема знакомства Гремина и Татьяны в картине 1 второго акта заимствована из фортепианной пьесы «Нежные упреки» ор. 72 № 3. При этом данная тема появляется и в картине 1 третьего действия, когда Гремин представляет свою супругу аристократической публике в Петербурге. При первом проведении эта робкая, нежная тема, включающая краткие нисходящие мотивы вздоха, поручена К.-Х. Штольцем гобою в сопровождении струнных, а при последующих проведениях она звучит у валторн (Пример 3).

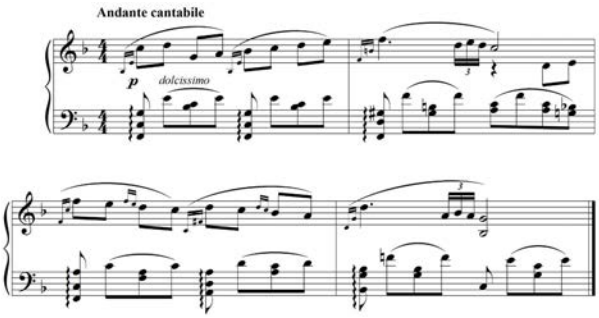
Пример 3



Весьма оригинально у Дж. Кранко представлена трактовка образа Татьяны: ее первый сольный танец (Variation. Татьяна) исполняется лишь в № 18 (картина 1 второго действия) после знакомства с Греминым, несмотря на постоянное – с первой сцены первого акта – присутствие героини на сцене. Создается впечатление, что балетмейстер хочет подчеркнуть особую будущую связь Татьяны с генералом, раскрывая многогранность личности героини лишь в присутствии князя. При этом сам Гремин, в отличие от трактовки данного персонажа в опере П. И. Чайковского, у Дж. Кранко сольного танца не исполняет, его кредо – Татьяна[20].

Лейттема любви Гремина и Татьяны, представленная в третьем акте, лежит в основе любовного Pas-de-deux персонажей на музыку «Романса» ор. 51 № 5; ее можно также назвать темой семьи, семейных ценностей[21]. «Гибкая» мелодия данной темы, содержащая и восходящие к кульминации ходы, и танцевальные ниспадающие триоли, которые подчеркивают грациозность главной героини, интонируется гобоем, сопровождаемым чарующими пассажами арфы и звучанием струнных (Пример 4).

Пример 4



Любовные чувства Ленского и Ольги переданы «Баркаролой» из «Времен года». Сам Ленский впервые предстает перед публикой под звучание пьесы «У камелька» (из того же цикла), благородный характер которой отражает его тонкую поэтическую натуру, нетерпимо относящуюся к предательству. Важно отметить, что почти каждый персонаж наделен собственной темой. К примеру, Няня в картине 2 первого действия музыкально изображена темой Andante из увертюры к опере «Черевички» с благожелательно-ворчливой, немного «суетливой» темой гобоя.

Важным аспектом при анализе балета на скомпилированную музыку, на наш взгляд, является изначальное содержание заимствованного фрагмента. В исследуемом балете много интересных совпадений. Например, лирическая середина – заимствование рассказа Франчески из симфонической поэмы «Франческа да Римини» – находится в последней сцене спектакля, где происходит объяснение Татьяны и Онегина. Сравним героинь двух сюжетов: Татьяна, в отличие от Франчески, смогла устоять от соблазна и отвергла Онегина. Другой достойный внимания пример – заимствование музыки лирического Дуэта из неоконченной оперы П. И. Чайковского «Ромео и Джульетта». Как и Джульетта, Татьяна с первого взгляда страстно влюбляется в Онегина, и в «Зеркальном pas-de-deux» он отвечает ей взаимностью. Любопытно трактованы в картине 1 первого действия фрагменты из арии Оксаны (опера «Черевички», картина 2 первого

[20] Вероятно, в этом кроется отсылка к роману А. С Пушкина, в котором князь настолько малозначительный персонаж, что именуется как N.

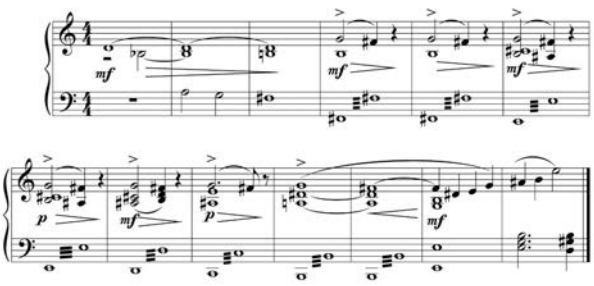
[21] Последующее звучание темы сопровождает и другую сцену с Греминым и Татьяной, когда князь уходит из дома, а Татьяна пытается задержать мужа (№ 27 Scene) и тем самым избежать последующего объяснения с Онегиным (заключительный № 28).

действия). Один отрывок (Meno mosso, Andante) характеризует маленькое pas-de-deux Онегина и Татьяны (№ 7 Scene), а другой (Polcissimo) – сцену прощания Ольги и Ленского (№ 11 Scene), открывая картину 2 и сцену с влюбленной Татьяной (№ 11 Scene), пишущей письмо Онегину[22].

Фортепианная пьеса «Масленица» пронизывает всю картину 1 первого действия, в которой балетмейстер первоначально планировал создать ряд сцен, тесно связанных с жизнью русских крестьян. В диссертации Д. Е. Хохловой мы находим информацию об исходном замысле балетмейстера, пожелавшем показать разные слои русского общества через различные танцы: «Начинаем с танцев сельской молодежи (1 акт в деревенском стиле). Затем мы знакомимся со средним классом (2 акт, празднование дня рождения в усадьбе Лариных), и, наконец, высшее общество (3 акт, столичный аристократический бал). А между ними − готовый сюжет на четверых» (цит. по: [2, с. 69]). В № 9 Finale картины 1 первого действия Дж. Кранко и К.-Х. Штольц вставляют «Русскую пляску» из картины 3 третьего действия оперы «Черевички»[23], под которую танцует «сельская молодежь». Для того, чтобы «показать» музыкой аристократическое общество, для картины 1 третьего действия балета заимствованы «Польский танец» и «Пляска запорожцев» из картины 3 третьего действия той же оперы «Черевички». Все танцы в опере представляют картину бала у Екатерины II[24].

В балете есть небольшие фрагменты, которые, вероятно, были сочинены капельмейстером К.-Х. Штольцем «в духе Чайковского». Иногда это вступление, иногда связующий переход между номерами[25]. Интересной находкой, на наш взгляд, является важная для П. И. Чайковского и выделенная капельмейстером интонация ламенто, которая вычленяется из таких опусов русского композитора, как цикл «Времена года» (в частности, пьесы «Осенняя песня», «Баркарола», середина пьесы «Жатва») и Дуэт из «Ромео и Джульетты». Интонация ламенто имеет в балете и лирический (в повествовании истории Татьяны и Онегина), и драматический (предвосхищая печальную смерть Ленского) оттенки. К.-Х. Штольц сочиняет фрагмент в № 20 Intermezzo и в № 22 Pas-de-trois and Scene (сцена дуэли, на которую приходят Ольга и Татьяна), который трагически – через интонацию ламенто – предрекает печальный исход дуэли. Этот же отрывок приводится в № 22 – после смерти Ленского (Пример 5)[26].

Пример 5



Выбор тональностей, используемых капельмейстером, иногда перекликается с подобным решением в одноименной опере П. И. Чайковского, – к примеру, преобладание e-moll в картине 2 второго действия в балете и в опере (дуэль Ленского и Онегина).

Сильнейшим по драматическому развитию оказывается последний номер балета − сцена объяснений Татьяны и Онегина, что, вероятно, связано с наличием единого продолжительного фрагмента из «Франчески да Римини»: К.-Х. Штольц сохранил оркестровые тембры П. И. Чайковского и динамику оригинальной партитуры.

Образная яркость музыкальных номеров балета Дж. Кранко выражается тезисно. В какой-то степени музыка сочинения ассоциируется с лоскутным одеялом: пусть и созданная из «материи одного качества» (сочинений одного композитора), она довольно неоднородна по содержанию[27]. В музыкальном тексте скомпилированного балета есть необходимый для характеристики

[22] Примечательно, что и Оксану из «Черевичек», и Онегина с Ольгой отличает некий нарциссизм, умело подчеркнутый Дж. Кранко и К.-Х. Штольцем посредством заимствованной музыки. Музыкальной «подсказкой» становится использование арии Оксаны в сцене письма Татьяны, адресованного самовлюбленному и страдающему завышенной самооценкой Онегину.

[23] В буклете спектакля данный фрагмент назван «Русским танцем», что, возможно, связано с особенностями перевода [4, с. 140].

[24] В буклете спектакля «Пляска запорожцев» неверно названа «Песней запорожца» [4, с. 141].

[25] К примеру, вступление к № 20, окончание № 22 и многие другие номера.

[26] На наш взгляд, К.-Х. Штольц в качестве основы для данного присочиняемого фрагмента берет музыку вступления к дуэту Ромео и Джульетты: черты сходства можно увидеть в ритмическом решении и подражании имитационному проведению голосов.

[27] Невольно вспоминается характеристика жанра данного балета, предложенная в рецензии М. Кацевой: «Жанровая природа этого спектакля оказалась настолько же абсолютно новой для балетного театра XX века, как то “собранье пестрых глав”, которое Пушкин предложил своим современникам в веке XIX». Рецензент называет спектакль Дж. Кранко «“романом” в балете» [3].

персонажей лейтмотивный материал, присутствуют арки, реминисценции. К.-Х. Штольц и Дж. Кранко внесли в партитуру «Евгения Онегина» некоторые элементы музыкальной драматургии, например, предвосхитили в музыке внезапную кончину Ленского на дуэли (Пример 5). В основе формообразования балета лежит некий сюитный принцип контрастного сопоставления музыкальных фрагментов. Здесь нет ни симфонического развития, ни становления и развертывания единой идеи, ни некоей «генеральной интонации» (В. Медушевский). Отсутствует также драматическое развитие музыкальных образов, их взаимодействие, соответствующее конфликтной драматургии, нет характерных для развития тематизма общих форм движения.

Балеты П. И. Чайковского, в отличие от «Евгения Онегина» Дж. Кранко, – это программные симфонические полотна. Слушая музыку русского гения в исследуемом балете, зритель невольно готовится воспринимать все стилистические черты авторского почерка композитора, причем не только узнаваемые интонации и гармонические решения, но и характерные приемы развития, способы становления музыкального материала, принципы формообразования, другими словами, рефлекторно ожидает услышать музыкальные особенности авторских балетов, включая симфонизм, отмеченный во многих исследованиях, в том числе и в работе Ю. А. Розановой, специально посвященной данной проблематике: «…опыт симфониста и оперного композитора, а также особенности дарования сыграли в создании балета решающую роль. Обогащение балетной музыки в творчестве Чайковского произошло благодаря последовательно использованному симфоническому методу развития, “впитанному” из других жанров. Именно поэтому через проблему симфонизма раскрываются главные закономерности реформы Чайковского» [9, с. 3–4].

Предпринятый в данной статье анализ балета на «сборную» музыку опирается на структурный метод исследования, связанный с раскрытием следующих особенностей: 1) воплощение сюжета первоисточника; 2) особенности либретто; 3) влияние на либретто балета каких-либо факторов; 4) особенности композиции на разных масштабных уровнях; 5) характеристика структуры балета в организации массовых, ансамблевых и сольных сцен; 6) целостность спектакля (арки, реминисценции, лейтмотивы, в том числе и хореографические). Необходимым для компилятивного балета мы считаем анализ музыкального материала, внимание к специфике отбора музыки балетмейстером, соответствие характера заимствованных музыкальных фрагментов особенностям хореографического сюжетного прочтения и сравнение содержания начального и конечного отрывков. Появление на театральных сценах большого количества балетов на «сборную» музыку позволит музыковедам при исследовании наиболее интересных образцов решить вопросы анализа и цельности спектакля разными способами, согласованными со стилем и эпохой как заимствованных источников, так и временем, в которое создавал свою работу автор компиляции.

Декорационное решение балета «Евгений Онегин», на наш взгляд, корреспондирует с описанием обстановки в романе А. С. Пушкина, а в некоторых случаях созвучно с декорациями постановки оперы П. И. Чайковского, выполненными А. Бенуа[28]. Отлично от оперы решены декорации дуэли Ленского и Онегина: Дж. Кранко вводит иное время года и дня – в балете дуэль происходит в вечернее или ночное время при свете луны, вероятно, поздней осенью[29].

Прекрасный хореографический текст спектакля подробно проанализирован в диссертации Д. Е. Хохловой (см. об этом: [2, с. 88–151]), где автором выделены лейтмотивы жестов и движений, характерных для каждого из персонажей, благодаря чему становятся явными особенности их характеров и специфика возможных поступков.

Как и в других своих работах, в балете хореограф выступил наследником традиций лучших балетмейстеров мира. Созданная им в «Евгении Онегине» танцевальная драматургия спектакля обладает высоким психологизмом действия. Хореограф уделяет внимание чертам характера персонажей, заботится о мельчайших деталях в решении мимики и танца героев. Красивые костюмы, декорационные и световые решения, безусловно, сделали этот спектакль интересным для зрителей.

Внимание публики приковано к тому, что происходит на сцене, а музыка воспринимается как сопровождающий компонент, чья принадлежность одному автору – уже большая заслуга, и соответствие сценических образов общему типу содержания конкретных произведений также является достоинством спектакля. Сохраняется сложная тематическая связность фрагментов, симфонизм развития музыкальной драматургии, что явно не было целью К.-Х. Штольца и Дж. Кранко. Возникшая в балете мозаичность музыкального материала обусловлена характер-

[28] К примеру, оформление зала, где происходит бал в честь именин Татьяны, ее комната, дом, березовая аллея (см. об этом: [2, с. 78]).

[29] Напомним, что и в романе, и в опере дуэль проходит в январе, на фоне заснеженного пейзажа, и в дневное время.

ными для современных авторов методами развития и формообразования произведения. Более чем пятидесятилетнее триумфальное «шествие» балета «Евгений Онегин» на мировых музыкальных подмостках, скорее всего, вызвано не только невероятно красивым балетным действом, но и особенностями понимания музыки современным слушателем с характерным для многих калейдоскопичным восприятием действительности и клиповым мышлением.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. Изд. 2-е, испр. СПб.: Лань, 2001. 496 с.

2. *Хохлова Д. Е.* Многоактный сюжетный балет в творчестве Джона Кранко (спектакль «Онегин» в Штутгартском театре, 1965 год): дис. ... канд. иск.: 17.00.01. М., 2016. 181 с.

3. *Кацева М.* Даль свободного романа: О балетмейстере Джоне Кранко. Джон Кранко и его балет «Онегин» // Слово/Word. 2007. № 54 (12 августа). URL: https://magazines.gorky.media/slovo/2007/54/dal-svobodnogo-romana.html (дата обращения: 01.10.2021).

4. Балет «Онегин»: ГАБТ России: Буклет. М.: Театралис, 2019. 160 с.

5. Онегин: Балет Джона Кранко в трех действиях на музыку П. И. Чайковского. URL: https://2011.bolshoi.ru/performances/655/libretto/ (дата обращения: 01.10.2021).

6. *Кушнир О. В.* Оперный спектакль как проект: «Контракт для Пульчинеллы с оркестром, или Посторонним вход разрешен» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 53–62.

7. *Шибинская А. А.* «Празднование нового мая» – эксперимент в традициях пастиччо // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 2. С. 34–39.

8. *Шадрина Н. И.* «Онегин» на музыку Петра Чайковского, балет Джона Крэнко в трех действиях // По мотивам книги Джона Персиваля «Театр у меня в крови: биография Джона Крэнко». URL: https://www.bolshoi.ru/performances/655/details/ (дата обращения: 01.10.2021).

9. *Розанова Ю. А.* Симфонические принципы балетов Чайковского. М.: Музыка, 1976. 184 с.

REFERENCES

1. *Kholopova V.* Formy muzykal'nykh proizvedeniy [Forms of musical works]: textbook. The 2nd cor. ed. St. Petersburg: Lan', 2001. 496 p.

2. *Khokhlova D.* Mnogoaktnyj siuzhetnyj balet v tvorchestve Dzhona Kranko (spektakl' «Onegin» v Shtutgartskom teatre, 1965 god) [A multi-act plot ballet in the creative work of John Kranko (the play "Onegin" at the Stuttgart Theatre, 1965)]: Ph. D. Thesis (Art). Moscow, 2016. 181 p.

3. *Katseva M.* Dal' svobodnogo romana: O baletmejstere Dzhone Kranko. Dzhon Kranko i ego balet «Onegin» [The distance of a free novel: On the choreographer John Kranko. John Kranko and his ballet "Onegin"]. In: Slovo/Word. 2007. No. 54 (August 12). URL: https://magazines.gorky.media/slovo/2007/54/dal-svobodnogo-romana.html (date of application: 01.10.2021).

4. Balet «Onegin»: GABT Rossii [Ballet "Onegin": Bol'shoy Theatre of Russia]: Booklet. Moscow: Teatralis, 2019. 160 p.

5. «Onegin»: Balet Dzhona Kranko v tryokh deystviyakh na muzyku P. I. Chaykovskogo ["Onegin": Ballet by John Kranko in three acts to the music of P. Tchaikovsky]. URL: https://2011.bolshoi.ru/performances/655/libretto/ (date of application: 01.10.2021).

6. *Kushnir O.* Opernyj spektakl' kak proekt: «Kontrakt dlya Pul'chinelly s orkestrom, ili Postoronnim vkhod razreshen» [Opera performance as a project: "Contract for Pulcinella with orchestra, or Unauthorized entry is allowed"]. In: South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 3. Pp. 53–62.

7. *Shibinskaya A.* «Prazdnovanie novogo maya» – eksperiment v traditsiyakh pastichcho ["Celebration of the New May" – an experiment in the traditions of pasticcio]. In: South-Russian Musical Anthology. 2018. No. 2. Pp. 34–39.

8. *Shadrina N.* «Onegin» na muzyku Petra Chaykovskogo, balet Dzhona Krenko v tryokh deystviyakh ["Onegin" to the music by Pyotr

Tchaikovsky, ballet by John Cranko in three acts]. In: Po motivam knigi Dzhona Persivalya «Teatr u menya v krovi: biografiya Dzhona Krenko» [Based on the book by John Percival "Theatre is in my blood: A Biography of John Cranko"]. URL: https://www.bolshoi.ru/performances/655/details/ (date of application: 01.10.2021).

9. *Rozanova Yu.* Simfonicheskie printsipy baletov Chaykovskogo [Symphonic principles of Tchaikovsky's ballets]. Moscow: Muzyka, 1976. 184 p.

Кушнир Ольга Владимировна
кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории музыки
Государственный музыкально-педагогический институт
им. М. М. Ипполитова-Иванова
Россия, 109147, Москва
kushnir-99@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-0966-9977

Olga V. Kushnir
Ph. D. (Art), Associate Professor, Head of the Music Theory Department
M. Ippolitov-Ivanov State Musical and Pedagogical Institute
Russia, 109147, Moscow
kushnir-99@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-0966-9977

УДК 7.82.1 DOI: 10.52469/20764766_2021_04_45

А. В. ШОРНИКОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

РАБОТА С ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ВРЕМЕНЕМ И ПРОСТРАНСТВОМ В ОПЕРЕ «ДОКТОР АТОМНЫЙ» ДЖОНА АДАМСА: К ПРОБЛЕМЕ ВОПЛОЩЕНИЯ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00366–А «Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры»

Особенности развития современного музыкального театра во многом связаны с изменением форм представления спектакля публике. Катализатором данного процесса выступает проникновение в театр перформативных элементов, влияющих на многие ключевые характеристики даже столь традиционного, консервативного жанра, как опера. Специфические признаки перформативности, например нелинейность и особые формы работы с пространственно-временными параметрами спектакля, кардинально изменяют как его структуру, траекторию драматургического развития, так и характер зрительского восприятия. Данные процессы рассматриваются в настоящей статье на примере оперы Джона Адамса «Доктор Атомный». Анализ либретто оперы, составленного на основе соединения реальных документов и художественных текстов, выявляет коллажный принцип построения сочинения. Отказываясь от традиционной драматургии, авторы (опера написана композитором Джоном Адамсом в сотрудничестве с режиссером Питером Селларсом) концентрируют свое внимание не на последовательном изложении хорошо известных событий, а на раскрытии психологических коллизий главных героев, что наравне с некоторой дезориентацией, привнесенной разнородностью источников текста либретто, провоцирует зрителя на индивидуальную трактовку сюжета и продуцирование дополнительных смыслов. Игра с восприятием происходит и на музыкальном уровне – этому способствуют технологии саунд-дизайна, значительно расширяющие палитру выразительных средств композитора и также оказывающие влияние на драматургические процессы сочинения. Например, используемая в опере многоканальная система окружающего звука, балансируя между фронтальным и объемным звучанием, позволяет композитору, режиссеру и саунд-дизайнеру создать иллюзию расширения пространственных границ театрального зала, вовлечь зрителя в переживание событий, связанных с взрывом атомной бомбы, в реальных пространственно-временных ощущениях.

Ключевые слова: «Доктор Атомный», Джон Адамс, опера, перформативность, саунд-дизайн, время и пространство.

Для цитирования: Шорникова А. В. Работа с художественным временем и пространством в опере «Доктор Атомный» Джона Адамса: к проблеме воплощения перформативности // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 45–50.
DOI: 10.52469/20764766_2021_04_45

A. SHORNIKOVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

TIME AND SPACE IN THE OPERA "DOCTOR ATOMIC" BY JOHN ADAMS: TO THE PROBLEM OF PERFORMATIVITY

The research was funded by RFBR, project number 20-012-00366–A "Performative kinds of music as a phenomenon of contemporary culture"

The process of development of contemporary music theatre is strongly associated with the search of new ways to present an artistic work to the audience. The art of performance and its characteristic features penetrated traditional theatre and acted as a main catalyst for these changes, eventually affecting even such a conservative genre as opera. Non-linearity and special approach to the spatial-temporal dimension of a theatrical work are those characteristics of performativity that radically changed its structure, dramaturgy and patterns of audience perception. These processes are considered in the article on an example of the opera "Doctor Atomic" by John Adams. Analysis of the libretto, compiled from real documents, poetical and religious texts, revealed its collage-like structure. Composer rejected traditional dramaturgy and concentrated not on the demonstration of linear progression of the famous events but on the psychological side of the story. This approach, together with the disorientation, introduced by heterogeneous libretto sources, aim to provoke personal interpretations and creation of additional meanings. At the same time the play with the audience perception takes place on the musical level. It is supported by the sound-design technologies, which majorly expanded Adams's palette of expressive means and affect the dramaturgy of the opera. Multichannel surround sound system allowed the composer, director and sound-designer to create the feeling of the theatrical walls disappearing, engaging the audience into the realistic experience of the tragic events.

Keywords: "Doctor Atomic", John Adams, opera, performativity, sound-design, time and space.

For citation: Shornikova A. Time and space in the opera "Doctor Atomic" by John Adams: to the problem of performativity // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 4. Pp. 45–50.
DOI: 10.52469/20764766_2021_04_45

Исследователь современного оперного театра неизбежно сталкивается с проблемой трансформации форм представления музыкального спектакля публике. Хорошо известные традиционные закономерности развертывания музыкальной драмы, в основе которой лежит сюжетная канва с линейной логикой развития и движением драматургического процесса от завязки к кульминации и развязке, сменяются новыми парадигмами. В искусствоведческой литературе, посвященной анализу современных театральных форм, подобные тенденции объясняются проникновением в театр перформативных элементов. Понятие перформативности сегодня разрабатывается исследователями в отношении невероятно широкого круга явлений – от искусства и философии культуры до политики, что порождает множественность трактовок данного феномена и значительно усложняет задачу формулировки его определения. Однозначно можно сказать, что перформативность как дефиниция ретроспективно обозначившая выходящие за рамки традиции элементы, которые проявились в искусстве с начала XX века и со временем утвердились в роли характерных признаков перформанса, так или иначе заявила о себе во всех областях искусства, ярко реализовав себя прежде всего в авангардном драматическом театре, но не обойдя стороной, хоть и с некоторым опозданием, театр музыкальный[1].

Среди характерных признаков перформанса – нелинейность, особые формы работы с пространственно-временными параметрами спектакля, которые кардинально изменяют как его структуру, траекторию драматургического развития, так и характер зрительского восприятия. Примерами воплощения перформативности в музыкальном театре могут служить оперные сочинения таких композиторов, как Стив Райх, Филип Гласс, Тан Дун, Мередит Монк, чьи оперные опусы не поддаются адекватному аналитическо-

[1] Подробнее об истории феномена см.: [1; 2].

му осмыслению с позиции традиционной музыковедческой методологии и требуют выработки новых критериев исследования. Как и иные образцы произведений, связанных с искусством перформанса, такие сочинения невозможно рассматривать в отрыве от их социокультурного и политического контекста.

Переход от концепции «искусства ради искусства» к трансляции определенной идеи, зашифрованной авторами в художественном тексте произведения, ведет к тотальному пересмотру роли зрителя и его отношений с актерами / авторами произведения. Из пассивно воспринимающей стороны публика превращается в прямого или косвенного соучастника действия, вынужденного расшифровывать заложенное в сочинении «послание» или самостоятельно конструировать смысл происходящего. В реализации данных принципов авторы могут обращаться к различным стратегиям, подробно описанным в исследовании Э. Фишер-Лихте [3], как бы играя со зрительским восприятием, экспериментируя с теми или иными параметрами спектакля. То, как эти принципы воплощаются в рамках такого консервативного и не предрасположенного к резким и кардинальным изменениям жанра, как опера, остается малоизученной проблемой, сути которой в рамках данной статьи мы коснемся на основе анализа оперы, написанной творческим тандемом композитора Джона Адамса и режиссера Питера Селларса «Доктор Атомный» и повествующей о первом испытании атомной бомбы в Лос-Аламосе, штат Нью-Мексико, в 1945 году.

Описанный принцип работы со зрительским восприятием реализуется авторами оперы на различных уровнях. В первую очередь исследуемые процессы заметны в либретто, лежащем в основе оперной драматургии. Авторы берут за основу сюжета всемирно известную историю, но позволяют себе оставить за кадром ее событийную составляющую, которая выступает движущей силой классического музыкального спектакля. Статичные сцены не способствуют развитию действия. Единственный след традиционной драматургии – последовательное движение к кульминации, атомному взрыву в конце оперы. Однако такой исход предопределен с самого начала, и предшествующие сценические события на него не влияют.

Отсутствие фабулы объясняется тем, что в отличие от либретто большинства опер на исторические сюжеты либретто «Доктора Атомного» представляет собой не поэтический текст, написанный на основе документов, а подлинные документальные тексты, сложенные в своего рода коллаж. Подобно опыту документального драматического театра, заменяющему поэтический текст на «найденные объекты», либретто данной оперы также сконструировано авторами из существующих источников – фрагментов из мемуаров, записей интервью, писем. Впервые в основе оперного либретто лежат научная литература, технические руководства по ядерной физике и рассекреченные правительственные документы. Так, например, хоровое вступление, которым открывается оперное действие, построено на тексте официального отчета о разработке атомной бомбы американского физика Генри Девульфа Смита «The Atomic Energy for Military Purposes». Далее основу вербальной части первого акта представляют тексты Роберта Оппенгеймера и Уильяма Парсонса, рассекреченной деловой переписки между Эдвардом Теллером и Лео Силлардом, петиция Л. Силларда президенту США и другие документы, многие из которых можно обнаружить в открытом доступе на сайте архива проекта.

Яркий контраст документальному текстовому ряду составляют художественные и религиозные тексты – отрывки из 9 главы «Бхагавадгиты», стихотворений «Tree Sides of a Coin» (Кити, 2 сцена 2 акта), «The Motive of All of It» (Кити, 2 сцена 2 акта), «Easter Eve 1945» (Кити, 2 сцена 2 акта), «Seventh Elegy. Dream-Singing Elegy» (Кити и Паскуалита, 3 сцена 2 акта) Мюриель Рукейсер, «A Hemisphere in Tresses» (Оппенгеймер, 2 сцена 2 акта), «Double Chamber» (Оппенгеймер, 4 сцена 2 акта) Шарля Бодлера, сонет «Batter my heart, three person'd God…» Джона Донна, вдохновивший Оппенгеймера назвать место испытания «Тринити» (Оппенгеймер, 3 сцена 2 акта), и «Te Cloud-fower» – колыбельная индейцев Тева, народа, проживавшего на месте испытаний в Нью-Мексико (в опере «представителем» Тева выступает выдуманный персонаж – горничная Паскуалита).

Такая множественность источников – соединение в тексте либретто мифологического и исторического хронотопов, совмещение прошлого и настоящего – в известной степени дезориентирует зрителя. Фиксация разрозненных образов и историй, которые не складываются в единую линию и не подчинены логике причинно-следственных связей, создает некую напряженность при восприятии сценических событий. И документальные, и поэтические источники призваны раскрывать отношение героев к происходящему. Если посредством документальных текстов это происходит напрямую, то роль других источников, выступающих неожиданным контрастом общему контексту, на первый взгляд,

кажется непонятной. Однако именно благодаря отсутствию явно выраженных смыслов в тексте либретто происходит активизация зрительского сознания, что и способствует построению смыслового поля.

Одним из примеров обозначенного выше может служить третья сцена второго акта, где во время обсуждения метеорологических прогнозов на время испытания бомбы Оппенгеймер произносит цитату из 9 главы «Бхагавадгиты»: «О Арджуна, это Я дарую тепло, посылаю и останавливаю дожди. Я – бессмертие, и Я – олицетворенная смерть. И материя, и дух покоятся во Мне» [4, с. 437]. С одной стороны, указанная цитата вписывается в контекст обсуждения погоды, так как Оппенгеймер таким образом отвечает на требование генерала Гровса дать четкий прогноз. С другой стороны, приведенная героем цитата насыщена многими ассоциативными смыслами, которые раскрывают воспринимающему разные версии ее трактовки. Например, поскольку известно, что философский диалог бога Кришны и царевича Арджуны в «Бхагавадгите» происходит непосредственно перед началом великой Битвы на Курукшетре, он овеян сомнениями царевича в целесообразности предстоящего сражения, которое унесет много жизней. Бесспорно, психологический мотив сомнений Оппенгеймера находит в данной цитате свое подтверждение. Кроме того, Кришна раскрывает перед царевичем свою божественную сущность, что укрепляет решение Арджуны начать битву. При сопоставлении событий мифа и недавнего прошлого невольно возникает мысль о том, что для создателя атомной бомбы апелляция к поучениям Кришны о том, что есть высшее благо, и выполнение своего долга ради него вне зависимости от последствий – единственно верный путь к познанию истины, принципиально важный аргумент, который позволяет снять проблему моральной ответственности за последствия взрыва.

Если документальные материалы, использованные в опере, сами по себе лишены эмоциональной окраски и приобретают ее лишь в контексте известных зрителю событий, то художественные тексты обладают своими первичными смыслами, но в сопоставлении с документами приобретают новые. Подобная смысловая полифония невольно побуждает публику к рефлексии. Избавляя от необходимости следить за перипетиями сюжета, авторы, тем не менее, провоцируют зрителя на создание собственных, индивидуальных для каждого трактовок.

Помимо вербального уровня, игра со зрительским восприятием происходит также на уровне музыкальном. Технологии саунд-дизайна значительно расширили палитру выразительных средств, используемых композитором, и тем самым оказали влияние на драматургические процессы сочинения. «Доктор Атомный» завершает документальную оперную «трилогию», но не является первым опытом использования аудиотехнологий в творчестве Дж. Адамса. Смешение «живого» звучания с электронным стало основой оперного письма композитора уже в «Никсоне в Китае», но именно в исследуемой опере интерес автора к акустическим экспериментам нашел наиболее масштабное воплощение.

Вместо того, чтобы создавать произведение с учетом акустики традиционного пространства оперного зала, Дж. Адамс стремится таковое модифицировать. Для реализации идей композитора потребовалась особая работа с театральной акустикой и, следственно, вовлечение в творческий процесс саунд-дизайнера, которым выступил Марк Грей. Роль последнего была значима не только на этапе создания произведения, но также в процессе каждой постановки в связи с необходимостью подстраивать оборудование под акустические особенности конкретного зала и управлять звуковыми эффектами. До тех пор, пока данная часть работы не была до определенной степени автоматизирована, М. Грей активно участвовал в выступлениях, контролируя общую звуковую панораму оперы, микшируя в реальном времени голоса, оркестр и цифровые семплы. Наконец, была сформирована библиотека архивных записей выступлений с модификациями, сделанными для театров, в которых звучала опера, что значительно упростило постановочный процесс и требовало теперь от звукорежиссера лишь выстраивания динамического баланса.

Звукоусиление в оперной постановке не только позволило уравновесить сдержанную вокальную эстетику, предпочитаемую Дж. Адамсом, и мощь большого состава оркестра, но и дало режиссеру большую свободу. П. Селларс предпочитает использовать микрофоны во всех постановках, над которыми он работает, так как усиление позволяет полностью пересмотреть пространственные отношения между артистами и зрителями. Хотя наличие авансцены не меняет физического расположения аудитории, использование амплификации подрывает визуальные и драматургические условности, навязанные акустикой оперного театра. Избавившись от ограничений, исполнители получают как возможность более не ориентироваться на зрителей, так и подобную кинематографу свободу передвижения. Тем не менее, авторы оперы не хотели, чтобы

публика осознавала, что голоса певцов усилены. В связи с этим М. Грей адаптировал для оперы бродвейский механизм использования саунд-дизайна: расположив по периметру оркестровой ямы ряд колонок, он «привязал» звуковой образ к вокалистам и активировал различные зоны поочередно по мере передвижения героев по сцене.

В «Докторе Атомном» саунд-дизайн тесно связан также с музыкально-драматургическим процессом, поскольку используется с разной степенью интенсивности на различных этапах развертывания действия. Дж. Адамс и М. Грей применяют многоканальную систему окружающего звука и делают это стратегически. Вместо того, чтобы использовать данную систему на всем протяжении оперы, авторы играют на разнице между фронтальным и объемным звучанием. Так, применение особых звуковых эффектов характерно для начала актов, что связано с необходимостью вовлечения зрителя в новую сюжетную ситуацию. Опера начинается с заранее записанного звукового трека, длящегося две минуты и десять секунд и совмещающего шумы электроприборов, реактивного двигателя и искаженного, будто звучащего из сломанного радиоприемника отрывка песни «The Things We Did Last Summer» в исполнении Джо Стаффорда. «Окружая» зрителей, эта музыка погружает их в атмосферу пустынного постапокалиптического пейзажа.

Все чаще возвращаясь и постепенно смещая фокус внимания со сцены, «окружающий» публику звук постепенно обретает все более важную роль в партитуре. М. Грей комментирует это следующим образом: «Из-за того, что фронтальное звучание так долго доминировало, как только мы начинаем вводить объемный звук, у зрителей возникает ощущение исчезновения стен» (цит. по: [5, p. 105]). Таким образом, звуковые эффекты позволяют авторам манипулировать ощущением пространства у зрителей, выводя их на новый уровень восприятия.

Наиболее активное наращивание интенсивности применения электронного звучания происходит во втором, финальном акте оперы. Публику постепенно «окружают» так называемые диегетические звуки – шум дождя, гром, гудение далеко летящего самолета и т. д. Помимо них, авторы используют инфразвуковые частоты, в большей степени для провокации общего физиологического беспокойства, нежели с целью вызвать ассоциации с конкретными физическими объектами или природными явлениями. Таким образом, Дж. Адамс не только управляет эмоциональным состоянием зрителей, но и расширяет игровое пространство сцены, «уводя» его за пределы театрального зала, откуда будто бы доносятся звуки реактивных двигателей самолетов.

Кроме того, в произведении создается эффект разрушения границы между художественным и нехудожественным пространствами, что становится возможным во многом благодаря тонкой работе со звуком, в результате которой усиление и использование электронных семплов оказываются прозрачными и неочевидными. Во-первых, при работе над «окружающим» звуком М. Грей смешивает и распределяет среди колонок звучание певческих голосов, оркестра и семплов, «утапливая» электронные звуки в общей сбалансированной фактуре. Во-вторых, как уже было отмечено, реалистичность при звукоусилении голоса подчеркивается буквальным следованием звука по сцене за артистами.

Технологии саунд-дизайна предоставили Дж. Адамсу также особые возможности для проживания художественного времени. Оперное действие начинается за несколько недель до детонации, и с этого момента разница между художественным временем спектакля и временем реальным неуклонно сокращается. Финальная сцена первого акта происходит уже вечером накануне испытаний, а второй акт демонстрирует оставшиеся до взрыва в пустыне Хорнададель-Муэрто в Нью-Мексико часы, минуты и секунды. Художественное время, постепенно замедляющееся на протяжении оперы, обозначается рядом ритмических мотивов и оркестровыми остинато, напоминающими тиканье часов. В финальной сцене «Доктора Атомного» Оппенгеймер, цитируя «Двойную комнату» Бодлера, решительно заявляет: «Нет! Нет больше минут, нет секунд! Время исчезло; воцарилась Вечность» [6, с. 76]. Наконец, в финале четвертой сцены второго акта темп постепенно нарастает в течение 150 тактов (тт. 334–504). Композитор призывает к rallentando от ♩ = 100 до ♩ = 60, что синхронизирует «тиканье» оркестра с работой часового механизма и приводит к полному совпадению художественного и реального времени. И все же последние звуки «Доктора Атомного», когда на переднем плане звучит акусматический голос женщины, повторяющей фразу на японском языке: ‘O mizu o kudasai. Kodomotachi' («Воды, пожалуйста. Дети»), – подразумевают, что художественное время оперы перескочило на бомбардировку г. Хиросимы, Япония, 6 августа 1945 года. Такое расширение временн*ы*х рамок оперы, по мнению авторов, должно было стать финальным акцентом, оставляющим зрителю пространство для размышления.

Итак, авторы произведения погружают аудиторию в смоделированный особым образом художественный хронотоп и подобно тому, как это происходит в перформансе, заставляют зрителей пережить в рамках спектакля исторические события (подготовку и запуск атомной бомбы в конце Второй мировой войны), буквально прочувствовать на собственном опыте напряженность ситуации в последние минуты до запуска бомбы и ужас от последствий взрыва. При этом в опере отсутствует рассказ о самих событиях – на смену рациональному осмыслению таковых приходит чувственное восприятие. Благодаря соединению документальных и поэтических текстов разрозненные события из новейшей истории и мифологии происходят в едином времени и пространстве. Композитор и режиссер сворачивают данные события в «одномоментность» для того, чтобы зрители, исходя из своего социокультурного опыта, получили возможность самостоятельно конструировать смысловое поле сочинения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кисеев В. Ю., Кисеева Е. В.* Особенности осмысления понятий «перформативность», «перформанс» в современной отечественной и зарубежной науке // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 3. С. 52–62.

2. *Крылова А. В.* К вопросу о природе арт-перформанса // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 1. С. 27–35.

3. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. М.: Канон+, 2015. 376 с.

4. *Бхактиведанта Свами Прабхупада А. Ч.* «Бхагавадгита» как она есть. URL: https://vedabase.io/ru/library/bg/ (дата обращения: 25.10.2021).

5. *Ebright R.* Doctor Atomic, or How John Adams learned to stop worrying and love sound design // Cambridge Opera Journal. 2019. № 1. Pp. 85–117.

6. *Бодлер Ш.* Парижский сплин. М.: Азбука, 2014. 320 с.

REFERENCES

1. *Kiseyev V., Kiseeva E.* Osobennosti osmysleniya ponyatiy «performativnost'», «performans» v sovremennoy otechestvennoy i zarubezhnoy nauke [The Particularities of Comprehending the Concepts of "Performativity" and "Performance" in Contemporary Music Scholarship of Russia and Other Countries]. In: Problemy muzykal'noy nauki [Music Scholarship]. 2021. No. 3. Pp. 52–62.

2. *Krylova A.* K voprosu o prirode art-performansa [On the Art-Performance Nature]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2020. No. 1. Pp. 27–35.

3. *Fisher-Likhte E.* Estetika performativnosti [The Aesthetics of Performativity]. Moscow: Kanon+, 2015. 376 p.

4. *Bkhaktivedanta Swami Prabkhupada A. C.* «Bhagavadgita» kak ona est' ["Bhagavad-Gītā" As It Is]. URL: https://vedabase.io/ru/library/bg/ (date of application: 25.10.2021).

5. *Ebright R.* Doctor Atomic, or How John Adams learned to stop worrying and love sound design. In: Cambridge Opera Journal. 2019. No. 1. Pp. 85–117

6. *Bodler Sh.* Parizhskiy splin [Paris Spleen]. Moscow: Azbuka, 2014. 320 p.

Шорникова Александра Владимировна
аспирант кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
344002, Ростов-на-Дону, Россия
dartalexandra@gmail.com
ORCID: 0000-0002-2000-1735

Alexandra V. Shornikova
Postgraduate student at the Department of Music Theory and Composition
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
344002, Rostov-on-Don, Russia
dartalexandra@gmail.com
ORCID: 0000-0002-2000-1735

МУЗЫКА В ЗЕРКАЛЕ ФИЛОСОФИИ
MUSIC IN THE MIRROR OF PHILOSOPHY

УДК 78.01 DOI: 10.52469/20764766_2021_04_51

G. RYBINTSEVA
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

BAROQUE AND CLASSICISM: NATURE AND HISTORY

In the book "The Decline of the West" Oswald Spengler named two ways of exploring the world by man: these are Nature and History. Nature is the image of the world in a state of static, whereas History presents the world as a process of continuous coming into being. Two main European styles – baroque and classicism – can be used as an artistic confirmation of Spengler's thesis.

Methods for the development of musical material characteristic of baroque music excluded the possibility of transforming the original thematism which led to the "natural" statics of the images of Baroque music. In architecture, fine arts, in the literature of the Baroque style one can see a tendency to recreate the diversity of nature, where a human is a part of natural phenomena. For the above mentioned purposes the music used nature sound imitation techniques and word-painting; a new musical language has appeared which made it possible to embody the natural manifestations of a person: his affects, emotions and feelings.

The art of Classicism, on the contrary, tends to convey the dynamics of History. In the music of Classicism this purpose is facilitated by the methods of intensive figurative and intonation development, as well as the genre nature of thematism, which makes it possible to reproduce the emotional atmosphere of a particular period of history. The forms of art that are static in their nature embody the theme of History due to the appeal to the traditions of Antiquity. The architectural structures of Classicism resemble the monuments of Ancient Greece and Ancient Rome; masters of fine art and authors of dramatic works give preference to subjects and images of Ancient history and mythology.

Keywords: nature, history, art, art style, Baroque, Classicism.

For citation: Rybintseva G. Baroque and classicism: nature and history // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 4. Pp. 51–56.
DOI: 10.52469/20764766_2021_04_51

Г. В. РЫБИНЦЕВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

БАРОККО И КЛАССИЦИЗМ: ПРИРОДА И ИСТОРИЯ

В книге «Закат Европы» О. Шпенглер назвал два способа освоения мира человеком: Природа и История. Природа есть образ мира в состоянии статики, История же представляет мир как процесс непрерывного развития. Художественным подтверждением тезиса О. Шпенглера могут служить два больших новоевропейских стиля – барокко и классицизм.

Характерные для барочной музыки приемы развития материала исключали возможность преобразования исходного тематизма, что обусловило «природную» статику образов музыкального барокко. В архитектуре, изобразительном искусстве, литературе данного стиля усматривается тенденция к воссозданию многообразия природы, в том числе человека как од-

ного из ее явлений. В соответствующих целях в музыке использовались приемы звукоизобразительности и звукоподражания; сложился новый музыкальный язык, позволивший воплощать природные проявления человека – его аффекты, эмоции, чувства.

Искусство классицизма, наоборот, тяготеет к передаче динамики Истории. Музыке классицизма в этом способствуют приемы интенсивного образно-интонационного развития, а также жанровый характер тематизма, который дает возможность воспроизводить эмоциональную атмосферу конкретного периода истории. Статичные по своей природе виды искусства воплощают тему Истории благодаря обращению к традициям античной древности. Архитектурные сооружения классицизма напоминают памятники Древней Греции и Древнего Рима; мастера изобразительного искусства и авторы драматических произведений отдают предпочтение сюжетам и образам античной истории и мифологии.

Ключевые слова: природа, история, искусство, художественный стиль, барокко, классицизм.

Для цитирования: Рыбинцева Г. В. Барокко и классицизм: природа и история // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 51–56.
DOI: 10.52469/20764766_2021_04_51

Despite its rather considerable age the musical art of Baroque and Classicism retains its wide popularity and remains a popular object for national and international researches who aim to identify the most significant features of the above mentioned styles (see [1; 2; 3; 4]). At the same time, the question of the existence of common grounds that ensure the stylistic unity of various types of art, as a rule, remains outside the scope of attention of researches. The discovery of such grounds can be facilitated by the statements of O. Spengler presented in his well-known bestseller "The Decline of the West".

This work contains the thesis about the existence of two ways of exploring the world by man. "Nature and history are two diametrically opposite ways of modeling the picture of the world. Reality becomes nature if the whole process of becoming is considered from the point of view of what has become; it is history if what has become is subordinating to what is becoming", – the author wrote [5, p. 158]. This means that Nature is the world that retains its qualitative definiteness; whereas History is the image of the world undergoing continuous progressive development. From the standpoint of this assertion it seems appropriate to consider two art styles of a New Europe – Baroque and Classicism.

The baroque style was formed at the origins of the Modern Period during the period of a radical change in cognitive priorities. The key person that marked the beginning of the era was Francis Bacon who called for a comprehensive study of nature in order to use the knowledge gained in the interests of mankind. Bacon's appeal marked the beginning of a steady increase in interest in the study of the material world, in the intensive development of natural sciences which focused on discovering the laws of nature. "If for a man of the Middle Ages the goal of cognition was reduced to obeying God's will in the best way, then the goal of cognition of a modern man was to subordinate nature to his will", as R. Tarnas writes in this regard [6, p. 244]. It is well known that natural phenomena exist in the conditions of an annual cycle, that is, a time-cycle which assumes an endless alternation of four seasons and excludes progressive development. A similar understanding of the passage of time is demonstrated by the art of the Baroque style the images of which are often in a state of continuous movement, but at the same time do not undergo qualitative changes and retain their self-identity. This is a movement without progress, movement-shift which fully corresponds to the mechanistic picture of the world that has become established in the public consciousness.

The most illustrative in this regard are the methods of working with musical material prevailing in the Baroque music, the basis of which was ostinato and variant repetition. Various kinds of imitations, as well as vertical- and horizontal-shifting counterpoint, recreate the sound image of rotation which corresponds to the natural concept of time-circulation. As a result, over the entire length of rather voluminous musical compositions the principal musical themes do not undergo significant changes, retaining their qualitative definiteness. The absence of intensive intonation development and figurative transformations indicates that the theme

of Nature as understood by O. Spengler dominates in the music of the Baroque style.

However, the commitment of Baroque music to the theme of Nature can be found not only at the level of the prevailing techniques of musical development. In the baroque style the desire to recreate nature in all its manifestations is quite clearly felt, that is, all the diversity of the inorganic and organic world, as well as a human who is presented here, first of all, as a natural being, whose nature is revealed through affective reactions, emotions and feelings. The presence of a stable tendency to create images of nature confirms, in particular, the widespread use of nature sound imitation techniques and word-painting to recreate the murmur of water, thunderclaps and birdsong. Suffice it to recall "The Four Seasons" by Antonio Vivaldi, as well as the still popular works of French harpsichordists ("The Cuckoo", "The Hen", "The recall of the Birds", "The Butterflies", "The Little Windmills", etc.). An equally significant means of emphasizing the natural essence of a human was the recreation of the ultimate diversity of his natural emotional and affective manifestations. Through the appeal to human emotions and passions a new dimension is emerging in music. Affect is a universal category, a piece of music is directly related to it, some composers call their compositions 'Musical Affects', as M. Lobanova writes [7, p. 155]. This can explain the extraordinary popularity of the Baroque opera which most fully and truthfully embodied information of this kind. In the conditions of the Baroque theater the musical language of the modern European art was formed, due to the variety of speech intonations and various affective manifestations of a person: "The influence of musical drama was so great that by the beginning of the 18th century its expressive techniques began to play the role of typical features of the musical language of modernity as a whole," as V. Konen emphasized [8, p. 71].

Emotionally expressive intonations, the most popular among which were *lamento* ones, as well as diverse musical and rhetorical figures, made it possible to achieve the sound embodiment of a variety of emotional = natural manifestations of a person. In the Western Baroque, with its interest in the agitated sphere of emotions, a new theme, extremely characteristic of culture, arose: sorrowful suffering in anticipation of death-retribution for a sin. It was reflected in the genre of the *lamento* aria, extremely expressive in the sound means, and that has retained their relevance to that day" [9, p. 108].

Representatives of various types of the Baroque art showed a tendency towards "natural" interpretation of images and subjects. Thus, the Baroque architectural structures are characterized by the predominance of natural curvature and natural imperfection of proportions. Their rich décor clearly demonstrates the diversity of the inorganic, vegetable, animal world, real-life beings, as well as mythological ones and creatures generated by the master's fantasy (see: buildings of the Dresden Zwinger, architect M. Pöppelmann; Sanssouci Palace in Potsdam, architect G. von Knobelsdorf). One of these creatures is a man who, in the baroque style, is represented both in his anthropomorphic appearance and symbolically, namely, in the form of columns which have symbolized man since Antiquity. It is symptomatic that such (anthropomorphic and symbolic) images in this case perform mainly a decorative function, organically integrating into the overall composition of the baroque décor. Consequently, the image of a human is not dominant here; this is one of the natural phenomena among others.

In the visual arts of the Baroque, images of Nature find the most diverse embodiment. In this regard, one should recall the most indicative baroque genre that is still life which recreates the image of nature in its utmost diversity, whether it is the world of objects, flora or fauna. Landscapes and hunting scenes which conveyed vivid human emotions, expression and drama to the phenomena of nature were no less in demand. As for the images of the person himself, widely represented in the genres of portrait and historical painting, here his bodily, physiological, that is, his natural component is invariably emphasized. Baroque masters with extraordinary truthfulness recreate the deathly body pallor of the crucified Christ, the velvety skin of the aristocrats portrayed, the hypertrophied physicality of mythological creatures (in the works by P. Rubens, J. Jordaens, A. van Dyck).

As for the younger contemporary of Baroque, that is, Classicism, here the theme of History can be considered as the dominant one. The rise of Classicism coincides in time with the revival of interest in social and political problems and, accordingly, in social history. If for many centuries the attention of mankind was focused on the history of the Sacred, then in the period under review the task of studying and explaining social history is brought to the forefront, the subject of which is a person – a commander, a monarch, a hero – people expressing the interests of a certain social stratum or society as a whole. The reason for this is the cardinal changes in the structure of society and the state as a result of European social revolutions which proved the possibility of a qualitative transformation of society, as well as the active participation of a person in the historical process. The culmination of these efforts was a new type of thinking that is now characterized by the term historicism. Its founder,

G. Hegel, was the first to present the history of the universe as a natural, purposeful process, the necessary component of which is the history of mankind.

At the same time, it was the music that turned out to be most accordant with the character of the new world outlook. Music exists in time, and therefore is similar to history; unlike other types of art, it has the ability, even in the most generalized form, to convey the dynamics of the historical process. It is no coincidence that G. Hegel's worldview explaining the reasons, method and direction of historical development with the help of the laws of dialectics, is often compared with the creative achievement of L. van Beethoven: "Hegel in the field of philosophy and Beethoven in music were the greatest dialecticians who had no equal in the previous history of culture", as A. Klimovitsky and V. Selivanov wrote [10, p. 144].

This analogy seems to be quite justified, since the basis of the structure of the sonata allegro which dominates in the music of classicism was formed by the basic principles of dialectics. Among them there are the law of unity and struggle of opposites which presupposes the unity-contradiction of the main and secondary parts; the law of transformation of quantity into quality, the adherence to which is ensured by motivational development: and, finally, the law of the negation of the negation which determines the correlation of exposition and reprise. The reliance on these dialectical principles provided the sonata form with the opportunity to recreate the dynamics of any process, including the historical one, and it was most clearly demonstrated by L. van Beethoven in his symphonic works.

Moreover, in the conditions of Classicism, the status of the most important characteristic of the musical image acquires the genre definiteness of thematism – a phenomenon that in the modern musicology has received the name of "generalization through a genre". The use of the characteristic features of everyday or folk-everyday genres allowed non-program instrumental music to designate the historical period of the "action" of the hero of a musical composition, as well as to distinguish his social status. As M. Lobanova notes, "genre clutches, transformations, transitions and modulations become like <…> the inclusion in the literary text of various utterances representing this or that tradition, and, consequently, certain layers of historical memory" [11, p. 179]. The most indicative in this sense is the presence of the minuet genre in most symphonic works by representatives of Viennese classicism. Its presence indicates that the hero of musical Classicism is a person belonging to the highest social strata of European society in the 18th – early 19th centuries.

The genre basis of musical thematism allowed the masters of Classicism to display real historical events in a generalized form. Thus, the presence in Beethoven's musical language of the rhythms and intonations of marches, songs, dances of revolutionary Paris is rightly regarded as an echo of the heroic and dramatic atmosphere of his time. "The Parisian song and song-dance of the era of the revolution, spreading widely, turned to be that historical wedge that split musical development into music before Beethoven and the following one, after him, the music of the 19th century", as B. Asafiev wrote [12, p. 261].

In the context of the presented reflections, a reasonable question may arise. How was the theme of History displayed in such static forms as architecture and fine arts? When answering those questions it is worth recalling the increased attention of the masters of Classicism to the traditions of Antiquity, that is, the ancient civilization and, therefore, to history itself. The structures of Classicism often have specific prototypes in the artistic heritage of ancient Greece or Ancient Rome. These are triumphal arches, imperial columns, palaces and churches that have the appearance of the ancient temples. At the same time, the colonnade motif that was borrowed from the ancient architects has a fundamental – constructive, as well as significant ideological meaning under the conditions of the new style. The column in this case is no longer an element of décor, but a support that ensures the integrity of the structure; it is the supporting structure on which the floor rests. And since the column is a symbolic image of a man, the slender colonnades of Classicism can be interpreted as the image of an ideal society, which the thinkers of the Enlightenment dreamed of. Such a society consists of rigidly unified elements; they are no longer reflective individuals, but reasonable citizens who observe the laws common to everybody and are aware of their high responsibility to their society and the State.

The historical theme also reigns supreme in the in the field of fine arts. It is no coincidence that the genre of historical painting which requires an appeal to the ancient subjects or to the images of the Sacred History has become the most preferable for Classicism. At the same time the choice of historical plots was due to the presence of civic themes designed to emphasize the superiority of common interests over individual emotions and feelings. The genre of ceremonial portrait also had similar attitudes which accentuated the social or professional status of the person being portrayed, that is, his place in the society and, therefore, in the social history. If the portraits of the Baroque masters aimed at capturing the features of a person's appearance depicting him as realistic as possible, one might say

"vividly", then the ceremonial portrait necessarily includes an abundance of details such as attributes, symbols, allegories that allow us to visually represent the social function that the protagonist of the painting performs in the historical context of the specific social structure. Thus, the appeal to the ancient traditions allowed the masters of architecture and fine arts of Classicism to adequately recreate the image of the history of mankind.

All of the above allows us to consider the thesis of O. Spengler about two ways of man's exploring the world to be fair in relation to the first All-European artistic styles of Modern period. By means of various types of art, the monuments of Baroque and Classicism captured the images of Nature existing in the conditions of time-circulation, and those of History as a purposeful progressive process, offering their versatile interpretation.

REFERENCES

1. *Heartz D*. Mozart, Haydn and Early Beethoven: 1781–1802. New York: W. W. Norton, 2009. 846 p.
2. *Rosen Ch*. The Classical Style. New York: W. W. Norton, 1997. 533 p.
3. *Schulenberg D*. Music of the Baroque. New York: Oxford University Press, 2001. 384 p.
4. *Stauffer G. B*. The World of Baroque Music: New Perspectives. Bloomington: Indiana University Press, 2006. 312 p.
5. *Shpengler O*. Zakat Evropy [The Decline of the West]. Novosibirsk: Nauka, 1993. 592 p.
6. *Tarnas R*. Istoriya zapadnogo myshleniya [History of Western Thinking]. Moscow: KRON–PRESS, 1995. 448 p.
7. *Lobanova M*. Zapadnoevropeyskoe muzykal'noe barokko: problemy estetiki i poetiki [West-European Baroque Music: Problems of Aesthetics and Poetics]. Moscow: Muzyka, 1994. 320 p.
8. *Konen V*. Teatr i simfoniya [Theatre and Symphony]. Moscow: Muzyka, 1968. 350 p.
9. *Taraeva G*. Semantika muzykal'nogo yazyka: Konventsii, traditsii, interpretatsii [Semantics of Musical Language: Conventions, Traditions, Interpretations]. Moscow: Art-Tranzit, 2012. 340 p.
10. *Klimovitskiy A., Selivanov V*. Betkhoven i filosofskaya revolyutsiya v Germanii [Beethoven and the philosophical revolution in Germany]. In: Voprosy teorii i estetiki muzyki [Problems of Music Theory and Aesthetics]: collected articles. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1971. Issue 10. Pp. 199–230.
11. *Lobanova M*. Muzykal'nyj stil' i zhanr: istoriya i sovremennost' [Musical Style and Genre: History and Modernity]. Moscow: Tsentr gumanitarnykh initsiativ, 2015. 208 p.
12. *Asaf'ev B*. Muzykal'naya forma kak protsess [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Heartz D*. Mozart, Haydn and Early Beethoven: 1781–1802. New York: W. W. Norton, 2009. 846 p.
2. *Rosen Ch*. The Classical Style. New York: W. W. Norton, 1997. 533 p.
3. *Schulenberg D*. Music of the Baroque. New York: Oxford University Press, 2001. 384 p.
4. *Stauffer G. B*. The World of Baroque Music: New Perspectives. Bloomington: Indiana University Press, 2006. 312 p.
5. *Шпенглер О*. Закат Европы. Новосибирск: Наука, 1993. 592 с.
6. *Тарнас Р*. История западного мышления. М.: КРОН–ПРЕСС, 1995. 448 с.
7. *Лобанова М. Н*. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 320 с.
8. *Конен В. Дж*. Театр и симфония. М.: Музыка, 1968. 350 с.
9. *Тараева Г. Р*. Семантика музыкального языка: Конвенции, традиции, интерпретации. М.: Арт-Транзит, 2012. 340 с.
10. *Климовицкий А. И., Селиванов В. В*. Бетховен и философская революция в Германии // Вопросы теории и эстетики музыки: сб. ст. М.: Сов. композитор, 1971. Вып. 10. С. 199–230.
11. *Лобанова М. Н*. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. 208 с.
12. *Асафьев Б. В*. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.

Galina V. Rybintseva
Ph. D. (Philosophy), Associate Professor, Vice-rector for Academic Affairs,
Head of the Department of Social and Humanitarian Disciplines
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
gvrib@mail.ru
ORCID: 0000-0002-5289-4654

Рыбинцева Галина Валериановна
кандидат философских наук, доцент,
проректор по учебной работе,
заведующая кафедрой социально-гуманитарных дисциплин
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
gvrib@mail.ru
ORCID: 0000-0002-5289-4654

УДК 78.01 DOI: 10.52469/20764766_2021_04_57

М. И. КАТУНЯН

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА В АСПЕКТЕ АНТРОПОЛОГИИ

История музыкальных форм в европейской музыке представляет собой смену принципов структурирования временного процесса, и эта смена отражает эволюцию художественного мышления. Структура времени трансформируется от эпохи к эпохе: время как бесконечный поток и время, замкнутое между неким началом и соответствующим ему концом; время телеологическое и нетелеологическое; время линейное и нелинейное; время-состояние и время-процесс; время статичное и динамичное, и т. д. Что влияет на смену форм протекания времени и движет музыкальную мысль художников к переформатированию временного процесса? Один из способов познать все это требует обращения к первичным структурным матрицам, структурным архетипам, с помощью которых человек воспринимает мир и формирует знание о нем. В настоящей статье предпринята попытка опереться на опыт структурной антропологии, которая рассматривает архетипы как механизмы обработки человеком информации о мире. Согласно теории Карла Густава Юнга, архетип есть формальный элемент вне содержания, имеющий первичное ядро значения, которое наполняется материалом сознательного опыта. В данной статье показаны структурные архетипы в первичных обрядовых формах, где они представлены в своем изначальном обличии. К таковым относятся структуры ряда (тождества), оппозиции (бинарики, агона) и круга (коло, хоровода). Ряд – простейшая структура, две другие – более сложные, являющие собой комплексные варианты простейшей структуры. Влияние первичных моделей на формообразование в его эволюции описано в настоящей статье как смена разных этапов музыкальной истории. Анализу подвергаются псалмовые тоны и мотет средневековья, мотет Ренессанса, рефренные, или концертные, формы эпохи барокко, сонатная форма классицизма, тенденции дальнейшей эволюции форм в XIX и XX столетиях. Принципы формообразования каждой эпохи свидетельствуют об опоре на тот или иной доминирующий структурный архетип, который не только влияет на музыкальное формообразование, но одновременно определяет эстетические вкусы, а через них раскрывает мировоззренческие основы конкретной эпохи при формировании определенной картины мира.

Ключевые слова: структурная антропология, Карл Густав Юнг, Ольга Фрейденберг, обряд, структурные архетипы, формы Средневековья, формы Нового времени.

Для цитирования: Катунян М. И. Музыкальная форма в аспекте антропологии // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 57–65.
DOI: 10.52469/20764766_2021_04_57

M. KATUNYAN

P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory

MUSICAL FORM IN THE ASPECT OF ANTHROPOLOGY

The history of musical forms in European music represents a change in the principles of structuring the temporal process, and, accordingly, this change reflects the evolution of artistic thinking. The structure of time changes from epoch to epoch: time as an endless flow and closed time between the beginning and the end, teleological and non-teleological time, linear and circular, time-state and time-process, static and dynamic... What affects the change of forms of the passage of time and drives the musical thought of artists to reformatting the temporal process? One way to cognize it requires addressing the primary structural matrixes, structural archetypes, with the help of which one perceives the world and forms knowledge about it. The article attempts to draw on the experience of structural anthropology, which considers archetypes as mechanisms of how human processes the information about the

world. According to Carl Gustav Jung's theory, the archetype is an element beyond content, which has a primary core meaning, filled with the material of conscious experience. The article shows structural archetypes in the primary ritual forms, where they are presented in their original shape. These are the structures of row (identity), opposition (binarity, agon) and circle (kolo, round dance). The row is the simplest structure, while the other two are its more complex variants. The structuring influence of these primary models on musical forms in their evolution is described in the article as a change of different stages of musical history. Psalm tones and motet of the Middle Ages, motet of Renaissance, baroque refrain forms, classical sonata, tendencies of further forms evolution in the 19th and 20th centuries are considered. Forms of each epoch demonstrate the reliance on this or that dominant structural archetype, which not only influences the forms, but also determines aesthetic tastes and through them reveals the philosophical basis of each epoch, which forms its own world view.

Keywords: structural anthropology, Carl Gustav Jung, Olga Freidenberg, rite, structural archetypes, forms of the Middle Ages, forms of Modernity.

For citation: Katunyan M. Musical form in the aspect of anthropology // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 4. Pp. 57–65.
DOI: 10.52469/20764766_2021_04_57

История музыкальных форм в европейской музыке представляет собой смену принципов структурирования времени и, следовательно, принципов формообразования. Структура времени трансформируется от эпохи к эпохе: время как бесконечный поток и время, замкнутое между неким началом и соответствующим ему концом; время телеологическое и нетелеологическое; время линейное и кольцевое; время-состояние и время-процесс; время статичное и динамичное и т. д. Что влияет на смену форм протекания времени и движет музыкальную мысль художников к переформатированию временного процесса? Один из способов познать все это требует обратиться к первичным структурным матрицам, структурным архетипам, с помощью которых человек воспринимает мир и формирует знание о нем. В настоящей статье предпринята попытка опереться на опыт антропологии, которая рассматривает архетипы как механизмы обработки человеком информации о мире. Следовательно, речь пойдет о роли структурных архетипов в музыкальном формообразовании разных эпох.

Понятие архетипа здесь трактуется согласно аналитической психологии Карла Густава Юнга – как «a priori данная возможность оформлять представления» (цит. по: [1, с. 125]). Это структурные коды, схемы, которые формируют восприятие мира на уровне сознательного и бессознательного. Антропология рассматривает архетип как «формальный элемент» вне содержания, имеющий первичное ядро значения, которое «наполняется материалом сознательного опыта» [там же].

Архетипы формируют представления человека о мире, участвуют в пространственно-временной корреляции с окружающей средой, в континууме, в социуме. Архетипы константны и вездесущи: они проявляются в сюжетах мифов и культах разных этносов, в формах мышления и поведения, в обрядах и играх, в сновидениях человека. Структурные коды осуществляют смысло- и формообразование в искусстве, литературе и, в частности, музыке.

Антропологическая теория происхождения мотивов и сюжетов, сходных у мифов разных народов, разрабатывалась лингвистами, филологами, этнологами, антропологами, такими как А. Веселовский, Э. Тайлор, Дж. Фрэзер, К. Леви-Строс, О. Фрейденберг, Е. Мелетинский, В. Пропп. Например, Ольга Фрейденберг прослеживает истоки литературных сюжетов и жанров как в структуре мифов, архаических обрядов, так и в их семантике [2]. Из приведенных исследователем примеров можно выделить жанровые группы, структуры которых, на наш взгляд, являются коренными, архетипическими. В описанных ученым структурах обрядов мы можем усмотреть прототипы музыкальных форм. При анализе структурной логики в старинной и современной музыке обнаруживаются законо-

мерности, сводимые к структурным кодам архетипов.

На Схеме 1 (см. Приложение) показаны структурные архетипы и соответствующие им обряды, являющиеся носителями данных структур.

Ряд – первичная структура, коренной принцип которой – тождество. Ряд – это последовательность тождественных по смыслу и протяженности во времени единиц. Простое или измененное повторение, или череда подобий, означает ритмическую организацию времени, его периодичность. Ряд разомкнут, бесконечен и не телеологичен. Ряд – метафора континуума, в нем нет причинно-следственной связи: звенья функционально равны. Выпадение звена ничего не меняет в структуре целого. Простейший пример его жанрового оформления – инвокации, то есть называния: заклички, причитания, плачи, литании, литии.

Оппозиция – структура двоичная, основанная на логике антиномий: день – ночь, начало – конец, добро – зло, жизнь – смерть и т. д. Однако оппозиция может представлять собой опять же *ряд антиномий*, то есть усложненную разновидность коренной структуры ряда, где бинарно каждое звено. Борьба, состязание, игра-спор олицетворяют утверждение жизни, ее победу над смертью.

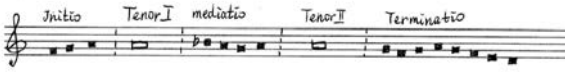
Круг – это структурное выражение системного множества. Это тоже ряд, но замкнутый в цикл по какому-либо единому закону. Круг (цикл) выражает совокупность всех сторон целого, полноту охвата. Это метафора универсума, выстроенности Космоса. Обрядовые воплощения круга принимают форму круговых процессий, ходов, хороводов, рефренных песен, олицетворяющих ход Солнца и вечный круговорот жизни.

Поскольку ряд, оппозиция, круг – это параллельные метафоры одного и того же тождества, они дублируют друг друга и легко совмещаются.

Теперь мы можем проследить, как действие структурных кодов-архетипов разворачивается в истории музыкальных форм.

Псалмовые тоны. Псалмовый тон – это мелодия-матрица псалмового пения. Он строится из набора попевок, образующих псалмовую строку. Пение псалма представляет собой вариантное повторение одной и той же псалмовой строки, основа которой – инвокация, то есть ряд. При этом строка построена на внутренней иерархии: начало – середина – конец, или *иниций – медиация – терминация*. Таким образом, группа попевок представляет собой замкнутую целостность, что означает миниатюрный цикл (круг). Чередование «распев – речитация» (попевка – тенор I, попевка – тенор II) бинарно. Строфы псалма перемежаются повторяющимся, как рефрен, антифоном, что образует бинарность более высокого порядка и закольцовывание временного процесса в виде рефренности (принцип рондо, круга). Итак, наличествуют все три структурных кода, но преобладает принцип ряда. Псалмовое пение представляет собой вариантно-репетитивный путь формообразования. Ниже предложена строчная форма, род инвокации, в целом разомкнутая во времени: ее окончание ничем не мотивировано и зависит от количества строф псалма, то есть от внемузыкального фактора (Пример 1).

Пример 1



Ранний контрапункт основан на оппозиции vox principalis – vox organalis, кантус фирмус и контрапункт к нему. Органум школы Нотр-Дам опирается на *cantus firmus*, каждый звук которого кладется в основу протяженных полифонических построений, так что целое часть за частью объединяется звуками кантуса, то есть образует ряд. Этот ряд замыкается опять же внешним фактором, так как заканчивается с окончанием кантуса.

Сегментированный *кантусный мотет XVI века* представляет собой ряд полифонических обработок отдельно каждого сегмента кантуса. Форма отражает текстовой синтаксис. В экстрамузыкальном основании – строчная форма, но формообразование в самой музыке диктуется замкнутостью модального лада. Через иерархию каденций относительно финалиса зреет иерархия разделов мотетной формы и ее логическая замкнутость. В результате получается тексто-музыкальная композиция по принципу ряда. В целом же огромный этап истории находится под знаком рядной парадигмы.

Новое время. В переходные для культуры эпохи структурные архетипы выступают в более открытом виде, чем в стабильные. В период отступления от старых форм, пока не сформировались новые, архетипы действуют с открытой наглядностью. На рубеже XVI–XVII веков мотеты и мадригалы уступают место наипростейшим куплетным формам и их новым принципам структурирования. Явление «новой простоты», к которому можно отнести трехголосные Канцонетты К. Монтеверди (1584), сказалось на простейшей куплетной структуре. Динамика чередования куплетов несла в себе новый заряд

энергии, когда вместо текучей звуковой массы полифонии выступила ритмичная смена куплетов. Ритм формы, стабильный, предсказуемый, выражал простейший принцип ряда. Изменение времени и есть та новизна, которая была тогда *востребована*. Вместо фольклорного мифологического времени «всегда» композиторы зафиксировали время, устремленное в будущее. Оно мыслилось и переживалось как линейно направленное «от…» – «к…». Новая концепция поделенного на равные отрезки времени породила новые формы (но куплетно-строфические по происхождению): вариации на basso continuo (на аккордовую последовательность), вариации на basso ostinato и вариации на basso figurato. Данный тип формы выражает принцип однофункциональных звеньев, тождеств, то есть ряда.

Новый принцип К. Монтеверди перенес в «высокие» жанры – оперу («Орфей», 1607) и церковную музыку («Vespro della Beata Vergine», 1610). Перейдя ко «второй практике», композитор стал экспериментировать с контрастами: к куплетности он добавил принцип рефрена/ритурнеля и репризы. *Рефренные мотеты* К. Монтеверди строятся на оппозиции строф и рефренов. Контраст возникает при чередовании полифонической горизонтальной фактуры в строфах и вертикальной в технике «нота-против-ноты» – в рефренах. Инструментальные ритурнели добавляют контраст – тембровый и жанровый. Принцип оппозиции получил выражение в ритурнельной форме, то есть в барочном концерте – одном из символов данной эпохи.

Рефренный мотет явился родоначальником инструментального барочного концерта, в основе которого лежит архетип агона, состязания, диалога и который реализуется через дуализм по всем параметрам (см. Приложение, Схему 2): по функциональному значению разделов тексто-музыкальной формы (строфа – ритурнель), по динамике (форте – пиано); по исполнительскому составу (вокальное – инструментальное, соло – тутти, мужские голоса – женские голоса), по местоположению исполнителей (хор слева – хор справа), по жанру вокального интонирования (речитатив – кантилена); по типу организации фактуры (горизонтальные – вертикальные).

В «Vespro» К. Монтеверди строфика ряда обогащается, помимо оппозиции, также и кругом: из средневекового гимна с помощью инструментальных ритурнелей (рефренов) автор построил рефренную форму, замкнув ее туттийными строфами в замыкающей всю конструкцию репризой, то есть принципом круга.

Уход и *возвращение*: данная повторяющаяся смена частей разного склада образует оппозицию-диалог – словесный, музыкальный, пространственно-пластический. Здесь есть и ритуальность, и элемент игры, и театр. Вот новая композиция, отражающая отныне динамичную картину мира!

В формообразовании *классицизма* акцент падает на контраст и единство при укреплении завоеванной в эпоху барокко репризной замкнутости форм, но в сочетании с линейной необратимостью причинно-следственных связей. Воплощением данной концепции в литературе явились роман, драма, а в музыке – сонатная форма. На передний план выступает *сонатная парадигма* – причинно-следственная логика, линейность устремленного времени, фабульность и замкнутость (единство времени-места-действия). Прослеживаются все признаки архетипов круга и бинарной оппозиции на всех уровнях музыкальной формы.

Как показывает Г. Григорьева в своей работе «Сонатно-строфическая форма в вокально-инструментальной музыке Моцарта», классик обращался с текстами сообразно сонатному принципу мышления [3]. Так, следуя музыкальной логике своего времени, В. А. Моцарт озвучил текст Литании (строчной, то есть рядной природы) по закону сонатности. Такой принцип показывает, что в эпоху классицизма архетипы оппозиции и круга оттеснили рядный принцип. Бесконечную череду тождественных единиц-процессов сменил однократный, единичный, индивидуальный процесс. Фигурально выражаясь, время словно замедлилось, и в поле зрения попала неповторимая интонационная история с ее сложной, бинарной, внутренней жизнью.

XIX век, наследуя музыкальные формы классицизма, параллельно осваивает линию *циклов* отдельных пьес, прямо или опосредованно связанных с программностью либо объединенных какой-то иной, например жанровой, общностью. Направление оказалось перспективным. От универсальных конструкций классицизма – к фиксации момента, становящегося объектом сфокусированного внимания, – таково переключение интереса художников в XIX веке. Логика оппозиции сохраняется в сюжетной линии, образной драматургии, но в области языка (гармонии, формы) отступает. В данном случае можно говорить о постепенном размывании причинно-следственной связи (о функциональной инверсии). Череда *моментов-состояний, моментов-образов* выстраивается как галерея, где порядок смен прихотлив и не мотивирован

чем-либо как обязательный. Так, получают распространение циклические формы, ряды миниатюр, своего рода *новая простота*: программные циклы пьес (Р. Шуман, П. И. Чайковский, М. П. Мусоргский), вокальные циклы, объединенные какой-либо внемузыкальной линией.

Репризность классических форм сочетается с разомкнутостью под влиянием усилившейся линейной повествовательности. Имеются в виду, прежде всего, новые – поэмные – формы XIX века. Программа, на которую они опираются, заметно деконструирует сонатную форму, переводя музыкальный процесс из сквозного, непрерывного (пусть и приводящего к репризе) в режим цикличности (*развивающе-вариационной* или сонатно-симфонической). В итоге мы видим активное продвижение принципа ряда (открытого или, чаще, замкнутого в цикл), подрывающее господство сонатной формы и вытесняющее сонатную парадигму (причинно-следственное развитие, замкнутость, репризность). Идея лейтмотива, монотематизма объединяет форму при ослабевающей репризности или без оной («Карнавал», «Картинки с выставки»). Данная идея является концептуальной, программной (литературной), внемузыкальной.

Остановимся на примере произведений Р. Шумана, чьи «погружения» в состояние статики переводят счет времени в масштаб мгновения – так происходит выход в другое измерение, где границы времени раздвинуты. «Мгновенье, прекрасно ты, остановись, постой»[1], – строчка из «Фауста» оказалась пророческой. У Р. Шумана мы наблюдаем *погружение в мгновение* – то, что можно обозначить как *вертикальное время*, то есть такое состояние, когда «время переходит в пространство» («Парсифаль» Р. Вагнера).

Потоки *мгновений* у Р. Шумана стихийны и нетелеологичны: они не направлены к цели – нет вектора, указующего на нее. В композиции данному принципу следует структура произведений композитора – своего рода череда зарисовок. В своих фортепианных циклах – «Арабесках», «Новеллеттах» – он вышел к *принципу ряда*, реализовавшемуся в открытой сюитности, в «новеллеттности». Музыка устремляется в поток, где *все составляющие части уравнены в значении*, подобно галерее портретов, вереница воспоминаний, дневниковым записям.

В этой связи обратим внимание на характерный *новеллеттный* стиль дневника Р. Шумана (из времени пребывания в России): «Утром писал стихотворение [“Колокол Ивана Великого”]. Приходили Фишер фон Вальдгейм, барон Мейендорф. Вот уже две недели неизменно стоит прекрасная погода. Потом мы посетили князя Голицына. Знатный господин. Живет роскошно. Потом поездка к Смоленскому тракту, откуда надвигались французы. На реке Москве полыньи <…>» [4, с. 182].

Момент-принцип Р. Шумана оказался актуальным для последней трети XX века. Не случайно его стиль, в особенности «почерк» его постлюдий («Арабеска», «Любовь поэта»), стал ориентиром для направления *новой простоты* (Валентин Сильвестров) композиторов в конце XX века.

Если динамизм классических автономных форм основывался на бинарной оппозиции, то в формах эпохи романтизма с ослаблением роли последней (архетип агона) – отхода на второй план логики противодействия – постепенно стала спадать актуальность детерминированного процесса, но начала укрепляться роль принципа ряда и цикла.

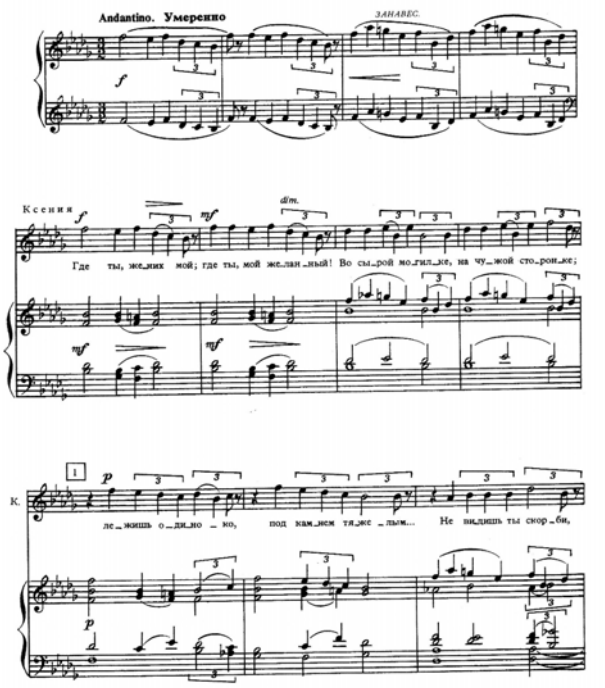
В ином пространстве пролегал путь М. П. Мусоргского – композитора, который шел вразрез с традиционной школой гармонии и формы. То, что мы находим нового в его поэтике, носит радикальный характер. Новизна, которую слышали в музыке М. П. Мусоргского Ф. Лист, К. Дебюсси, Э. Шоссон, М. Равель и др., основана на особом проживании времени, структура которого отлична от классической модели «начало, середина и конец». У М. П. Мусоргского время строится как последование моментов равной протяженности, открытое в бесконечность. Это мультиплицированное «сейчас», разомкнутое по форме. Такую структуру времени реализует найденная композитором форма – обозначим ее *ряды пар*.

Принцип ряда родствен русскому фольклору, где (мы рассматривали это выше) он действует как группа тождественных по структуре единиц формы и в образном плане символизирует бесконечность времени и пространства. В музыке фольклора ряд выглядит так: 1) a, a, a, a…; 2) a, a^1, a^2, a^3, a^4…; 3) a, b, c, d…; или 4) aa вв сс dd... М. П. Мусоргский же часто использует *ряды пар*, или *парные ряды*: aa вв сс dd... или $aa^1вв^1сс^1dd^1$…

Так строятся произведения в жанре плача, который в основе своей есть поток инвокаций: плач Юродивого, плач народа, плач Ксении из «Бориса Годунова». Ряды пар встречаются в других жанрах вокальной и инструментальной музыки. Динамизм данной формы заложен в ее ритме, а именно в ритмичных сменах разных тематических элементов (Пример 2).

[1] Перевод Н. А. Холодковского.

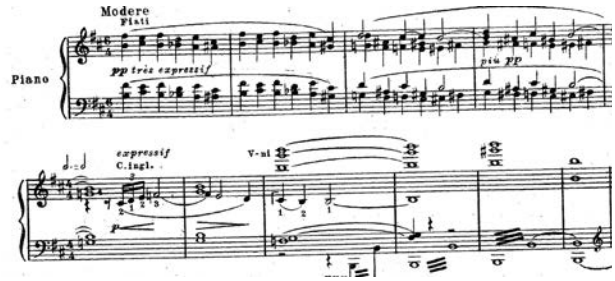
Пример 2
М. Мусоргский. Плач Ксении из оперы «Борис Годунов»



У приведенного типа форм нет внутренней причины для завершения, они не нуждаются в каденциях классического типа. Не углубляясь в область гармонической техники М. П. Мусоргского, отметим лишь, что концепция времени отражается на концепции пространства – гармонии и фактуры. Неклассические формы вылеплены неклассической гармонией.

Подобные же приемы формообразования мы находим у К. Дебюсси. Структура парных рядов aa bb cc… используется композитором также довольно широко, хотя и как локальный прием в рамках более крупных инструментальных форм. Среди примеров – «Облака» (из «Ноктюрнов»), «Паруса», «Шаги на снегу», вступление к «Пеллеасу».

Пример 3
К. Дебюсси. «Облака»



Техника письма К. Дебюсси – это работа с пространством и временем. Композитор расширил роль пространства, хотя еще и связанного с иллюзией трехмерности, с перспективой, но уже освобождающегося от метрического каркаса классического времени с его регулярной акцентностью. Структурированное в такой системе время олицетворяет *вневременное*, бесконечное.

В *XX веке* с отказом от предметно-повествовательного элемента структурные модели *нелинейного мышления* вновь выходят на передний план, отражая новую концепцию времени, человека, культуры и определяя иной по сравнению с искусством нарратива XIX века тип формообразования.

В живописи и графике XX века принцип цикличности особенно наглядно явил себя в искусстве поп-арта. Например, в работах лидера данного направления Энди Уорхола архетип ряда стал едва ли не главным смысло- и формообразующим принципом. То же можно сказать о современной концептуальной поэзии, где структурные архетипы определяют новые связи и смыслы. Ранний образец текста-цикла, текста-ряда мы встречаем уже у В. Хлебникова – это стихотворение в прозе «Зверинец» (1909, 1911):

О, САД, САД!

Где железо подобно отцу, напоминающему
братьям, что они братья, и останавливающему
кровопролитную схватку.
Где немцы ходят пить пиво.
А красотки продавать тело.
Где орлы сидят, подобны вечности, означенной
сегодняшним, еще лишенным вечера, днем.
Где верблюд, чей высокий горб лишен всадника,
знает разгадку буддизма и затаил ужимку Китая.

Где олень лишь испуг, цветущий широким
камнем.
Где наряды людей баскующие.
Где люди ходят насупившись и сумные.
А немцы цветут здоровьем.
Где черный взор лебедя, который весь подобен
зиме, а черно-желтый клюв – осенней рощице, –
немного осторожен и недоверчив для него самого.
[И т. д.]

В манифесте 1913 года футуристы М. Матюшин, А. Крученых и К. Малевич определили принципы новой поэзии через отмену прежних: «уничтожить устаревшее движение мысли по закону причинности» и «симметричную логику» [5, с. 103]. *Симметричная логика* – это логика бинарных оппозиций. Чета противоположных начал содержит ядро сюжетных коллизий. Отказ от *закона причинности* – одна из пружин новаторства в искусстве XX века. Архетип оппозиции отходит на второй план, а с ним и причинная логика. Так пробивает себе путь на первый план принцип ряда. Ряд строф нередко обретает вид

классификации или каталога. Классификацию можно рассматривать как способ познания мира или упорядочения знаний о мире.

Современные образцы структур ряда в инструментальной музыке можно показать на сравнении двух композиций классического *минимализма*: Терри Райли «In C» (1964) и Стив Райх «Piano phase» (1967). Основные структурные закономерности данных сочинений сопоставлены в Схеме 3 (см. Приложение).

«In C» Терри Райли для инструментального ансамбля – первая композиция «классического» минимализма, которая была написана в технике репетитивных канонов на 53 паттерна. Многоголосные бесконечные каноны со свободным временным интервалом вступления риспост и при произвольном числе участников ансамбля (до 35 человек) по сути становятся алеаторическими и образуют в результате сонорный эффект непрерывно длящегося звукового массива, меняющего окраску.

В то же время в этой радикально экспериментальной пьесе отчетливо просматриваются «вечные» и исторические типы структурирования музыкального времени. Набор паттернов легко сравним с ладовыми формулами (центонами) древних монодий. Имитационное вступление инструментов подобно ренессансному мотету на сегментированный кантус фирмус, разве что мотет осуществлен путем коллективной импровизации, наподобие индийской раги, чья философия лежит в основе данной композиции.

«Piano phase» («Фортепианная фаза») для двух роялей или двух маримб (1967) Стива Райха построена в репетитивной технике с применением фазового сдвига, то есть десинхронизации двух партий, вначале звучащих одновременно. В отличие от пьесы Т. Райли, жестко контролируемая репетитивность «Piano phase» образует полифонические смещения, напоминающие бесконечные каноны, а само фазовое расхождение – мензуральные каноны. Структурные архетипы здесь прослеживаются явно: два участника, каждый со своим потоком времени, выявляют принцип оппозиции, репетитивность канонов – принцип ряда, размыкание и замыкание двух временных потоков – принцип круга.

Структура континуально разомкнутого – *рядного* – времени в произведениях, построенных на тексто-музыкальном принципе, опирается, прежде всего, на рядную форму самого текста.

Интересно сопоставить два произведения конца XX века, явившихся на свет параллельно и независимо друг от друга. Одно из них принадлежит перу литовского композитора Альгирдаса Мартинайтиса, автор другого – Владимир Мартынов. В основе обоих опусов лежит один и тот же поэтический текст – «Гимн брату Солнцу» святого Франциска Ассизского. Оба сочинения построены по моделям структурных архетипов. Сопоставление основных моментов представлено в Схеме 4 (См. Приложение).

Примеры из литературы и музыки XX века показывают сходные процессы формирования картины мира в ее разомкнутости во времени и пространстве на основе рядной структуры, олицетворяющей бесконечность. К таковым можно отнести и произведения из области кино и изобразительного искусства, например серии Энди Уорхола, фильмы-каталоги, фильмы-классификации Питера Гринуэя, фильмы-потоки и фильмы-процессы Годфри Реджио. Результаты у художников разные, но оптика одна. Фиксировать реальность в виде тождеств, в единстве и устремленных в бесконечность – значит отражать ее вне метарассказа, вне субъективного толкования.

Рядная парадигма вбирает в себя главные акценты современного искусства: интерес к истории, культуре, общим основаниям цивилизаций Востока и Запада; снятие противоречий между меняющимся и неизменным, моментом и бесконечностью; интерес к антропологии, глубинным процессам человеческого сознания – процессам, единым в архаике и сегодняшней художественной реальности.

Мотивы формообразования разных веков, рассмотренные в ходе конспективного обзора, все же ясно свидетельствуют об опоре на тот или иной доминирующий структурный архетип. Последний не только влияет на музыкальное формообразование, но и раскрывает мировоззренческие основы каждой эпохи, в рамках которой формируется определенная картина мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С. С.* «Аналитическая психология» К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике: сб. ст. М.: Искусство, 1972. Вып. 3. С. 110–155.

2. *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.

3. *Григорьева Г. В.* Сонатно-строфическая форма в вокально-инструментальной музыке Моцарта: рукопись. М., 2008. 72 с.

4. *Сапонов М. А.* Русские дневники и мемуары Р. Вагнера, Л. Шпора, Р. Шумана. М.: Дека-ВС, 2004. 344 с.

5. Первый Всероссийский съезд баячей будущего (поэтов-футуристов) // Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917) / авт.-сост. И. С. Воробьев. СПб.: Композитор, 2008. С. 103–104.

REFERENCES

1. *Averintsev S.* "Analiticheskaya psykhologiya" K. G. Junga i zakonomernosti tvorcheskoy phantazii [C.-G. Jung's Analytical Psychology and the Laws of Creative Imagination]. In: O sovremennoy burzhuaznoy estetike [On Modern Bourgeois Aesthetics]: collected articles. Moscow: Iskusstvo, 1972. Issue 3. Pp. 110–155.

2. *Freidenberg O.* Poetika syuzheta i zhanra [Poetics of plot and genre]. Moscow: Labirint, 1997. 448 p.

3. *Grigor'eva G.* Sonatno-strophicheskaya forma v vokal'noy i instrumental'noy musyke Mozarta [Sonata-strophic form in vocal and instrumental music by Mozart]: manuscript. Moscow, 2008. 72 p.

4. *Saponov M.* Russkiye dnevniki i memuary R. Vagnera, L. Shpora, R. Shumana [Russian diaries and memoirs by R. Wagner, L. Spohr, R. Schumann]. Moscow: Deka-VS, 2004. 344 p.

5 . Pervyj Vserossiyskiy s'yezd bayachey budushchego (poetov-futuristov) [The First All-Russian Congress of Bayaches of the Future (Futurist Poets)]. In: Russkiy avangard: Manifesty, deklaratsii, programmnye stat'i (1908–1917) [Russian Avant-garde: Manifestos, declarations, programmatic articles (1908–1917)] / compiled by I. Vorob'yov. St. Petersburg: Compozitor, 2008. Pp. 103–104.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Схема 1

Жанр обряда	*Пространственно-временные структуры*	*Система*	*Числовое выражение*
инвокация	ряд	монарная	1
агон	оппозиция	бинарная	2
хоровод	круг, цикл	суммарная	3 → ∞

Схема 2

Stanza	I	II	Riturnel	III	Riturnel	IV	Riturnel	V	Riturnel	VI	VII
Performer	**chorus I+II Motet Tutti**	chorus I	**instrum cappella**	chorus II	**instrum cappella**	Soprano I **solo**	**instrum cappella**	soprano II **solo**	**instrum cappella**	Tenor **solo**	**chorus I+II Motet Tutti**

Схема 3

Терри Райли «In C»	**Стив Райх «Piano phase»**
53 паттерна – принцип ряда. Репетитивность – ряд. Бесконечные каноны на каждый паттерн – принцип круга	Три паттерна – принцип ряда. Репетитивность – ряд. Бесконечные каноны на каждый паттерн – три круга. Взаимодействие двух роялей с ритмической десинхронизацией паттернов – агон

Схема 4

Альгирдас Мартинайтис. *The Canticle of Brother Sun by St. Fransis of Assisi. 1996*	**Владимир Мартынов.** *Canticum fratris Solis. На текст Св. Франциска Ассизского. 1996*
Строфичность: 8 строф	Строфичность: 8 строф
Рефренность	Рефренность
Повторяемость блока: Псалом – антифон	Повторяемость блока: Аллилуйя – псалом – антифон
В каждой строфе между рефренами – новый материал: народная традиция, пение птиц, Пярт, Мессиан, Тавенер	В строфах материал обновляется по принципу аддиции, то есть прибавления числа звуков от 1 до 8. Число 8 как конструкт
Католическая певческая традиция: псалмовая строка одна и та же, как в литании	Католическая композиторская традиция: 8 строк и 8 псалмовых тонов
Традиция: рефренный мотет	Традиция: средневековые циклы магнификатов, рефренный мотет
Литовский язык	Умбрийский диалект (подлинник XIII века – средневековый итальянский)
Фольклорная составляющая: кантеле, сутартинес (подлинник)	Фольклорная составляющая: средиземноморская архаика, христианская этно-традиция, сирийское, коптское пение (не подлинники)
«Ссылка» на круг близких по духу композиторов-современников – Пярта, («Fratres»), Мессиана, Тавенера	«Ссылка» на традиции прошлого – христианскую архаику, нидерландскую школу, Окегема (техника аддиции), венецианский Ренессанс, школу собора Св. Марка, Монтеверди
Аутентика: литовский фольклор звучит в подлинном воспроизведении (народные голоса, звучание кантеле)	Аутентика: от исполнителей – церковное псалмодирование, концертный стиль пост-Ренессанса (английский тенор Марк Такер)
Аутентика в композиции: аллюзия на стиль tintinnabuli	Аутентика в композиции: подлинные псалмовые тоны и традиция их распева на текст Св. Франциска
Концепт – обряд разных областей, единство времен и традиций	Концепт – обряд, единство разных времен и традиций

Катунян Маргарита Ивановна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки
Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского
Россия, 125009, Москва
katunyanm@mail.ru
ORCID: 0000-0002-4323-0717

Margarita I. Katunyan
Ph. D. (Art), Associate Professor at the Department of Music Theory
P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory
Russia, 125009, Moscow
katunyanm@mail.ru
ORCID: 0000-0002-4323-0717

В СОЮЗЕ СО СЛОВОМ
IN ALLIANCE WITH THE WORD

УДК 7.01

DOI: 10.52469/20764766_2021_04_66

А. В. МАРКОВ

Российский государственный гуманитарный университет

ОБРАЗЫ МУЗЫКИ В ПОЭЗИИ ИВАНА БУРКИНА

В статье рассматриваются музыкальные образы в поэзии Ивана Буркина – одного из самых ярких поэтов второй волны русской эмиграции в США. И. Буркина часто характеризуют как сюрреалиста и абсурдиста, но на самом деле и истоки, и принципы его поэтики сложнее. Сюрреализм был только одной из точек «отталкивания» при изображении отчуждения человека в большом городе, а в действительности его поэтика – это трансформированное наследие Блока и Пастернака, удачно адаптированное к процессам в послевоенном искусстве США – развитию абстрактного экспрессионизма, концептуализма и постконцептуализма. И. Буркин сочетает образы музыки модернистской эпохи, но осмысление поэтом современности в целом вписывается в утвердившиеся в США во второй половине XX века теории новой материальности искусства, для которых концептуализация и материализация – это две стороны вхождения искусства в современность, отказа от привилегированного положения, санкционированного только обычаями предшествующих эпох. Поэтому И. Буркин переосмысляет и музыкальные аффекты, настаивая, с одной стороны, на опыте повышенной чувствительности, а с другой – на том, что формы новой музыки, в том числе массовой и аутсайдерской, как блюз и джаз, пророчествуют о появлении новых форм взаимодействия с искусством, новой системы культурных «притяжений» и «отталкиваний». Развитие поэзии И. Буркина отвечает развитию искусства, в том числе музыкального, в США, а не закономерностям развития русской поэзии, и поэтому стихи данного автора могут рассматриваться и как краткое введение в новую музыку, и как убедительная ее рецепция в русской литературе.

Ключевые слова: И. Буркин, новая музыка, джаз, блюз, поэзия русской эмиграции, русская эмиграция в США, аутсайдеры, А. Блок, Б. Пастернак.

Для цитирования: Марков А. В. Образы музыки в поэзии Ивана Буркина // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 66–72.
DOI: 10.52469/20764766_2021_04_66

A. MARKOV

Russian State University for the Humanities

MUSICAL IMAGES IN THE POETRY OF IVAN BURKIN

The article examines musical images in the poetry of Ivan Burkin, one of the brightest poets of the second wave of Russian emigration to the United States. Burkin is often described as a surrealist and absurdist, but in fact, both the origins and principles of his poetics are more complicated: surrealism was only one of the influences, used to depict alienation of a man in a big city, but in fact, his poetics is the transformed heritage of Blok and Pasternak, successfully adapted to the post-war artistic en-

vironment of the United States – the development of abstract expressionism, conceptualism and post-conceptualism. Burkin combines the images of the music of the modernist era, but his understanding of modernity as a whole fits into the theories of the new materiality of art, established in the United States in the second half of the twentieth century, for which conceptualization and materialization are two sides of the entry of art into the present contexts and the rejection of a privileged position, sanctioned only by customs of previous eras. Therefore, Burkin rethinks musical affections, on the one hand, insisting on the experience of increased sensitivity, on the other hand, insisting that the forms of new music, including mass and outsider, like blues and jazz prophesy the emergence of new forms of interaction with art in a new system of cultural attractions and repulsions. The evolution of Burkin's poetry corresponds to the development of art in the United States, including music, and not to the ways of the development of Russian poetry, and therefore his poems can be considered both as a short introduction to new music and as its convincing reception in Russian literature.

Keywords: I. Burkin, new music, jazz, blues, poetry of the Russian emigration, Russian emigration to the USA, outsiders, A. Blok, B. Pasternak.

For citation: Markov A. Musical images in the poetry of Ivan Burkin // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 4. Pp. 66–72.
DOI: 10.52469/20764766_2021_04_66

Иван Афанасьевич Буркин (1911–1996) был столь же исключен из литературной жизни СССР, сколь включен в специфическую американскую литературную жизнь русского Сан-Франциско и отчасти русского Нью-Йорка. Соединение прямого ученичества у Б. Пастернака, выразившегося во множестве добросовестных подражаний, с ответом на новейшие тенденции в искусстве на другом континенте, такие как абстрактный экспрессионизм, делает поэта как уникальным, так и в чем-то типичным для русской Америки автором. Само пребывание в другой языковой среде в сочетании с необходимостью отстоять себя как русского поэта (при этом круг читателей не может быть большим) требуют пересечения границ искусств, обращения к современной живописи и музыки, а также к другим видам искусства, которые позволяют удержать речь «на плаву», вернуть ей свойства декларации, обращенной к неопределенному количеству читателей. Обычно такие поэты – русские американцы послевоенного времени от Юрия Иваска до Ираиды Легкой – получали хорошее образование в ведущих университетах США, защищали диссертации и имели немалый опыт педагогической и журналистской, во всяком случае регулярной профессиональной деятельности. Конечно, это не могло не сказываться и на поэтике: эксперименты, вполне синхронные развитию американского искусства того времени, должны были выглядеть как вполне каноническое творчество на русском языке, почти хрестоматийное, воспринимаемое таковым читателями русских журналов. Поэтому приемы нового послевоенного модернизма, существовавшие и в живописи, и в архитектуре, и в музыке, и в поэзии (Буркин переводил Уоллеса Стивенса), оказывались частью артикуляции стихотворений хрестоматийных с явным лирическим жанровым профилем, хотя и смягченным. Нельзя было уже говорить об элегичности или романсовости в старом смысле, но при этом жанровые ориентиры стихов в рамках широко понятой блоковской, цветаевской или пастернаковской традиции все равно считывались. Тем сильнее тематизировалось музыкальное начало, которое оказывалось уже не признаком какого-то конкретного жанра или жанровой стратегии, но принципом, позволяющим создать композиционное единство путем цитирования, намека, образов музыкального исполнительства или исследования эффектов воздействия музыкального инструмента.

«Выключенность» Буркина из большой литературной жизни и при этом «неотменимость» автора в русской поэзии США обусловили и явный недостаток работ о нем, как и о его современниках, тоже преуспевших в американской академии и очень тонко воспринимавших как изменение статуса изобразительного искусства в эпоху абстрактного экспрессионизма, так и новый музыкальный порядок, связанный с борьбой за публичное поле и проективную реализацию музыкальных идей, когда композиторы не создают культ музыки, но борются за место в таком поле, как архитекторы или скульпторы. Русская

поэзия США, которой было недоступно большое публичное поле страны, серьезно приняла данный новый статус музыки как вообще жеста, как вообще высказывания, способного придать энергию регулярного действия тому, что иначе осталось бы ностальгическим воспоминанием. Конечно, для Буркина оказался важен, как мы увидим, джаз: если скрипичные впечатления отсылают к поэтике А. Блока, а фортепианные к поэтике Б. Пастернака, то джаз позволяет самоопределиться как поэту уже послевоенному, новому сюрреалисту, работающему непосредственно с вещами, а не порядками возвышенной образности и соответствующих привилегий лирического высказывания – в этом смысле Буркин делал в поэзии то же, что Роберт Раушенберг в живописи. В данном отношении ключевыми могут оказаться наблюдения над джазовыми сообществами США, представленные Говардом Беккером в книге «Аутсайдеры» [1]: Беккер, сам музыкант и приверженец включенного наблюдения по правилам Чикагской школы социологии, заметил, что эти сообщества производят не продукт, а событие – событие совместного существования в качестве джазовых исполнителей. В таком случае упоминание джазовой культуры – это лучший способ провозгласить новое значение лирики, которая уже не обращается к старым образцам вдохновения в индивидуальном порядке, но создает саму ситуацию непосредственного телесного опыта, непосредственного ощущения вещей современности и вовлеченности в современность.

Такой частично маргинальный, а частично аутсайдерский характер русской поэзии в США не позволял критикам точно определить место Буркина в литературном процессе. С одной стороны, в России Владимир Бондаренко, ведущий критик газеты «Завтра» [2], пытался (в том числе в устных выступлениях) включить поэта в канон русского сюрреализма и неоавангарда, потеснив Семена Кирсанова и Андрея Вознесенского и объявив Буркина более чистым примером данного направления. С другой стороны, в США Валентина Синкевич (в интервью Якову Клоцу [3, с. 106]) говорила о Буркине как о проводнике влияния американской конкретной поэзии и языковой школы (l=a=n=g=u=a=g=e poetry) и указывала на некое смешение терминов в русском языке: Буркина могли называть сюрреалистом и абсурдистом, но к французским школам поэтики и мысли он не принадлежал, а понятия «конкретная поэзия» и «языковая школа» не вошли в инструментарий русского теоретического литературоведения. В любом случае, Буркин своей маргинальной позицией всякий раз оказывался примером «чистого» поэта, который может воспроизводить определенную поэтику, не воспроизводя соответствующую ей философию или систему взглядов, и тем самым осуществлять некоторого рода «эйдетическую редукцию» в поэзии.

Но, конечно, у Буркина были истоки как начальной поэтики, так и обогащения ее новыми мотивами и приемами, связанными с бытованием музыки. Он состоял в переписке с Борисом Пастернаком, причем Пастернак, кажется, несколько тяготился этой перепиской, хотя и исключительным образом симпатизировал неуемному корреспонденту. Буркин следил за независимой русской поэзией: например, он был первым переводчиком на английский стихов Леонида Губанова [4, с. 12], который также считал себя последователем и наследником наиболее ярких черт поэтики Пастернака и воспринимался в среде почитателей новым сюрреалистом, «московским Рембо». Такие сложные связи и наложения можно выявлять долго, но для нас существеннее другое: как мотивированы музыкальные образы в поэзии Буркина и как они могут объяснить то, что произошло с музыкой в XX веке? Для ответа на указанные вопросы мы рассмотрим несколько ключевых отдельных изданий этого поэта, в каждом из которых содержится драматическое выяснение отношений с музыкой как неотъемлемой частью цивилизации, но именно поэтому, из-за неотъемлемости, нуждающейся во взгляде со стороны – на дистанции, поддерживаемой в том числе экспериментальными поэтическими средствами.

В сборнике «Рукой небрежной» (1972) музыкальные мотивы прослеживаются весьма скромно: строго говоря, разрабатывается одно созвучие – «и к стране, и к струне» [5, с. 11], «струны и страны». По контексту стихотворений здесь музыка выступает как космополитический язык, игра на струнных инструментах говорит о принадлежности к стране и о невозможности выйти за пределы этой принадлежности. Но в целом музыкант как лирический персонаж данного сборника может «прислушаться» к стране и струне, иначе говоря, в момент узнавания мелодии оказаться вне какой-либо принадлежности. Тем самым утверждается новое отношение к музыке: не вовлеченность в готовые аффекты, вызываемые знакомой или усиленно воздействующей мелодией, но, напротив, готовность остаться со своими аффектами ради того, чтобы автономия музыкального высказывания способствовала и автономии воспринимающего. Неожиданно в обозначенной книге появляется образ Европы и европейской культуры, в том числе в зву-

ковом обличии симфонии колоколов, которая вдруг оказывается управляемой: в соответствии с обычной поэтикой «абсурдного переворачивания» Буркина, купола нападают на город, тогда как симфония колоколов оказывается взнузданной, – кто-то действует, «взяв под уздцы их рокот монолитный» [там же, с. 21]. По сути, оказывается, что симфония начинается не каким-то вступлением, но, напротив, жестом паузы – жестом, после которого становится слышна игра каждого колокола, что, конечно, говорит о приверженности новой музыке: симфония в старом смысле, как слияние звуков в эмоциональные сюжеты, уже не может служить метафорой послевоенного европейского города. Мы еще вернемся к этой финализации как к специфическому явлению поэзии Буркина, когда в самом конце стихотворения становится понятно, о каком типе музыкального воздействия идет речь.

В сборнике «Путешествие из черного в белое» того же 1972 года вновь появляется речевое созвучие – слов «скрипач» и «скрипеть», на этот раз оправданное этимологически, но создающее чувство не меньшей пропасти, чем «страна» и «струна», ведь экзистенциальное переживание скрипа как страха или музыки как бездны создает свои, столь же неконтролируемые дистанции, как и принадлежность к стране. Указанное созвучие появляется в картине утреннего Нью-Йорка: «...Встанут сноб, / Бухгалтер, лавочник, скрипач, / И, ночь проспав, проснутся краски. /Лучи денницы заскрипят, / Чтоб осветить все до Аляски» [6, с. 40]. Одический по стилю и образности финал строфы сменяет поэтику перечислений, нарочито бытовую и обычно стремящуюся исчерпать местный колорит. В таком случае исполнение скрипача – опять же игра на струнном инструменте – выражает локальный дух как дух камерности, между тем большой мир оказывается перебором всех возможных звуков, снова как будто слышимых по отдельности, не создающих сюжетного аффекта помимо зримого эффекта. Так, Буркин поддерживает в обеих книгах начала 1970-х годов свое равнение на новую музыку, не сюжетную и не лирическую, чтобы создать образы культурных миров, не противоречащие детализации пастернаковского типа. При этом в финальном стихотворении «Рисунки не с натуры» [там же, с. 57–58] имеется попытка воссоздать пастернаковское отношение к музыке как предвосхищающей роковые события в личной и мировой истории, и здесь мы также встречаем финализацию, конкретизацию музыкального воздействия как эпизода исторического опыта. В данном стихотворении скрипка оказывается своеобразной Кассандрой – носительницей пророческого голоса, который никто не слышит в коммерциализированном мире: «Голос скрипки из черных консервов концерта – / Он немного пришиблен, придавлен рублем». Старая музыка, коммерчески успешная и обслуживающая привычную бытовую эмоциональность, отвергается: «Замечательно: солнце, соната и сосны. / Где найти мне для музыки чистый сосуд? / Аккуратные марши качают насосом, / И ленивые вальсы из пальцев сосут». Наконец, игра на фортепиано оказывается некоей гранью между старой и новой музыкой, между доведенной до автоматизма техникой и осознанием рокового смысла любой осуществившейся формы: «Еще мечется стая безропотных пальцев, / И написанный стих мучит как трибунал». Как мы видим, пастернаковские интонации и образы не делают Буркина простым эпигоном Пастернака, но, напротив, проблематизируют эту поэтику в свете противостояния старой эмоциональной и новой аналитической музыки, размещая ее, условно, между А. Скрябиным и Дж. Кейджем.

Сборник 1980 года «Голубое с голубым» уже по названию говорит о некотором блоковском повороте в творчестве И. Буркина: здесь появляются образы в духе «Был скрипок вой в разгаре бала» А. Блока. Цыганские мотивы поэта Серебряного века под названием «Современная импровизация» оказываются в центре обозначенного сборника, например: «Или где-то чьи-то чары / Ослепили раз, другой, / Докатился до гитары / И махнул на все рукой?» [7, с. 26]. Однако полностью отождествить эту поэтику с достижениями Аполлона Григорьева и Блока мешает усиленная материализация медиума, отличающая послевоенное американское искусство, в котором материализация предмета, оплотнение жеста обращения с материей и было общим знаменателем абстрактного экспрессионизма и концептуалистских направлений, таких как «Флюксус». Здесь яростный аффицированный взмах руки, бьющей по струнам, материализует или концептуализирует идиому «махнуть рукой»: в идиоме мы видим материю цыганского разгула, а в цыганском разгуле – концепт подобного речевого жеста, его непосредственное представление как обобщенной формулы существования. Впрочем, материализация гитары и гитарного звука произошла еще в предшествующем стихотворении «Значит, сочиняю» [там же, с. 24], выступающем как Ars poetica – искусство поэзии (действительно пересекаясь по сюжету с известным текстом Поля Верлена). Примером изобретательной образности в первой строфе стихотворения является нечто, напоминающее живопись П. Пикассо и С. Дали: «Висят гитары словно туши / В кровавой

лавке мясника. / Цветут тромбоны прямо в уши, / И тают страны как снега». Но эта образность сопутствует процессу исчезновения: музыкальный магазин, уличные музыканты, а далее и общее представление о городе и стране исчезают из вида; начиная с какой-то ограниченной точки, мы начинаем двигаться, стремительно отрываясь от земли. Здесь гитарная музыка опять-таки напоминает о Блоке, о его стремлении при первых намеках на звуки сразу же запечатлеть взгляд из космоса («Свирель запела на мосту…»), который оказывается между земным и ангельским миром, а не о Пастернаке. Таким образом, верность блоковскому вдохновению отстаивается здесь в эпоху, когда сюрреализм и даже концептуализм стали расхожими символическими выражениями в американской городской культуре.

Впрочем, в указанном сборнике есть немало изображающих город сатирических страниц, которые можно понять как вариации блоковской «Незнакомки», например: «Вянут уши над бездонным звуком. / Как канат ко мне протянут свист. / Соловья привыкли черпать ухом, / А ногами ловят самбу, твист» [7, с. 60]. Здесь, как и у Блока, непосредственные участники зрелища не могут воспринимать идеал, тогда как поэт, для которого любой звук и любой образ оказывается роковым, воспринимает бездонный звук. Однако блоковские образы музыкальной насыщенности и бездонности оказываются здесь даже чрезмерно нарочитыми, что позволило в другом стихотворении – о вечеринке – направить внимание от старой музыки к блюзу как точке «пересборки» блоковской поэтики. Старая музыка изображена в духе сатир Саши Черного – со скандальным натурализмом: «В ту ночь нас музыка пьянила. / В гостиной не вмещался гам. / Сосед мой щупал пианино, / Швыряя вялый вальс к ногам. // Я посмотрел: на голом теле, / На чреслах музыки большой, / Играли пальцы как хотели, / И звук катился колбасой» [там же, с. 67]. Новая же музыка – это «голубое с голубым», это блюз (blues – синева), и только он позволяет соблюсти все необходимые дистанции, которые и нужны поэтическому миру А. Блока: «Под каблуки, под шопот ночи, / Под голубое с голубым, / В глаза мужчин влезали очи / На все готовых коломбин». Даже орфография «шопот» подражает авторской орфографии А. Блока в слове «жолтый», не говоря уже об «очах» из «Незнакомки», «дрожит обманутый Пьеро» и всех других узнаваемых блоковских мотивах. Важно то, что здесь изображен блюзовый или джазовый концерт со всеми необходимыми свойствами аутсайдерского поведения в некоем подвале.

В сборнике «Луна над Сан-Франциско» (1992) музыкальные образы уже начинают господствовать. Старые инструменты выступают как атрибуты концептуалистского искусства: «Гитара завоевывала уши / и трехмерное пространство» [8, с. 11]. При этом скрипка отождествляется с зарисовками «высокой меланхолии», а в другом стихотворении – с костями мертвых, иначе говоря, со сверхчувствительностью, и она уносит в море тоску [там же, с. 20, 29]. Концептуализация и сверхчувствительность для Буркина неразделимы, и потому автор вводит в данный сборник фигуру дирижера, который управляет улицами, уличными тенями или рекой машин на перекрестке, словно регулировщик [там же, с. 10]. Блюз и джаз также оказываются местом сверхчувствительности, соединяющей исполнителя и инструмент: «где в кудрявом блеске саксофонов» [там же, с. 12], – то есть играющих с блеском на саксофонах кудрявых афроамериканцев (здесь материализация и концептуализация блеска не противоречит надрывности условного подвала). В других стихотворениях сборника гавайская гитара заводит танцора, как часы: «Слышу рокот гавайский. / Дураки словно стены. / Как часы – только вальсом – / Здесь заводится тело» [там же, с. 49]. Соответственно, образы прежних книг становятся не столько гротескными, сколько пронизанными сверхчувствительностью, что говорит о некотором общем кризисе концептуализма в США 1980-х годов и стремлении найти новую чуткость, например к экологическим проблемам. Иногда по этой причине образы неожиданно сливаются, например, флейта отождествляется с голосом по звуковой легкости и с легкой сигаретой во рту прекрасной незнакомки: «рот <...> похож на 13-е число», то есть губы с сигаретой, как цифрой 1 [там же, с. 13, 14]. Сходный образ появляется и в хокку [там же, с. 16]: «Лицо для скрипки. / Опус 99, / до-диез минор», – подкрашенные глаза, как цифры 99 и как четыре диеза на нотном стане, обозначающие до-диез минор, тени ресниц либо переплетенные пальцы. Сравнение улицы с настройщиком говорит о переживании самой материальности звука в новой музыке: «и улица как оркестр / настраивает двери, балконы, шляпы, походки» [там же, с. 17]. В равной степени рояль сближается с гробом [там же, с. 21], то есть как бы с могилой звуков, но одновременно материализацией и концептуализацией самой идеи громоздкого и неодушевленного предмета. В условиях кризиса концептуализма Буркину приходится увеличить число музыкальных образов в книге, и мы не будем перечислять их все. Важно только то, что имен-

но они напоминают, как мыслил абстрактный экспрессионизм и концептуализм, и позволяют, вызвав в читателе особую чуткость к феноменам музыки, войти в современность, где искусство изменилось: это уже искусство 1980-х годов с новыми поисками в области выразительности – искусство эпохи инсталляций и проектов, сверхчувствительное к актуальным проблемам. Новой музыке здесь отвечает «палочка с вариантами Стравинского» [там же, с. 23], иначе говоря, возможность варьировать саму воссоздаваемую реальность, сам эмоциональный контур восприятия городской реальности, по отношению к которому наши эмоции будут фрагментарны и поэтому сюрреалистичны: «Прощальные слова с вариациями физиономии».

Наконец, в поэме «Путешествие поэта на край абсолютного сна» (1995) появляется идея противопоставления темы, которая названа «мелодия из апельсин» [9, с. 9] с отсылкой к С. Прокофьеву, и непосредственного аффекта, связанного с политической жизнью США: «били как в литавры в ладоши» [там же, с. 16]. Здесь получается, что, излагая как старую, так и новую музыку по законам поэзии, нельзя, тем не менее, избежать до конца образности или тематичности. Однако напряжение непосредственного отношения к современному искусству возможно только в публичном поле. Концептуализм и постконцептуализм развертывались в поле публичной дискуссии, а это значит, что русская поэзия эмигрантов в США должна быть как-то причастна дискуссионности, должна стать таким же универсальным языком, как и музыка, задав «в микрофон серебряный вопрос» [там же, с. 11]. В поэме Буркина фокстрот становится космическим [там же, с. 20], а новая музыка – пространством той же сверхчувствительности блоковских скрипок, что и в предыдущем сборнике, но и пространством чувствительности самого искусства, самого сыгранного произведения к актуальным проблемам: «Светящиеся смычки играли светящуюся сонату, / или светящаяся соната / играла в светящуюся боль».

Таким образом, анализируя наследие Ивана Буркина, мы убеждаемся в том, что музыкальные образы позволили автору не просто запечатлеть оригинальное понимание старой и новой музыки, но и, оставаясь русскоязычным поэтом и не входя в американское литературное или художественное поле, откликаться на процессы развития современного искусства, чутко улавливая происходящее. Буркин прихотливо комбинирует блоковские и пастернаковские музыкальные образы, при этом полностью соблюдая введенное Теодором Адорно разделение старой эмоциональной и новой – интеллектуальной и прагматической – музыки, и подобное осмысление современности и «духа музыки» в современности полностью отвечает господствовавшим в США на протяжении второй половины XX века теориям новой материальности искусства, возвращения искусства от идей к тематизации материальных принципов, в том числе материальности музыкальных инструментов, жестов и впечатлений.

Буркин переосмысляет и музыкальные аффекты, с одной стороны, настаивая на сверхчувствительности (сверхэмоциональности) воздействия музыки, а с другой, – материально локализуя начало музыки, управление процессами ее развертывания и финал, создавая материальные корреляты в виде обычаев, что позволяет ему сблизить академическую музыку с массовой и на новом уровне вернуться к тому вдохновению маргинальных музыкальных форм, на котором настаивал Блок. Как и Пастернак, Буркин настаивает на социальной роли музыки как пророчества и фатальной программы развития человечества, но осмысляет это с учетом аутсайдерства многих музыкальных традиций в США, например, блюза и джаза. В конце концов, чем больше Буркин обращается к духу музыки у этих поэтов, тем сильнее оказывается в самой актуальной современности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Беккер Г.* Аутсайдеры: Исследования по социологии девиантности. М.: Элементарные формы, 2018. 272 с.

2. *Бондаренко В. Г.* Диалог с самим собой // Завтра. 2002. № 16 (14 апреля). С. 16.

3. *Клоц Я.* Поэты в Нью-Йорке: О городе, языке, диаспоре. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 692 с.

4. *Губанов Л. Г.* «Меня ищут, как редкий цветок…»: собрание переводов / сост. А. А. Журбин. М.: Пробел-2000, 2018. 196 с.

5. *Буркин И. А.* Рукой небрежной. Мюнхен: I. Baschkirzew Buchdruckerei, 1972. 52 с.

6. *Буркин И. А.* Путешествие из черного в белое. Мюнхен: I. Baschkirzew Buchdruckerei, 1972. 58 с.

7. *Буркин И. А.* Голубое с голубым. Филадельфия: Перекрестки, 1980. 76 с.

8. *Буркин И. А.* Луна над Сан-Франциско. СПб.: Изд-во журнала «Юность», 1992. 62 с.

9. *Буркин И. А.* Путешествие поэта на край абсолютного сна. СПб.: Изд-во альманаха «Петрополь», 1995. 24 с.

REFERENCES

1. *Bekker H.* Autsaidery: Issledovaniya po sotsiologii deviantnosti [Outsiders: Studies on the sociology of deviance]. Moscow: Elementarnye formy, 2018. 272 p.

2. *Bondarenko V.* Dialog s samim soboy [Dialogue with oneself]. In: Zavtra [Tomorrow]. 2002. April 14. No. 16. P. 16.

3. *Klotz Ya.* Poety v N'yu-Yorke: O gorode, yazyke, diaspore [Poets in New York: About the city, language, Diaspora]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2016. 692 p.

4. *Gubanov L.* "Menya ishchut, kak redkiy tsvetok…": sobranie perevodov ["They are looking for me like a rare flower…": A collection of translations]. Comp. by A. Zhurbin. Moscow: Probel-2000, 2018. 196 p.

5. *Burkin I.* Rukoy nebrezhnoy [With a Careless Hand]. Munich: I. Baschkirzew Buchdruckerei, 1972. 52 p.

6. *Burkin I.* Puteshestvie iz chernogo v beloe [Journey from Black to White]. Munich: I. Baschkirzew Buchdruckerei, 1972. 58 p.

7. *Burkin I.* Goluboe s golubym [Blue with Blue]. Philadelphia: Perekrestki, 1980. 76 p.

8. *Burkin I.* Luna nad San-Frantsisko [Moon over San Francisco]. St. Petersburg: Yunost', 1992. 62 p.

9. *Burkin I.* Puteshestvie poeta na kray absolyutnogo sna [The Poet's Journey to the Edge of Absolute Sleep]. St. Petersburg: Petropol, 1995. 24 p.

Марков Александр Викторович
доктор филологических наук, кандидат философских наук,
профессор кафедры кино и современного искусства
Российский государственный гуманитарный университет
Россия, 125993, Москва
markovius@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6874-1073

Alexander V. Markov
Dr. Sci. (Philology), Ph. D. (Philosophy),
Professor at the Department of Cinematography and Modern Art
Russian State University for the Humanities
Russia, 125993, Moscow
markovius@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6874-1073

УДК 781.42

DOI: 10.52469/20764766_2021_04_73

А. С. КОЗУБОВА, Т. В. ФРАНТОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ANDAMENTO ПАДРЕ МАРТИНИ В ЛАБИРИНТАХ ИТАЛЬЯНСКОЙ ФУГИ XVII–XVIII ВЕКОВ

Статья посвящена особому виду тем для фуг – andamento, который встречается в итальянской полифонической музыке XVII–XVIII веков. Andamento входит в одну из первых классификаций видов полифонических тем, предназначенных для фуги, которая была разработана Дж. Б. Мартини и включена им в текст второй части «Очерка о фугированном контрапункте» («Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato»). Названная классификация, принадлежащая Дж. Б. Мартини, опирается на единый критерий для разных тем – временную протяженность, что позволяет четко отграничить andamento от других видов фуговых тем. Классификация Дж. Б. Мартини, в которой содержатся три вида тем: soggetto, andamento, attacco, – ориентируется на организацию тематических процессов в вокальной полифонии Возрождения, но выводы касательно данной классификации представляются актуальными для анализа более широкого круга музыкальных явлений. Исходя из объяснений самого Дж. Б. Мартини, приводимых в «Очерке о фугированном контрапункте», в настоящей статье предложено объяснение специфики тем andamento с учетом положений современной теории полифонического тематизма, а также исторического контекста учений о фуге XVII–XVIII веков. Прослеживаются связи andamento с тематизмом итальянских ричеркаров XVI–XVII столетий и рядом фугированных форм в творчестве композиторов XIX–XX веков. Авторами статьи рассмотрен вопрос соотношения теории Дж. Б. Мартини с его музыкальными сочинениями, в которых встречается оригинальная разновидность многоголосной и многотемной темы-комплекса, сложившейся как особая разновидность andamento.

Ключевые слова: Дж. Б. Мартини, «Очерк о фугированном контрапункте», классификация тем для фуг, andamento, ричеркар, итальянская фуга XVII–XVIII вв.

Для цитирования: Козубова А. С., Франтова Т. В. Andamento Падре Мартини в лабиринтах итальянской фуги XVII–XVIII веков // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 73–82.
DOI: 10.52469/20764766_2021_04_73

A. KOZUBOVA, T. FRANTOVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

ANDAMENTO BY PADRE MARTINI IN THE LABYRINTHS OF ITALIAN FUGUE OF THE 17th–18th CENTURIES

The article is devoted to a special type of fugue themes – andamento, which is found in Italian polyphonic music of the 17th–18th centuries. Andamento belongs to one of the first classifications of types of polyphonic themes intended for fugue, which was created by G. B. Martini and was included in the text of "Essay on Fugue Counterpoint" ("Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato", Parte 2). The named classification was developed by Martini based on a single for different

themes criterion: the temporal length of the theme, which makes it possible to clearly distinguish andamento from other types of fugue themes. In total, Martini's classification contains three types of topics: soggetto, andamento, attacco. The classification is focused on the organization of thematic processes in the vocal polyphony of the Renaissance, but its findings are relevant for the analysis of a wider range of musical phenomena. Based on the explanations of Martini himself, available in the "Essay on Fugue Counterpoint", the article offers an explanation of the specifics of the andamento theme. At the same time, the findings of the modern theory of polyphonic theme, as well as the historical context of the art of fugue of the 17th–18th centuries were taken into account. The authors traced the connections between the andamento themes with the Italian ricercar themes of the 16th–17th centuries, providing the examples of a number of fugue forms in the music of composers of the 19th–20th centuries. The article examines the relationship between Martini's theory and his musical compositions, in which there is an original version of polyphonic theme and multi-thematic complex, which has developed as a special version of andamento theme.

Keywords: G. B. Martini, "Essay on Fugue Counterpoint", classification of fugue themes, andamento, ricercar, Italian fugue of the 17th–18th centuries.

For citation: Kozubova A., Frantova T. Andamento by Padre Martini in the labyrinths of Italian fugue of the 17th–18th centuries // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 4. Pp. 73–82.
DOI: 10.52469/20764766_2021_04_73

Актуальная сфера современного музыкознания – изучение и истолкование научных и методических трудов, разнообразных композиторских текстов минувших эпох, что позволяет уточнять различные явления композиторской техники и более полно представлять развитие теоретической мысли о музыке. Среди авторов, чьи труды почти не охвачены отечественной наукой, – композитор, ученый, авторитетный и весьма популярный в XVIII веке педагог в области контрапункта и фуги падре Джованни Баттиста Мартини. В трудах данного музыканта содержится немало важных наблюдений и оригинальных идей. Объяснить научную ценность одной из них – цель настоящей статьи, в которой речь пойдет о сущности и исторической судьбе andamento – разновидности темы для фуги. Названный вариант входит в классификацию различных видов тем, предназначенных для фугированного контрапункта. Сама же упомянутая классификация изложена в труде Джованни Баттиста Мартини «Очерк о фугированном контрапункте», который был опубликован в Болонье в 1775 году [1].

В названной классификации ученый предлагает различать три разновидности тем: 1) soggetto, 2) andamento, 3) attacco. По-видимому, создание классификации не было специальной научной целью автора «Очерка о фугированном контрапункте», но, конечно, она была серьезно продумана и логично выстроена в связи с главной, дидактической целью «Очерка» – написать пособие в помощь молодым композиторам, желающим практически освоить технику фугированного контрапункта.

Следует отметить, что уже сами термины, прежде всего soggetto, заимствованы ученым из обихода теоретических трактатов XVI–XVIII веков. Однако именно Мартини принадлежит такое важное обобщение, как выстраивание классификации с учетом разграничения между разными видами тем при соблюдении единого критерия – протяженности мелодического построения, на котором основан фугированный контрапункт. Вкратце приведем объяснения композитора. Soggetto, положенный в основу фуги, должен быть ясным, естественным, не слишком коротким, но и не слишком длинным (не короче полутора и не длиннее трех тактов). Обозначая таким образом предпочтительный масштаб soggetto, Мартини подкрепляет свою точку зрения авторитетом Ф. В. Марпурга [1, p. XIV]. Attacco, по Мартини, – это сокращенный вид soggetto, который не связан общепринятыми законами фуги (в частности, может имитировать пропосту в любой интервал). Andamento – мелодическое построение, вдвое и более превышающее soggetto. Музыкальные примеры, приводимые Мартини, убедительно демонстрируют три вида тем – attacco, soggetto и andamento, – соответствующие указанным разным масштабным уровням (Пример 1).

С позиции современной теории фуги подобное разграничение может представляться внеш-

ним и малозначительным, но на самом деле оно является фактически первым примером дифференциации тем для фуг на разные подвиды. Отметим, что в разных учениях и учебниках по теории фуги протяженность темы фиксируется как важный показатель ее специфики. Начало такой трактовке, по-видимому, положил Ф. В. Марпург [2, S. 27], который рассматривал длину как существенную характеристику темы, наряду с особенностями мелодической линии, предпочтительными звуками для начала и окончания. От длины темы зависит количество проведений, а значит, и качество всей фуги: «Чем короче тема, тем чаще она может повторяться. Чем чаще повторяется тема, тем лучше фуга» (цит. по: [3, с. 128]). Правда, Ф. В. Марпург в своих рассуждениях не привязывает длину темы к определенному количеству тактов, и типологии тем, подобной трактату Дж. Б. Мартини, у него нет.

В настоящей статье мы остановимся на характеристике andamento[1] как весьма специфической разновидности темы, предназначенной для фугированного контрапункта. Термин «andamento» отсутствует в немецких учениях и крайне редко встречается в итальянских трактатах – в отличие от термина «soggetto», введенного в профессиональный лексикон Дж. Царлино, получившего широкое распространение в XVII–XVIII веках и возрожденного в теоретических работах XX века (см., например: [4; 5; 6; 7]).

Мартини описывает andamento следующим образом: «Andamento – это последовательность нот, охватывающая звуки той тональности, в которой она проводится, но в отдельных случаях – звуки и других тональностей, связанных с главной. Иногда andamento состоит только из одной части, а иногда… из двух соединенных вместе andamento» [1, p. IX][2]. Названную разновидность темы в фугированном контрапункте Мартини иллюстрирует конкретным музыкальным примером – andamento фуги из «Agnus Dei» Паоло Агостини («Первая книга месс», 1627). Анализируя указанное сочинение, Мартини обозначает буквами границы первого и второго andamento (от A до B и от B до C) (Пример 2). Первое andamento, которое начинается с I ступени и содержит ряд восходящих квартовых скачков, заканчивается каденцией на III ступени. В сущности, это типичное ядро фугированной барочной темы, после которого идет более подвижное (благодаря мелким длительностям) второе andamento, противопоставленное первому поступенным нисходящим движением в пределах квинты и использованием секвенций. В целом второе andamento имеет весьма много общего с традиционным развертыванием барочной фугированной темы. В «Очерке о фугированном контрапункте» Мартини ориентируется на старинную хоровую полифонию, которая составила основной корпус музыкальных примеров, на фоне чего пример из Агостини кажется даже несколько опережающим время. При этом, конечно, нельзя не сказать о родственной структурной разновидности темы в фугах композиторов барокко, которую впоследствии назовут контрастной, состоящей из ядра и развертывания (фуги И. С. Баха, Д. Букстехуде, И. Пахельбеля, Г. Ф. Генделя и др.).

Из последующих музыкальных примеров и их объяснений в «Очерке» Мартини можно сделать вывод, что две части andamento (два andamento) могут сочетаться по горизонтали в одном голосе (как в примере из Агостини), но в других случаях могут распределяться между разными голосами, контрапунктировать друг с другом, создавая тем самым условия для возникновения «двойных контрапунктов» (по терминологии Мартини).

Классификация Мартини особенно актуальна при анализе произведений ренессансной полифонии, что естественно, поскольку «Очерк» создавался для обучения молодых композиторов премудростям контрапункта строгого стиля. Однако положения теории Мартини применимы в более широком диапазоне музыкальных явлений, в частности относительно творчества И. С. Баха[3]. Еще более любопытны параллели видов тем (по Мартини) с инструментальными ричеркарами XVI–XVII веков, о чем будет сказано позже.

Понятие andamento помогает найти и логичное объяснение некоторых парадоксальных ситуаций в фугах самого падре Мартини, стиль которого базировался на переплетении черт ренессансного, барочного и раннего классического стилей. Во внушительном по объему композиторском наследии Мартини имеется немалое количество фуг, созданных для разных исполнительских составов и относящихся к разным жанровым сферам. Следует отметить, что при всей приверженности полифонии среди сочинений композитора нет ни одного малого полифонического цикла типа прелюдии и фуги, что уже само

[1] В переводе с итальянского – ход, течение, движение, развитие.

[2] Здесь и далее переводы фрагментов из «Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato» выполнены А. С. Козубовой.

[3] И. М. Приходько отмечает соответствие трех видов темы (по Мартини) строению тем в «Преамбулах» (двухголосных инвенциях) И. С. Баха [8].

по себе говорит о веяниях новой классической эпохи. Фуга же обычно оказывается встроенной в более крупную циклическую форму – вокально-инструментальную или инструментальную.

С точки зрения интересующей нас проблемы (тематизм в фугах Мартини), примечательное сочинение – «Сонаты в табулатуре для органа и клавира» (1742), принцип построения которых основан на сочетании черт сонаты da chiesa и сонаты da camera. Центр полифонической интенсивности в церковных сонатах – это, бесспорно, вторые части циклов, представляющие собой фуги, жанровое содержание и строение которых являются примером трактовки фуги как высокоразвитой и сложно организованной полифонической композиции.

По общему стилевому облику фуги из сонат можно отнести к музыке позднего барокко, хотя целый ряд черт свидетельствует о вступающей в свои права эпохе классицизма. Принадлежность к барочной полифонии отражается на интонационном составе музыкального материала, который опирается на традиции фугированного тематизма эпохи барокко. Здесь можно встретить различные риторические фигуры (Соната № 5), а также приемы скрытой полифонии в строении мелодических линий тем (в фугах из сонат №№ 1, 4, 5, 11).

Одна из ярко нетрадиционных особенностей – структурная организация тематизма ряда фуг, в основе которых лежит не одноголосная мелодическая тема, а сложный многоголосный комплекс. Иными словами, многие темы Мартини отличаются оригинальной структурой, несмотря на то, что их интонационный состав продолжает барочные традиции. Рассмотрим особенности устройства таких тем.

Как правило, многоголосный тематический комплекс, открывающий фугу, содержит одноголосный начальный раздел в полтора такта, завершающийся кадансом на I или III ступени главной тональности. Вслед за данным разделом идет развивающая вторая часть в виде двух контрапунктически сопряженных голосов, мотивное содержание которых по яркости не уступает одноголосному началу. Каждый из этих голосов развивает начальную одноголосную часть темы, а ответ появляется в новом голосе только по завершении всего построения многоголосным кадансом. Можно сказать, что голоса первой и второй частей многоголосной темы взаимодействуют в двух направлениях: они дополняют друг друга и в то же время контрастируют – и друг с другом, и с начальным тезисом (Примеры 3, 4)[4]. Возникает вопрос: что же в подобных случаях является темой? Считать ли темой первое одноголосное построение, а двухголосное развитие – своеобразной кодеттой, или же это проведение трех разных тем? Ответ попытаемся найти в теоретических объяснениях самого композитора.

В «Очерке о фугированном контрапункте» Мартини выделяет особый вид темы – andamento, состоящий из контрастных частей (о нем шла речь на предыдущих страницах), – и объясняет его на примере из вокального сочинения. У П. Агостини (см. Пример 2) andamento состоит из двух частей (двух andamento), вытянутых в одноголосную линию. Мартини же вводит данный вид темы в инструментальную фугу и существенно преобразует саму структуру темы. В отличие от andamento Агостини, второе andamento у Мартини проводится двухголосно, при этом контраст возникает не только с первым andamento (A–B), но и между голосами второго andamento. Именно эта идея – идея контраста – получает в тематизме фуг оригинальное воплощение: второе andamento, которое часто у Мартини бывает двухголосным, – это не инерционное мелодическое движение, опирающееся на общие формы, что типично для этапа «развертывания» в теме немецкой барочной фуги, но активная разработка головной мотивной идеи первого andamento и контрастных мотивно-мелодических элементов, по сути – сочетание в теме и тезиса, и его разработки.

Многосоставные и многоголосные andamento Мартини – особый случай многотемности. Интересна точка зрения, например, Э. Праута, который считает, что любой материал, фигурирующий до появления ответа, является «вождем» (темой), и «вождей» может быть несколько: «…мы будем разуметь под словом вождь только ту тему, которая изложена в самом начале фуги, и будем давать название второго и третьего вождя только тем темам, которые сопровождают вождя до появления ответа в другом голосе» [9, с. 15]. Данное пояснение может быть подтверждено уникальностью andamento. В то же время очевидно, что многоголосное второе andamento в темах Мартини нельзя назвать кодеттой, так как внутреннее содержание и процесс развития указывают на особый случай многотемности в виде многоголосной комплексной темы.

Сама идея многоголосной и тематически многосоставной темы-комплекса, с нашей точки зрения, может быть оценена как композиторское инвенторство. Но было ли это изобретением в чистом виде? Эволюция итальянской

[4] Согласно методике Мартини, буквенные обозначения соответствуют границам разделов: A–B – начальный раздел темы, B–C – развивающая часть, D – начало ответа.

фуги в XVII–XVIII веках показывает, что у inventio Мартини были свои исторические корни, произрастающие в немалой степени из жанра инструментального ричеркара, который еще М. Преториус отождествлял с фугой. В III томе «Syntagma musicum», посвященном музыкальным терминам, автор предлагает следующее объяснение: «Фуга; ричеркар. Фуга – это не что иное… как частое повторение одной и той же темы в разных местах. <…> По-итальянски она называется "ричеркаре", что значит – "исследовать", "искать", "находить"» [10, с. 168]. В. Протопопов, считавший ричеркар и канцону предшественниками фуги, характеризует первый как «мастерскую фугу» [11, с. 27][5]. По его мнению, развитие ричеркара достигло кульминационной точки в творчестве Дж. Фрескобальди, хотя пьесы, именуемые таким образом, создавались в течение всего XVII века, а сочинения, называемые фугами, в это же время по существу могли быть ричеркарами. Такова, в частности, Fuga contraria (1624) С. Шейдта [там же].

Не погружаясь в различные особенности техники и композиции ричеркара, остановимся на одном примечательном свойстве темы, открывающей форму, – свойстве, не вполне объяснимом с позиции теории барочной фуги (баховского типа). Вслед за одноголосным изложением темы (часто весьма лаконичной, что типично для Фрескобальди), следует ответ в доминантовой (или субдоминантовой) тональности, которому контрапунктирует мелодическое построение, продолжающее движение в пропосте (начальном голосе). С точки зрения теории классической фуги, данное мелодическое продолжение является противосложением. Однако в ричеркаре названное продолжение ведет себя не как противосложение, а как вторая часть темы (второе andamento, согласно Мартини). По своей внутренней специфике это второе andamento в ричеркарах заметно отличается от барочного противосложения: оно строится на контрастном ритмо-мелодическом материале (относительно темы), часто отделяется паузой от начальной темы, иными словами, претендует на роль второго инициативного компонента. В то же время именно как второе andamento данный компонент строго последовательно появляется после начального (первого) andamento, сохраняя с ним горизонтальную связь, однако контрапунктические отношения с первым andamento по вертикали (функция противосложения) не сохраняются (Пример 5). Тематический контраст второго andamento относительно первого сочетается порой со структурной автономией, когда второе andamento вступает в новом голосе самостоятельно, как новая тема, хотя этому предшествует его проведение на позиции противосложения (Пример 6). В приведенном отрывке из ричеркара А. Габриели при трех разных проведениях второго автономного компонента совмещаются и последовательно сменяются три разные функции: противосложения (тт. 4–6, альтовый голос), второго andamento (тт. 5–7, сопрано), второй автономной темы (тт. 7–8, нижний голос).

Теоретическое объяснение указанных специфических образований встречается у А. Берарди, который называет их второй темой [12]. В «Arcani musicali» музыкант описывает два типа двойных фуг с двумя темами, причем оба типа отличаются от тех разновидностей двойных фуг, которые станут характерными для зрелой фуги барокко и которые объясняются как нормативные во многих учебниках (см., например: [6; 9]). Согласно Берарди, в первой разновидности каждая из тем фуги вступает в новом голосе. Во втором виде двойных фуг, по Берарди, вторая тема следует за первой в том же голосе, выжидая «один вздох на половину паузы» (цит. по: [13, с. 22]). Понятно, что в обоих случаях речь идет о совместном экспонировании двух тем фуги. В. Протопопов, исследуя ричеркары и канцоны, родственное явление называет «контрапунктирующей темой» [11, с. 23]. Сама многочисленность существующих наименований говорит о функциональной диффузности и двойственности элементов, из которых складывается фугированная структура в XVI–XVII веках.

Сложный и длительный процесс кристаллизации тематизма и формы барочной фуги был сопряжен со многими важными сторонами формообразования: возникновением и закреплением закономерностей экспозиции, преодолением мотетной многотемности, структурным и функциональным выделением интермедии, кристаллизацией нормативного противосложения[6]. Формирование противосложения как структурно и функционально определенного компонента фуги шло по разным направлениям. В немецкой фуге противосложение обычно строилось на второстепенных фоновых элементах (развертывании); в итальянской фуге, в ее раннем жанровом виде – ричеркаре, противосложение часто мыслилось как контрастный контрапункт и продолжение темы, вторая часть которой – второе

[5] Сходные черты и различия ричеркара конца XVI–XVII веков и барочной фуги объяснены в специальной литературе (см., например: [5; 6; 11]).

[6] Напомним: С. С. Скребков отмечал, что в полифонии строгого стиля «…"противосложение" как относительно самостоятельная мелодия еще не сложилось» [14, с. 41–42].

andamento, или вторая тема, что и подчеркнул А. Берарди.

Параллельно с эволюцией однотемной фуги происходило формирование фуги многотемной, которая в XVI–XVII веках существовала не только в тех видах, которые станут нормативными к концу XVII – началу XVIII веков (с совместной или раздельной экспозицией тем), но и в иных вариантах построения. Среди них встречаются ричеркары, в которых уже в начальных тактах композиции присутствует несколько тем, и каждая из них может быть представлена некоторым количеством вариантов. Восприятие таких пьес в прямом смысле слова подобно блужданиям в поисках темы в лабиринтах многотемности и многовариантности одновременно, как в ричеркарах Дж. М. Трабачи, у которого новые проведения часто включали различные «обманы» – инганно. Л. Л. Гервер, исследуя технику инганно в ричеркарах Дж. М. Трабачи и других авторов неаполитанской школы, называет данное явление «особой тематической мозаикой» [13, с. 20].

Многоголосные и многотемные темы-комплексы можно встретить не только в ричеркарах, но и в других жанрах. Некоторые фантазии и каприччио Дж. Фрескобальди открываются построениями, которые своим содержанием весьма близки многоголосным тематическим комплексам Мартини (Пример 7).

Как известно, генеральная линия развития фуги оказалась связанной с однотемной разновидностью, в которой основная идея воплощалась в одноголосной мелодической теме. Многотемность не исчезала, но также постепенно концентрировалась вокруг классических разновидностей. Остальные же формы многотемности оказались на периферии исторического процесса, в том числе и фуга, основанная на многоголосном многотемном комплексе (по типу Мартини), хотя полностью эта изысканная разновидность не была отринута. Периодически данная форма встречается в сочинениях композиторов XIX и XX веков. Например, в одной из фуг А. Рейхи из сборника «36 фуг для фортепиано» форму открывает шеститемный многоголосный тематический комплекс (Пример 8). Композитор при этом искусно распределяет шесть тем в условиях четырехголосия. Данный шеститемный многоголосный тематический комплекс сохраняет свою структурную целостность (спаянность) на протяжении всего последующего развития. Другой пример – своеобразная тема си-минорной фуги Д. Д. Шостаковича (из «24 прелюдий и фуг» для фортепиано), которая также, можно сказать, отражает традицию старинной итальянской фуги, чья тема состоит из двух контрастных andamento.

Таким образом, концепция andamento Мартини как особой разновидности темы для фуги получила отражение в композиторской практике последующего времени.

Многотемность фуги с включением в зону темы яркого противосложения также отозвалась в теории будущего времени, а именно в очерке С. И. Танеева о двойной фуге. В этом лаконичном тексте автор выделил три способа соединения тем в двойной фуге: «а) тотчас после вступления первой темы; б) во время ответа (вторая тема в этом случае заменяет противосложение); в) после того, как каждая тема проводилась отдельно» [15, с. 39]. Точка зрения С. И. Танеева не получила однозначной оценки у исследователей XX века, но оказалась созвучной теоретическому учению и композиторской практике далекого прошлого.

Итак, на основе всего сказанного, можно констатировать, что вопрос о типологии сложной (многотемной) фуги еще не получил своего окончательного решения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Martini G.* Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato. Parte 2. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1775. CLVIII+328 p.

2. *Marpurg F. W.* Abhandlung von der Fuge: in 2 Bde. Berlin: A. Haude, J. C. Spener, 1753. 342 S.

3. *Дискин К. В.* Эволюция учения о фуге в австро-немецкой традиции XVIII века: от И. Й. Фукса к И. Г. Альбрехтсбергеру: дис. … канд. иск.: 17.00.02. СПб., 2013. 305 с.

4. *Тарасевич Н. И.* Thema – Soggetto – Passaggio – Punto // Коклико А. П. Compendium musices (1552) / публ., пер., исслед. и коммент. Н. И. Тарасевича. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. С. 380–389.

5. *Симакова Н. А.* Контрапункт строгого стиля и фуга: учеб. пособие: в 2 кн. М.: Композитор, 2007. Кн. 2: Фуга, ее логика и поэтика. 800 с.

6. *Милка А. П.* Полифония: учеб. пособие: в 2 ч. СПб.: Композитор, 2016. Ч. II. 216 с.

7. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. СПб.: Лань, 1999. 496 с.

8. *Приходько И. М.* Три вида темы в *Esemplare* Мартини и *Преамбулах* Баха // Opera musicologica. 2018. № 1. С. 51–71.

9. *Праут Э.* Фуга. М.: П. Юргенсон, 1900. 238 с.

10. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / сост. В. П. Шестаков. М.: Музыка, 1971. 688 с.

11. *Протопопов В. В.* Ричеркар и канцона в XVI–XVII веках и их эволюция // Вопросы музыкальной формы: сб. ст. М.: Музыка, 1972. Вып. 2. С. 5–55.

12. *Berardi A.* Arcani musicali. Bologna: Marino Silvani, 1706. 42 p.

13. *Гервер Л. Л.* Инганно и другие секреты полифонической техники второй половины XVI – начала XVII века. М.: РАМ им. Гнесиных, 2018. 240 с.

14. *Скребков С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448 с.

15. *Танеев С. И.* Тезисы лекции о двойной фуге // Танеев С. И. Из научно-педагогического наследия. М.: Музыка, 1967. С. 39–41.

REFERENCES

1. *Martini G.* Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato. Parte 2. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1775. CLVIII+328 p.

2. *Marpurg F. W.* Abhandlung von der Fuge: in 2 Bde. Berlin: A. Haude, J. C. Spener, 1753. 342 S.

3. *Diskin K.* Evolyutsiya ucheniya o fuge v avstronemetskoy traditsii XVIII veka: ot I. I. Fuksa k I. G. Al'brekhtsbergeru [Evolution of the fugue doctrine in the Austrian-German tradition of the 18th century: from I. J. Fuchs to I. G. Albrechtsberger]: Thesis of Ph. D. (Art). St. Petersburg, 2013. 305 p.

4. *Tarasevich N.* Thema – Soggetto – Passaggio – Punto. In: Kokliko A. P. Compendium musices (1552). Ed. by N. Tarasevich. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2007. Pp. 380–389.

5. *Simakova N.* Kontrapunkt strogogo stilya i fuga [Counterpoint of strict style and fugue]: textbook: in 2 vol. Moscow: Kompozitor, 2007. Vol. 2: Fugue, its logic and poetics. 800 p.

6. *Milka A.* Polifoniya [Polyphony]: textbook: in 2 parts. St. Petersburg: Kompozitor, 2016. Part 2. 216 p.

7. *Kholopova V.* Formy muzykal'nykh proizvedeniy [Forms of musical works]: textbook. St. Petersburg: Lan', 1999. 496 p.

8. *Prikhod'ko I.* Tri vida temy v *Esemplare* Martini i *Preambulakh* Bakha [Three kinds of theme in *Esemplare* by G. B. Martini and J. S. Bach's *Preambles*]. In: Opera musicologica. 2018. No. 1. Pp. 51–71.

9. *Praut E.* Fuga [Fugue]. Moscow: P. Yurgenson, 1900. 238 p.

10. Muzykal'naya estetika Zapadnoy Evropy XVII–XVIII vekov [Musical aesthetics of Western Europe in 17th–18th centuries]. Comp. by V. Shestakov. Moscow: Muzyka, 1971. 688 p.

11. *Protopopov V.* Richerkar i kantsona v XVI–XVII vekakh i ikh evolyutsiya [Ricercar and canzona in 16th–17th centuries and their evolution]. In: Voprosy muzykal'noy formy [Problems of musical form]: collected articles. Moscow: Muzyka, 1972. Issue 2. Pp. 5–55.

12. *Berardi A.* Arcani musicali. Bologna: Marino Silvani, 1706. 42 p.

13. *Gerver L.* Inganno i drugie sekrety polifonicheskoy tekhniki vtoroy poloviny XVI – nachala XVII veka [Inganno and other secrets of polyphonic technique in the second half of the 16th – the beginning of the 17th century]. Moscow: Gnesins Russian Academy of Music, 2018. 240 p.

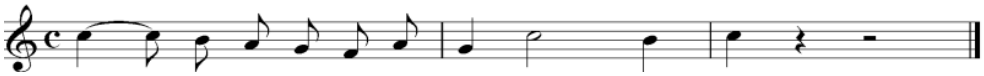
14. *Skrebkov S.* Khudozhestvennye printsipy muzykal'nykh stiley [Artistic principles of musical styles]. Moscow: Muzyka, 1973. 448 p.

15. *Taneev S.* Tezisy lektsii o dvoynoy fuge [Theses of the lecture on the double fugue]. In: Taneev S. Iz nauchno-pedagogicheskogo naslediya [From the research and pedagogical heritage]. Moscow: Muzyka, 1967. Pp. 39–41.

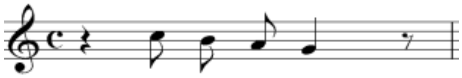
ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1
G. Martini. Esemplare o sia saggio fondamentale pratico
di contrappunto fugato. Parte 2, p. XIV

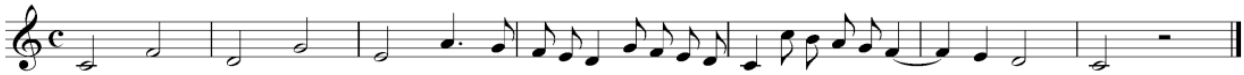
Soggetto



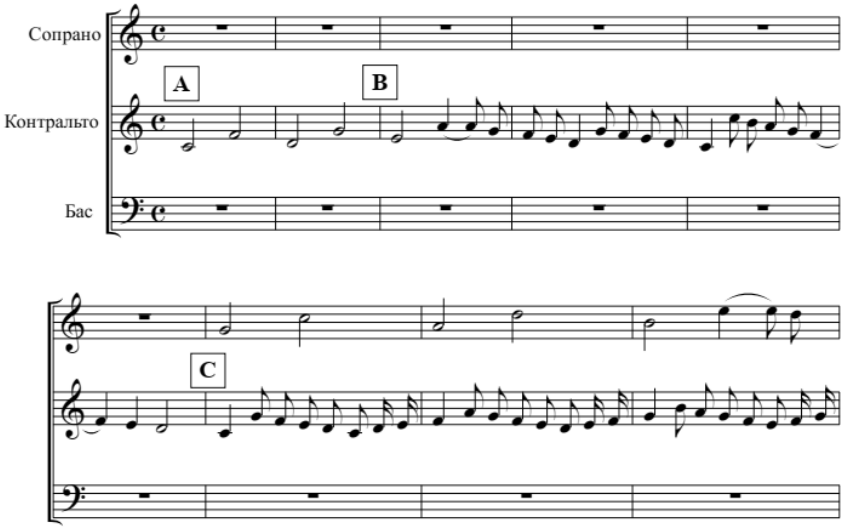
Attacco



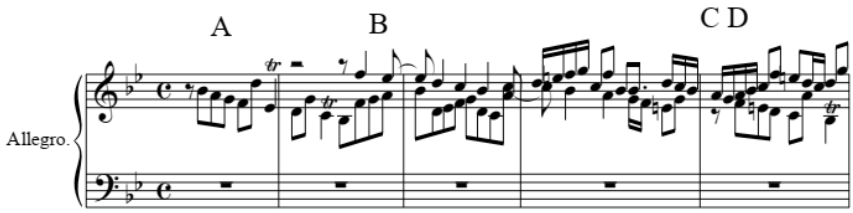
Andamento



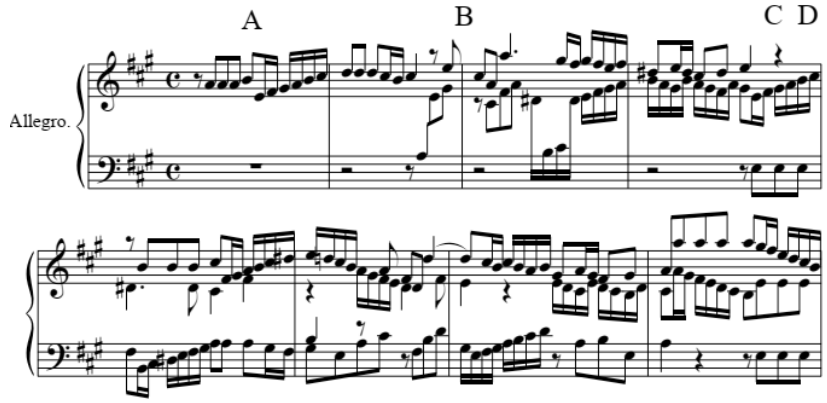
Пример 2
П. Агостини. Agnus Dei



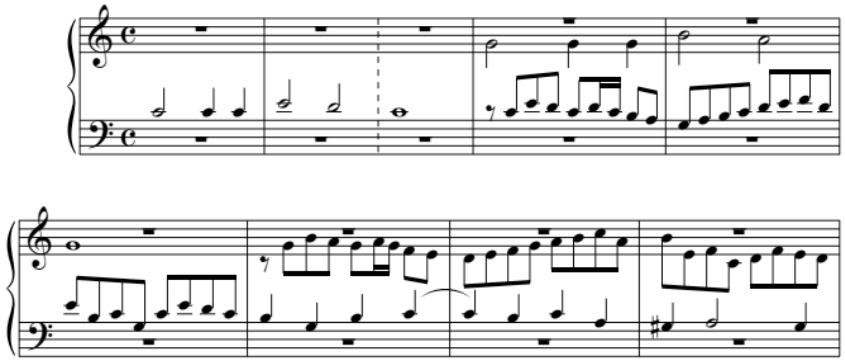
Пример 3
Дж. Б. Мартини. Соната № 8, ч. II, тт. 1–4



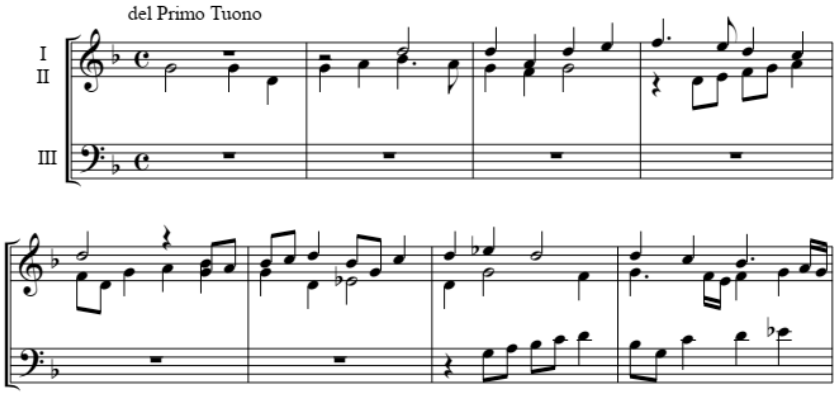
Пример 4
Дж. Б. Мартини. Соната № 6, ч. II, тт. 1–4



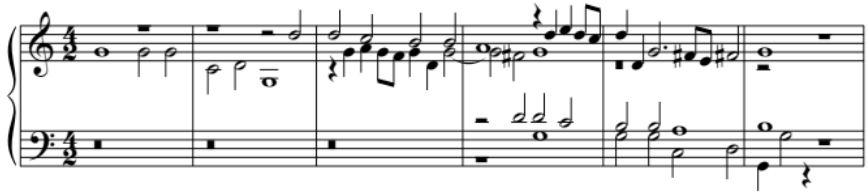
Пример 5
Дж. Б. Фасоло. L'Anno, op. 8.
Canzon Quinta



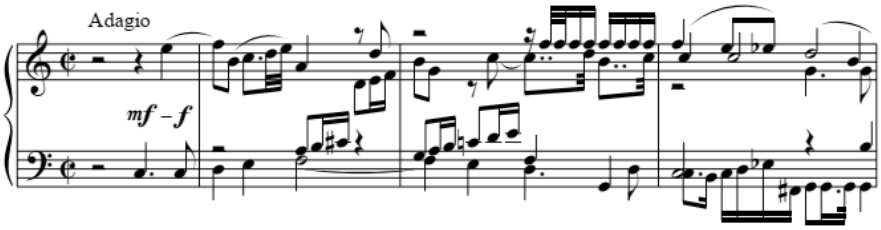
Пример 6
А. Габриели. Ричеркар



Пример 7
Дж. Фрескобальди. Capriccio sopra l'aria di Ruggiero



Пример 8
А. Рейха. Фуга («36 фуг» для ф-п.)



Козубова Алевтина Сергеевна
соискатель кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
goldenringlet@mail.ru
ORCID: 0000-0002-2651-0178

Alevtina S. Kozubova
Applicant at the Department of Music Theory and Composition
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
goldenringlet@mail.ru
ORCID: 0000-0002-2651-0178

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

УДК 78.071.1 DOI: 10.52469/20764766_2021_04_89

Д. Д. БЛИНОВА
Школа искусств № 7 г. Донецка (ДНР)
Т. В. ТУКОВА
Донецкая государственная музыкальная академия им. С. С. Прокофьева (ДНР)

ИГРА В ОРФЕЯ (ОБ ОПЕРЕ Х. БЕРТУИСТЛА «МАСКА ОРФЕЯ»)

В предлагаемой статье анализируется опера современного английского композитора Харрисона Бертуистла, которая является ярким примером новаторского подхода к воплощению широко известного, многократно интерпретированного в искусстве различных эпох и национальных культур античного мифа об Орфее. Предложенный авторами ракурс исследования оперы в контексте проблемы игры определил актуальность избранной темы. На основе предпринятого обобщения основополагающих теоретических позиций, касающихся сущностных черт феномена игры, делается вывод о реализации таковых в указанной опере с помощью композиционно-драматургического приема ситуативной вариантности. Приводится определение данного приема, намечаются ракурсы его претворения в различных произведениях искусства.

Предпринятое исследование позволило установить, что в опере «Маска Орфея» композитор опирается на принципы «условного театра» и выводит игровое начало на первый план, чему способствует многоплановая трактовка приема ситуативной вариантности на различных масштабных уровнях. В результате создается сложное переплетение сюжетных коллизий, взятых из различных версий мифа, инициируется повторение одних и тех же ситуаций в нескольких вариантах на различных этапах драматургического действия – завязки, развития основного конфликта, развязки. Итогом является свободное оперирование временем и пространством. Оригинальной авторской находкой, подчеркивающей игровую природу спектакля, является представление одного действующего лица в трех ипостасях: реальный персонаж, кукла и мим, – что благоприятствует возникновению сложных смысловых подтекстов и амбивалентности зрительского восприятия. В результате искусного оперирования целым комплексом различных игровых приемов композитор создает сложную, многоярусную композиционно-драматургическую структуру оперы.

Ключевые слова: миф об Орфее, феномен игры, опера XX века, Х. Бертуистл, опера «Маска Орфея», прием ситуативной вариантности, основной драматургический конфликт.

Для цитирования: Блинова Д. Д., Тукова Т. В. Игра в Орфея (об опере Х. Бертуистла «Маска Орфея») // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 83–90.
DOI: 10.52469/20764766_2021_04_89

D. BLINOVA
School of Arts No. 7 in Donetsk (DNR)
T. TUKOVA
S. Prokofiev Donetsk State Musical Academy (DNR)

PLAYING ORPHEUS (ON H. BIRTWISTLE'S OPERA "THE MASK OF ORPHEUS")

The article is considered the opera by the contemporary English composer Harrison Birtwistle, which is a vivid example of an innovative approach to the embodiment of the widely known, repeatedly interpreted in the art of various epochs and national cultures of the ancient myth of Orpheus. The relevance of the chosen theme is conditioned by the researching the opera in the context of the problem of a play. On the basis of the undertaken generalization of the fundamental theoretical positions concerning the essential features of the phenomenon of play, the conclusion is made about their implemen-

tation in the opera of H. Birtwistle through the implementation of the compositional and dramaturgical method of situational variance. The definition is given and the ways of the implementation of this method in various works of art are outlined.

The accomplished research made it possible to establish that in the opera "The Mask of Orpheus" the composer widely relies on the principles of "conditional theatre" and brings the features of play to the fore with the help of a multifaceted interpretation of the reception of situational variance at various large-scale levels. This leads to a complex interweaving of plot collisions which taken from different versions of the myth, the repetition of the same situations in several variants at different stages of the dramaturgical action – the beginning, the development of the main conflict, the denouement. The result is the free operation of time and space. The original author's finding, emphasizing the playful nature of the performance, is the representation of one actor in three hypostases – a real character, a doll and a mime, which contributes to the emergence of complex semantic subtexts, ambivalence of audience's perception. As a result of skilful operation of a whole complex of various play methods, the composer managed to create a complex, multi-tiered compositional and dramaturgical organization of the opera.

Keywords: myth of Orpheus, phenomenon of play, opera of the 20th century, H. Birtwistle, opera "The Mask of Orpheus", method of situational variance, main dramaturgical conflict.

For citation: Blinova D., Tukova T. Playing Orpheus (on H. Birtwistle's opera "The Mask of Orpheus") // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 4. Pp. 83–90.

DOI: 10.52469/20764766_2021_04 _89

Феномен игры прочно вошел в жизнь современного социума, стал ее неотъемлемым элементом, существенно повлиял на менталитет различных возрастных, национальных, профессиональных, культурных слоев общества, о чем свидетельствует огромная популярность спортивных, развивающих, обучающих, развлекательных, интеллектуальных, деловых, ролевых и других видов игр. Показательно возникновение целой индустрии компьютерных игр, направленных не только на развлечение, но и активизацию мышления, увеличение объема знаний, развитие интуиции.

Тенденция к усилению игрового начала многопланово сказалась и на развитии всех видов искусства, в том числе музыкального, для которого игра является важнейшим атрибутивным элементом[1]. Особенно разнообразно игровые интенции проявились в современном театре, как драматическом, так и музыкальном, результатом чего стали смелые творческие эксперименты, направленные на свободное оперирование временем, пространством, возникновение новых приемов сочетания аудиального и визуального рядов. С данной точки зрения показательна оригинальная трактовка сюжетов, ранее многократно интерпретированных в творчестве мастеров различных эпох и национальных культур. Среди указанных сюжетов – широко известный античный миф об Орфее.

Ярким примером новаторского подхода к античному мифу является опера современного английского композитора Харрисона Бертуистла «Маска Орфея» (1984). Поставленная в Английской национальной опере (Лондон, 1986), она не получила однозначной оценки. Наиболее интересные и ценные наблюдения относительно данного произведения содержатся в англоязычных работах М. Холла [1] и Т. Цареградской [2]. Вместе с тем, исследуемое сочинение, аккумулирующее в себе многие современные оперные приемы, представляет интерес с различных точек зрения, в частности, в контексте проблемы игры, что и определило *актуальность* избранной темы.

Цель настоящей статьи состоит в том, чтобы выявить особенности трактовки античного мифа в опере Х. Бертуистла «Маска Орфея» и проанализировать данное сочинение с позиции многовекторного функционирования игрового принципа, влияния последнего на художественную концепцию, композиционно-драматургическое строение и стилистику сочинения.

В качестве теоретической базы привлекались фундаментальные исследования, касающиеся проблемы игры и такого ее элемента, как маска.

[1] Не случайно по отношению к музыкальному искусству глаголы «исполнять» и «играть» применяются как синонимы (исполнить музыкальное произведение = сыграть музыкальное произведение).

Среди них – труды Т. В. Адорно, М. Бахтина, М. Друскина, В. Конен, Л. Кириллиной, Т. Курышевой, М. Лобановой, Ю. Лотмана, Е. Назайкинского, И. Хейзинги и др. Принципиально значимым представляется высказывание М. Бахтина, подчеркивающего, что в образах игры «видели как бы сжатую универсалистическую формулу жизни и исторического процесса: счастье–несчастье, возвышение–падение, приобретение–утрата, увенчание–развенчание. В играх как бы разыгрывалась вся жизнь в миниатюре (переведенная на язык условных символов)» [3, с. 260]. Важным атрибутом игры исследователь называет маску, в которой «…воплощено игровое начало жизни, в основе ее лежит совсем особое взаимоотношение действительности и образа» [2, с. 48]. Использование маски многофункционально: она может упрощать, украшать, деформировать, осмеивать, окарикатуривать скрываемый за ней образ, то есть подавать в сложном сопряжении видимое и подлинное, подчеркивая тем самым диалектику воплощаемого художественного явления. Особо эффективно прием маски претворяется в сочинениях, декларирующих игровой принцип как концептуальную идею произведения, и к числу таковых, несомненно, относится опера Х. Бертуистла «Маска Орфея».

Соответственно, возникает необходимость определить сущностные черты феномена игры. Обобщая имеющиеся научные разработки по данному вопросу, мы выделяем следующие позиции, характеризующие игровое начало: 1) обособленность от реальной жизни, условный характер производимого действия в определенных временных и пространственных рамках; 2) самодостаточность явления, преобладание свободного, творческого начала; 3) импровизационный характер игрового действия, многовариантность процесса протекания, разнообразие возникающих ситуаций, непредсказуемость результатов.

Все названные позиции в полной мере реализуются в претворении такого композиционно-драматургического приема, как ситуативная вариантность, – приема, широко используемого в новаторской опере Х. Бертуистла «Маска Орфея», которая будет исследоваться именно с точки зрения воплощения данного приема на различных масштабных уровнях.

Прежде чем перейти к анализу указанной оперы, остановимся на характеристике приема ситуативной вариантности. Опорным для соответствующей дефиниции является определение оперной ситуации, которая классифицируется как «…*элемент композиционно-драматургической организации оперного произведения, проявляющийся на различных масштабных уровнях художественного целого, охватывающий конкретное музыкально-сценическое действие, возникающее в определенный отрезок времени как результат стечения каких-либо совокупных обстоятельств, влияющих на характер взаимоотношений и поведения героев*» [4, с. 55–56].

Ситуации могут повторяться, могут изменяться, трансформируя обстановку, в которой находится герой произведения, контекст, в котором происходит ситуация, ее содержательную и жанровую направленность, и тем самым влиять на дальнейшее развитие действия. Таким образом, следует трактовать ситуативный инвариант как исходную позицию, а его изменение – как проявление ситуативной вариантности.

При этом намечаются возможные ракурсы реализации приема ситуативной вариантности: 1) ситуация повторяется, но уже с другими героями; 2) ситуация повторяется со сменой одного из персонажей; 3) ситуация повторяется в ином эмоциональном ключе; 4) ситуация повторяется при других обстоятельствах; 5) ситуация повторяется с изменением контекста; 6) ситуация повторяется, но приводит к иному, чаще всего противоположному результату сюжетного действия; 7) ситуация повторяется с изменением последовательности ее составляющих, в частности, движение действия происходит от конца к началу [4, с. 56].

Каждый из указанных ракурсов в той или иной степени усиливает игровые потенции театрального произведения, поскольку содержит элемент непредсказуемости, подчеркивает условный характер протекания действия, обнажает творческое начало в подходе к трактовке сюжета.

Естественно, анализу данного приема в опере «Маска Орфея», должен предшествовать краткий экскурс в историю воплощения античного мифа в искусстве.

Миф об Орфее и Эвридике – один из наиболее распространенных в мировом искусстве. На протяжении многих веков он считается одной из самых знаменитых историй о любви, которая до сих пор не перестает волновать поэтов, художников и композиторов. К сюжету данного мифа обращались многие мастера различных исторических периодов, создавая при этом неповторимые шедевры. Так, известны литературные произведения Г. Ибсена, Вяч. И. Иванова, И. Анненского, Т. Манна, М. Цветаевой, Г. Грасса. В киноискусстве популярность приобрели такие фильмы, как «Орфей» и «Завещание Орфея» Ж. Кокто. Мировое изобразительное искусство, благодаря данному мифу, на протяжении

многих лет обогащалось полотнами знаменитых живописцев, например П. П. Рубенса, Тициана Вечеллио, Я. Брейгеля Старшего, Я. Селлайо, Н. Пуссена, К. Коро, Дж. Беллини, А. Иванова, М. Дроллинга.

Образ музыканта Орфея, совершившего настоящий подвиг ради своей возлюбленной Эвридики, привлекал внимание и многих композиторов, что нашло отражение, прежде всего, в оперном жанре. Первая опера «Эвридика» была написана композитором Я. Пери на либретто О. Ринуччини и поставлена во Флоренции в 1600 году. Спустя семь лет в Мантуе К. Монтеверди создал свой оперный вариант мифа – «Орфей» на либретто А. Стриджо. Интересно, что, реформируя оперу в XVIII веке, К. В. Глюк вновь обратился к данному сюжету, воплотив его в двух редакциях «Орфея» на либретто Р. Кальцабиджи – венской и парижской.

Большой интерес к данному мифу проявляли композиторы и в XX веке, подтверждением чего являются сочинения Дж. Ф. Малипьеро («Орфей, или Восьмая канцона», 1922), И. Стравинского (балет «Орфей», 1948), А. Журбина (зонг-опера «Орфей и Эвридика», 1975), Х. В. Хенце («Орфей за проволокой» для хора a cappella, 1983), Ф. Гласса (опера «Орфей», 1993). Во всех этих произведениях композиторы по-своему трактовали сюжет мифа об Орфее и Эвридике. Не менее своеобразно подошел к воплощению этого бессмертного творения английский композитор Харрисон Бертуистл.

Творчество данного современного британского мастера (род. 1934) обширно и разнопланово. Его перу принадлежат оперы, балеты, оркестровые сочинения для различных составов, камерно-инструментальные и камерно-вокальные опусы[2]. Композитор всегда стремился к яркой новизне, чутко улавливал новейшие художественные тенденции, испытал влияния И. Стравинского, О. Мессиана, Э. Вареза, Ч. Айвза. Музыкальному стилю Х. Бертуистла, по словам Л. Акопяна, свойственны такие характеристики, как «…свобода от тональных ассоциаций и от ограничений, налагаемых серийной техникой; широкое использование сложных полиритмических наложений; постепенное выращивание целостной формы из единичного звука на основе достаточно ясного драматургического принципа, реализация которого время от времени прерывается неподготовленными событиями; склонность к лаконичным, рельефно очерченным мелодическим мотивам; подчеркнутая резкость и агрессивность кульминаций; пристрастие к тембрам духовых» [5, с. 73]. Все указанное свидетельствует об авангардной стилевой направленности творчества английского мастера.

Убедительным доказательством вышеупомянутого является новаторская опера «Маска Орфея», в которой композитор опирается на принципы «условного театра», выводя игровое начало на первый план с помощью разнообразной трактовки приема ситуативной вариантности.

Работа над произведением протекала с 1973 по 1984 годы. На первом этапе сочинение традиционно называлось «Орфей». Однако идеи композитора и либреттиста П. Зиновьева были достаточно радикальными и, соответственно, далекими от многократно апробированной трактовки мифа: вместо того, чтобы рассказывать историю приключений Орфея последовательно, автор воплотил фабулу мифа сразу в нескольких ракурсах, что предопределило оригинальность ее композиционно-драматургического строения. По замечанию английского исследователя М. Холла [1], в опере представлено сложное переплетение сюжетных коллизий, взятых из разных версий мифа – по Вергилию и Овидию. Кроме того, добавлены положения из других античных мифов, в частности, мифа об Аристее и его увлечении Эвридикой (версия Вергилия). Отсюда – повторение одних и тех же ситуаций в нескольких вариантах на различных этапах драматургического действия. Так, композитор показывает три варианта завязки: в I акте дважды представлена сцена соблазнения Эвридики Аристеем и ее смерть от укуса змеи; во II акте данная сцена трактуется как сон Орфея, а главными героями в ней выступают уже сам Орфей и Эвридика.

Многопланово, в виде вариантного воспроизведения одной ситуации, Х. Бертуистл трактует и драматургическую развязку действия – сцену смерти Орфея. Во многом необычным является то, что герой погибает несколько раз: в первом случае оканчивает жизнь самоубийством (II действие), во втором и третьем умирает от удара молнии.

Прием ситуативной вариантности применяется в опере и на этапе развития основного драматургического конфликта, что влечет за собой усложнение сюжетных «хитросплетений». Так, на пути в царство мертвых Орфей вынужден пройти испытания – своего рода очищение от грехов, символами которых выступают семнадцать арок, в частности, арки толпы (№ 2), ножей (№ 13), крови (№ 16) и др.

[2] Х. Бертуистл получил хорошее музыкальное образование: учился в Королевском музыкальном колледже в Манчестере, затем в Королевской академии музыки в Лондоне. На протяжении 1975–1983 годов являлся музыкальным директором Королевского национального театра в Лондоне.

Нетрадиционно в опере трактовано и время развертывания действия: переплетаются прошлое и настоящее, одни и те же события происходят во сне и наяву, на что указывает сам композитор: «Я заинтересован <...> в повторении одного и того же события под разными углами, так что создается многомерный музыкальный объект, содержащий множество противоречий, а также множество точек зрения. Я не создаю линейную музыку. Я хожу по кругу; точнее, я двигаюсь концентрическими кругами. События, которые я создаю, движутся как планеты в Солнечной системе. Они вращаются с разной скоростью. Некоторые перемещаются по более крупным орбитам, чем другие, и на возвращение требуется больше времени» (цит. по: [6, p. 49]).

Убедительным подтверждением является эпизод путешествия Орфея в царство мертвых, который излагается дважды. Во II акте герою снится его спуск в подземный мир теней, а в III акте Орфей уже действительно совершает путешествие в страну мертвых. Усложняет течение действия тот факт, что «реальное» путешествие также осуществляется дважды: в первый раз как путь героя из подземного царства в мир живых, а во второй раз как его возвращение обратно в царство мертвых[3].

Варьированию подвергаются и основные персонажи оперы – Орфей, Эвридика и Аристей. Композитор прибегает к их тройственной трактовке: как реальный герой, как кукла и как мим, где последние ипостаси выступают в качестве комментаторов, которые досказывают и поясняют происходящее на сцене действие. Чаще всего данные персонажи появляются при повторениях ситуаций, которые возникают в снах или воспоминаниях.

Яркой самобытностью отличается и музыкальное воплощение оперы, о чем свидетельствуют многие факторы. Прежде всего, обращает на себя внимание непосредственное соединение акустической и электронной музыки, написанной Б. Андерсоном по заказу Х. Бертуистла. Сочетание «двух музык» сразу настраивает слушателя на неоднозначность восприятия звукового ряда сочинения. В момент действия, происходящего в реальности, звучит акустическая музыка, в то время как электронная своим неестественным звучанием погружает в сновидения и воспоминания. Интересно отметить, что в оперу вводится еще один персонаж – Аполлон (по легенде, он является отцом Орфея). Его голос, помимо вокальной версии, появляется в опере несколько раз в виде электронного звука, «говорящего» на выдуманном языке. В качестве своеобразных связок в оперу введены шесть электронных интерлюдий, разделяющих варьируемые эпизоды.

«Тотальное» применение приема ситуативной вариантности в «Маске Орфея» прослеживается на различных масштабных уровнях целостной композиции. Рассмотрим исследуемый прием на уровне варьированного повторения сцены, каковой является сцена соблазнения Эвридики Аристеем и ее смерти в I действии. Сцена состоит из трех эпизодов: «Любовный дуэт», «Истерическая ария» и «Бессмертный танец».

Первый из указанных эпизодов представляет собой скорее монолог, нежели дуэт, так как в основном проводится вокальная партия Аристея, которая состоит из кратких речитативных построений в среднем регистре, сопровождаемых «сухими», «колкими» аккордами оркестра. Вокальная партия Эвридики представлена лишь некоторыми неритмизованными репликами в высоком регистре, звучащими на фоне «свистящих» отыгрышей духовых инструментов. Несмотря на то, что название «Любовный дуэт» предполагает использование такого типа диалогической сцены, как дуэт-согласие, автор строит его как дуэт-разногласие – на противопоставлении двух партий.

Показательно, что во втором эпизоде композитор вводит еще одного персонажа – Оракула, выступающего предвестником трагических событий оперы (можно провести параллель с Мудрецом из оперы П. Хиндемита «Туда и обратно»). Не случайно именно реакция Оракула характеризует наиболее действенный момент экспозиции – сцену насилия. Данный эпизод, следующий attacca, представляет собой «истерическую арию» Оракула, которая в музыкальном воплощении символизирует внутренний голос Эвридики и предвещает ее неминуемую смерть. Мелодия вокальной партии состоит из скачков от звуков *ре* и *фа*, причем каждый раз на более широкий интервал (квинта, септима, нона), что напоминает истерические выкрики в высоком регистре. Для оркестровой партии характерно чередование свистящих пассажей с паузами, что вносит напряжение в звучание и передает ощущение страха.

Последний эпизод сцены – это предсмертный танец Эвридики (после укуса змеи). Для оркестровой партии данного эпизода характерна острая мелодическая линия, основанная на отрывистых созвучиях и тянущихся поочередно звуках в объеме квинты, вследствие чего можно

[3] Отмеченная сюжетная ракоходность позволяет провести параллель с композиционным строением оперы П. Хиндемита «Туда и обратно». В данном случае этот прием еще более усложняется перестановкой фаз действия: Орфей вначале выходит из царства мертвых, а затем входит в него.

определить жанровую основу этой линии как *Danse Macabre* – ирреальная пляска смерти.

Данная ситуация еще раз повторяется в этом же действии, однако с рядом изменений при сохранении структурной организации: дуэт, ария и танец. В сравнении с первоначальной ситуацией, дуэт несколько сокращен, вследствие чего сцена становится более лаконичной.

«Истерическая ария» Оракула во втором варианте звучит более напряженно за счет иного интервального содержания вокальной и оркестровой партий (тритоны, ноны и септимы), а также ритмического обострения, чему способствует широкое использование синкопированных ритмоформул и фигур с обратным пунктиром. При этом эпизод танца проводится без изменений. Таким образом, благодаря произведенным преобразованиям во втором варианте сцена соблазнения и смерти Эвридики значительно динамизируется.

Третий вариант данной ситуации введен во II действие, где главными героями выступают уже Орфей и Эвридика. В отличие от предыдущих вариантов, здесь отсутствуют ария Оракула и танец, однако, как их отголоски, в любовный дуэт проникают характерные особенности пропущенных эпизодов: скачкообразные ходы на широкие интервалы и острая ритмика – из арии, плавные тянущиеся звуки в объеме квинты – из танца. Вокальная партия Орфея построена на речитативных фразах, как и партия Аристея в инварианте. Такое временное сжатие при повторении действия ведет к большей информативной «спрессованности», что в целом характерно для искусства XX века.

Итак, в данном случае трансформации связаны с заменой одного из героев, а также сокращением масштабов сцены, воссоздающей варьированную ситуацию.

Как уже отмечалось, с использованием приема ситуативной вариантности выстроен сюжет II и III действий, где смерть Орфея показана несколько раз. Первый вариант смерти героя – его самоубийство, происходящее в конце II действия во сне (после путешествия из подземного царства мертвых). В музыкальном сопровождении сцены участвуют оркестр и хор. Партия оркестра состоит из тянущихся хроматических звуков, которые уже встречались в любовном дуэте Орфея и Эвридики. Хоровая партия также построена на длящихся звуках «м», «о», «у», что создает ощущение экспрессивной напряженности.

Другой вариант сцены смерти Орфея, уже от удара молнии, показан в III действии, когда Орфей наяву возвращается из царства мертвых. В отличие от первого варианта, сцена оформлена только оркестровым звучанием, насыщенным яркими звукоизобразительными эффектами. Так, резкие, стремительные пассажи деревянных инструментов и грохот ударных имитируют отблеск молнии и раскаты грома, а затем после небольшой паузы следует скандирование на одном звуке – трагический итог действия.

Еще один вариант смерти главного героя от удара молнии показан в середине III действия, сюжет которого развертывается в обычном порядке – Орфей снова отправляется в подземное царство. В сравнении с предыдущей, данная сцена значительно сокращена, однако ее интонационно-ритмический комплекс полностью сохранен.

Прием ситуативной вариантности функционирует также на этапе развития основного драматургического конфликта – это сцена прохождения Орфеем семнадцати арок, каждая из которых олицетворяет новое препятствие на пути героя. Все арки отображают мир человеческого бытия, наполненный внешними и внутренними обстоятельствами, которые воспринимаются как атрибуты жизненных испытаний.

Помимо арок, воплощающих контрсквозную сферу и четко указывающих на подстерегающие человека угрозы (№ 2 «Толпа», № 5 «Смерть», № 13 «Ножи», № 16 «Кровь», № 17 «Страх»), встречаются арки, не поддающиеся однозначному смысловому толкованию и несущие на себе сложную, во многом амбивалентную семантическую нагрузку. Среди них: № 1 «Сельская местность», № 3 «Вечер», № 6 «Крылья», № 7 «Цветы», № 8 «Секретность», № 9 «Стекло», № 10 «Строительство», № 11 «Погода», № 12 «Глаза», № 14 «Животные», № 15 «Одежда (дорога)».

Так, например, арка «Крылья», с одной стороны, может восприниматься как символ высоких стремлений человека, а с другой, – вызывать ассоциации с мифом об Икаре, где заложена мысль о неизбежности наказания за человеческую гордыню, неоправданно высокую оценку индивидом собственных возможностей, что ведет к неотвратимым падениям (вспомним поговорку «Кто высоко летает, тот низко падает» или картину П. Брейгеля «Падение Икара»). Арка «Стекло» может и таить в себе нечто блестящее, прозрачное, открывающее окно в мир, и служить зеркальным отражением внешнего облика (привлекательного или уродливого), и быть входом в таинственный мир «зазеркалья», и, наконец, оказаться разбитыми осколками несостоявшихся мечтаний.

В музыкальном воплощении данного эпизода участвуют оркестр и хор: партия оркестра изобилует приемами звукоподражания, хоровая партия, не имеющая словесного текста, наполне-

на разнообразными фоническими звучаниями, что усиливает ощущение ирреальности и, в то же время, конкретизирует характер происходящего. Так, в арке «Сельская местность» тембр флейты и гобоя ассоциируется с пастушескими наигрышами и настраивает на восприятие пленэрных образов, а электронный шелестящий звук имитирует дуновение ветра. Музыкальное воплощение арки «Контраст» построено на противопоставлении двух мелодических линий: стаккатированных звуков низких деревянных и медных духовых, а также ползущих вверх хроматических интонаций высоких деревянных инструментов. Своеобразием отличается тембровое решение арки «Смерть»: помимо оркестровой, здесь введена хоровая партия, в которой воспроизводятся звуки «о», «а», «у», усиливающие ощущение страха перед неотвратимостью событий. Партия оркестра формируется длящимися звуками и отрывистыми интонациями, чередующимися с паузами, что встречалось уже в арке «Контраст». Следовательно, при сменах арок модифицируется и оркестровая партия.

В опере можно проследить воплощение приема ситуативной вариантности и на уровне повторения действия. Так, сюжет II акта, в котором повествуется о путешествии Орфея в подземное царство и прохождении препятствий, повторяется в обратном порядке в III акте без существенных изменений – сокращаются лишь некоторые сцены.

Итак, в результате искусного оперирования целым комплексом различных современных приемов композитор создает сложную, многоярусную композиционно-драматургическую структуру оперы. Важную роль в «Маске Орфея» играют принципы игровой амбивалентности, ситуативной вариантности, сценической многовекторности, в чем сказывается влияние новаторских тенденций оперного театра XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Hall M*. Harrison Birtwistle in Recent Years. London: Robson Books, 1984. 235 p.
2. *Tsaregradskaya T*. Harrison Birtwistle's «Orpheus-Project»: images of melancholy // Вестник Санкт-Петербургского университета: Искусствоведение. 2019. Т. 9. № 2. С. 256–279.
3. *Бахтин М. М*. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 545 с.
4. *Блинова Д. Д*. Функционирование приема ситуативной вариантности в оперном театре XX века // Музыкальное искусство: сб. ст. Донецк: ДГМА им. С. С. Прокофьева, 2020. Вып. 22. С. 54–67.
5. *Акопян Л. О*. Музыка XX века: Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 856 с.
6. *Kramer J. D*. The Time of Music. New York: G. Schirmer Books, 1988. 493 p.

REFERENCES

1. *Hall M*. Harrison Birtwistle in Recent Years. London: Robson Books, 1984. 235 p.
2. *Tsaregradskaya T*. Harrison Birtwistle's "Orpheus-Project": images of melancholy. In: Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta: Iskusstvovedenie [Bulletin of St. Petersburg State University: Art Studies]. 2019. Vol. 9. No. 2. Pp. 256–279.
3. *Bakhtin M.* Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Renessansa [Creative work by Francois Rabelais and folk culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1990. 545 p.
4. *Blinova D*. Funktsionirovanie priyoma situativnoy variantnosti v opernom teatre XX veka [Functioning of situational variance method in the opera theatre of the 20th century]. In: Muzykal'noe iskusstvo [Musical Art]: collected articles. Donetsk: S. Prokofiev Donetsk State Music Academy, 2020. Issue 22. Pp. 54–67.
5. *Akopyan L.* Muzyka XX veka: Entsiklopedicheskiy slovar' [Music of the 20th century: Encyclopedia]. Moscow: Praktika, 2010. 856 p.
6. *Kramer J. D.* The Time of Music. New York: G. Schirmer Books, 1988. 493 p.

Блинова Дарья Дмитриевна
заместитель директора по учебно-воспитательной работе
Школа искусств № 7
ДНР, 83016, Донецк
blinovadaryadmitrievna@yandex.ua
ORCID: 0000-0002-0998-1648

Darya D. Blinova
Assistant Director for educational work
School of Arts No. 7
DNR, 83016, Donetsk
blinovadaryadmitrievna@yandex.ua
ORCID: 0000-0002-0998-1648

Тукова Татьяна Валентиновна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории, теории музыки и композиции
Донецкая государственная музыкальная академия им. С. С. Прокофьева
ДНР, 83086, Донецк
tavaltu@mail.ru
ORCID: 0000-0002-7025-6525

Tatiana V. Tukova
Ph. D. (Art), Associate Professor at the Department of History, Theory of Music and Composition
S. Prokofiev Donetsk State Musical Academy
DNR, 83086, Donetsk
tavaltu@mail.ru
ORCID: 0000-0002-7025-6525

УДК 787.2: 786.2:781.91 DOI: 10.52469/20764766_2021_04_91

Е. Ю. АНДРУЩЕНКО

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

НА ТЕМУ Н. ПАГАНИНИ И «ПО МОТИВАМ» С. РАХМАНИНОВА: ЗАМЕТКИ О «ВАРИАЦИЯХ» Э. ЛЛОЙДА-УЭББЕРА

Публикуемая статья посвящена одному из широко известных сочинений Э. Ллойда-Уэббера – «Вариациям» на тему Н. Паганини для виолончели и рок-группы (1977), характеризуемому как примечательный образец диалогических взаимодействий массовой и академической музыкальной культуры XX столетия. Опираясь на авторские комментарии, приводимые в недавно опубликованных воспоминаниях Э. Ллойда-Уэббера (2018), исследователь выдвигает и последовательно аргументирует тезис о формировании и реализации художественного замысла «Вариаций» под влиянием классического шедевра – «Рапсодии на тему Паганини» С. Рахманинова. В частности, привлекаются исторические факты, свидетельствующие о большой популярности на территории Великобритании как оригинального варианта «Рапсодии...», так и позднейшей музыкально-театральной «версии» этого сочинения (различные хореографические редакции балета «Паганини» С. Рахманинова – М. Фокина). Далее рассматриваются многочисленные параллели, обнаруживаемые в процессе сравнительного анализа двух упомянутых вариационных циклов. В статье фиксируются наиболее существенные черты структурно-композиционного родства «Рапсодии...» и «Вариаций», соответствующих драматургических интенций (контрастные сопоставления «инфернальной» и возвышенно-лирической образных сфер), жанрово-концептуальной «амбивалентности» (появление точных или варьированных реприз отдельных вариаций, обусловленное музыкально-сценическими требованиями к балетным спектаклям). Особое внимание уделено стилистическим «перекличкам» названных сочинений, связанным с двумя показательными особенностями «Рапсодии...»: явными или завуалированными воздействиями раннего джаза и эстрадной музыки 1920–1930-х годов, а также «персонализованными» стилизациями – авторскими «приношениями» другим композиторам минувшего и настоящего. Подобная «игра стилями» выступает в качестве основополагающего принципа «Вариаций», реализуясь посредством многогранно трактуемой идеи «посвящений» (The Tributes) прославленным рок-музыкантам и композиторам-классикам XX века (С. Рахманинову, Дж. Гершвину, С. Прокофьеву и Д. Шостаковичу).

Ключевые слова: «Вариации» Э. Ллойда-Уэббера, «Рапсодия на тему Паганини» С. Рахманинова, балет «Паганини», стилевые взаимодействия.

Для цитирования: Андрущенко Е. Ю. На тему Н. Паганини и «по мотивам» С. Рахманинова: заметки о «Вариациях» Э. Ллойда-Уэббера // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 91–96.

DOI: 10.52469/20764766_2021_04_91

E. ANDRUSHCHENKO

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

ON THE THEME BY N. PAGANINI AND “ACCORDING TO” S. RACHMANINOFF: THE NOTES ON “VARIATIONS” BY A. LLOYD-WEBBER

The article is devoted to one of the well-known compositions by A. Lloyd-Webber namely “Variations” for cello and rock group (1977). This work is characterized as remarkable example of dialogic interactions between popular and academic music in the 20th century. The researcher bases herself upon the author’s commentaries to be adduced in Lloyd-Webber’s memoires that were published not long ago (2018). She advanced a thesis concerning formation and realization of the appropriate artistic concept under the influence of the classical masterpiece – “Rhapsody on the Theme by N. Paganini” by S. Rachmaninoff. In particular the historical facts indicative of the wide popularity both “Rhapsody…” original variant and the late musical-theatrical “version”

of this work (the various choreographic wordings of the ballet "Paganini" by S. Rachmaninoff and M. Fokin) in the Great Britain are involved. Further diverse parallels, come to light in the process of the named variation cycles comparative analysis, are examined. The most essential features of structure-compositional propinquity between "Rhapsody…" and "Variations", and appropriate dramaturgy intentions (contrasting comparisons of the "infernal" and sublime lyrical spheres), genre-conceptual "duality" (appearance of the exact or varied reprises conformably to the separate variations to be conditioned by the musical-scenic requirements to the ballet performances) are fixed in the article. Much attention is given to the stylistic "call-over" of the named works. It is connected with two revealing peculiarities of "Rhapsody…" as the obvious or veiled influences of early jazz and variety music of the 1920–1930s, and "personalized" stylizations namely author's "offerings" to other composers of the past and the present. This "play upon styles" appears in the capacity of "Variations" fundamental principle to be realized by means of the versatility interpreted idea of "dedications" (*The Tributes*) to the famous rock musicians and composers-classics of the 20th century (S. Rachmaninoff, G. Gershwin, S. Prokofiev and D. Shostakovich).

Keywords: "Variations" by A. Lloyd-Webber, S. Rachmaninoff's "Rhapsody on the Theme by N. Paganini", the ballet "Paganini", stylistic interactions.

For citation: Andrushchenko E. On the theme by N. Paganini and "according to" S. Rachmaninoff: the notes on "Variations" by A. Lloyd-Webber // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 4. Pp. 91–96.

DOI: 10.52469/20764766_2021_04_92

«Вариации» Эндрю Ллойда-Уэббера, сочиненные в 1977 году и адресованные весьма необычному ансамблевому коллективу – солирующей виолончели и рок-группе[1], трудно причислить к малоизвестным опусам британского маэстро. История создания «Вариаций» (произведения «на случай», или, точнее, «на спор», предназначавшегося родному брату композитора, известному виолончелисту Джулиану Ллойду-Уэбберу) и соответствующие ассоциативные параллели данного цикла с «Рапсодией на тему Паганини» Сергея Рахманинова неоднократно освещались в монографиях и аналитических статьях, включая работы автора этих строк (см.: [1, pp. 81–86; 2, pp. 69–73; 3, с. 89–90; 4, с. 95–98]). И все же названная тема представляется далеко не исчерпанной, что убедительно подтверждает недавняя публикация мемуаров Э. Ллойда-Уэббера, снабженных красноречивым заглавием «Unmasked» (в русском издании 2019 года – «Снимая маску»[2]) и содержащих довольно пространные комментарии к «Вариациям» [5, pp. 250–259; 6, с. 232–243]. Изучение упомянутых комментариев позволяет нам существенно дополнить и углубить «рахманиновский аспект» современного восприятия и оценки талантливого сочинения, появившегося на исходе минувшего века и пронизанного мотивами диалогического сопряжения и взаимодействия академической и массовой музыкальной культуры.

Прежде всего, обратимся к уэбберовской «преамбуле» для широкого читателя, открывающей раздел, в котором непосредственно описывается процесс формирования соответствующего замысла и его реализации. Не ограничиваясь упоминанием И. Брамса и С. Рахманинова как выдающихся представителей мировой «паганинианы», Ллойд-Уэббер особо подчеркивает: «Наверное, самая известная в мире вариация (на тему 24-го каприса Паганини. – Е. А.) – это рахманиновская Вариация 18 из его "Рапсодии..."» [6, с. 232–233]. По мнению автора мемуаров, предложенное Рахманиновым художественное решение упомянутой вариации – «просто, но гениально», и с этой оценкой явственно соотносится последующая ремарка в ходе описания собственного цикла: «...Ре-бемоль мажор, тональность знаменитой 18-й вариации Рахманинова... появился и в моем номере 18» [Там же, с. 233, 242]. Данная ремарка явно перемещает внимание читателя на уровень непосредствен-

[1] «Образцовое» студийное исполнение, при участии автора, было подготовлено и осуществлено известной британской джазовой и рок-группой «Colosseum II».

[2] К сожалению, и качество упомянутого перевода, и уровень издания в целом оказались удручающе низкими, что вынудило нас цитировать некоторые из приводимых далее высказываний композитора с уточнениями, заимствованными из английского оригинала.

ной реализации уэбберовского замысла, как бы предполагая возможность сравнительного анализа двух циклов. Подобное сопоставление выглядит весьма продуктивным, поскольку мы обнаруживаем:

а) *структурно-композиционное родство* – подобно «Рапсодии...», включающей в себя 25 зафиксированных разделов (тема и 24 вариации), опус Ллойда-Уэббера содержит интродукцию (тематически связанную с одной из вариаций финального раздела), тему и 23 обозначенных вариации (суммарное количество – те же 25 основных разделов);

б) *драматургическое родство* – как и у Рахманинова, в уэбберовском цикле сопоставляются «инфернальная» и возвышенно-лирическая образные сферы, их сопоставления на расстоянии приводят (опять-таки по образцу «Рапсодии...») к предфинальной кульминационной «зоне лирики» и напористо-целеустремленному завершению цикла;

в) *жанрово-концептуальное родство* – вослед Рахманинову, британский автор чередует вариации, явно опирающиеся на развитие основной темы, и разделы, соотносимые с указанной темой лишь в самых общих чертах, а также сочетает характерные особенности однотемных и двойных вариаций; кроме того, ярко выраженная театральность мышления, корреспондирующая со скрытой программностью и подчеркнутой рельефностью привлекаемого тематического материала, спецификой его развития и т. д., подразумевает возможность и даже видимую желательность «реинтерпретаций», сопутствующих оригинальным версиям «Рапсодии...» и уэбберовского цикла – исполнительских воплощений на театральной сцене в жанре «драматического» балета или эстрадно-танцевального шоу;

г) *стилистическое родство* – именно Рахманинов явился «первооткрывателем» наследия Паганини для массовой культуры XX века, поскольку «отзвуки» знаменитой 9-й вариации из «Рапсодии...», с характерными «джазовыми» интонационно-ритмическими элементами, прослеживаются в целом ряде эстрадных песен и инструментальных пьес 1930–1960-х годов[3], а 18-я вариация даже стала основой саундтрека популярнейшей голливудской мелодрамы «Три истории любви» («Story of Three Loves», 1953).

Вот почему Ллойд-Уэббер, характеризуя замысел собственного опуса, заметил: «Располагая необходимым составом исполнителей, я мог делать со своей композицией буквально все что угодно. Само определение “вариации” подразумевало, что при наличии (заданной. – Е. А.) структуры любые правила отсутствовали. Я мог смешивать хэви-метал с классическим исполнением, комическое с лирическим, другими словами, делать все, что заблагорассудится. <…> “Вариации”... могли явиться миру и в звукозаписывающей студии, но я работал над чем-то театральным, эффектным. Более того, я сочинял это произведение для “живого” исполнения» [6, с. 236]. Далее говорится: «...я следовал всем театральным правилам, так что контрастные моменты были в центре композиции...» [там же, с. 241]. При этом Ллойд-Уэббер не сослался на «Рапсодию...», однако данная ссылка представляется вполне уместной.

Следует напомнить, что Великобритании принадлежала особая роль в исторической судьбе рахманиновского шедевра. Прежде всего, триумфальными премьерами в Манчестере (под управлением Николая Малько) и Лондоне (дирижер – Томас Бичем) в марте 1935 года «Рапсодия...» начала победоносное шествие по странам Европы[4]. Четыре года спустя, в июне–июле 1939-го, в Лондоне состоялись вошедшие в историю премьерные спектакли балета «Паганини», поставленного Михаилом Фокиным на музыку «Рапсодии...» (как известно, композитор принимал самое активное участие в разработке сценарного плана, вплоть до конкретных деталей сюжета, благодаря чему в афише «Паганини» именовался «балетом Сергея Рахманинова и Михаила Фокина»). Исполнению сопутствовал колоссальный успех, и «...британские критики единодушно подчеркивали, помимо прочего, удивительную органичность музыкально-хореографического синтеза, достигнутую вопреки тому, что “Рапсодия...” создавалась как концертное непрограммное сочинение» [4, с. 97]. Резонанс этих премьер оказался весьма значительным, и последующие «восстановления» данного спектакля (после смерти М. Фокина), а также другие хореографические «версии» балета «Паганини» (А. Алонсо, Л. Лавровский, Я. Сех, В. Васильев) принимались британской аудиторией с неизменным энтузиазмом.

[3] В частности, еще до начала Второй мировой войны приобрели известность композиции «Mr. Paganini (Swing for Minnie)», «Mr. Paganini (You'll have to swing it)», за ними последовали «Pagan Nini Samba», «Pagan Nini's Keeper Going Stomp», «The Wonderful Paganini», «Paganini Waltz» и другие аналогичные пьесы. Ощутимые переклички с «Рапсодией...» заметны и в «симфоджазовом бестселлере» первой половины 1940-х годов – «Вариациях на тему Паганини» Бенни Гудмена, исполнявшихся его оркестром.

[4] Сам Рахманинов, при всей его сдержанности, оценивал реакцию британской аудитории как «настоящий шторм»; сборы от концертов также превзошли самые оптимистические прогнозы (см.: [7, с. 43]).

Очевидное «пересечение» Ллойда-Уэббера с этим балетом датируется 1963 годом, когда в ходе летних гастролей по Великобритании прославленная труппа московского Большого театра СССР показала недавнюю постановку «Паганини», осуществленную Леонидом Лавровским[5]. Прямых упоминаний о присутствии 15-летнего Эндрю на соответствующем лондонском спектакле нам обнаружить не удалось, однако известно, что в указанный период юным музыкантом регулярно посещались оперные и балетные, симфонические и вокально-оркестровые премьеры, усердно изучались аудиозаписи выдающихся произведений из классического репертуара и современных академических опусов. В любом случае гастроли Большого театра становились для тогдашнего Лондона культурным событием такого масштаба, о котором говорили все. И более чем вероятно знакомство будущего композитора не только с оригинальной музыкой «Рапсодии...», но и с ее «дополненной» театральной версией, для которой Рахманиновым были санкционированы отдельные «репризные» вставки (повторения отдельных вариаций и фрагментов из них), отсутствующие в оригинальной авторской партитуре и противоречащие фундаментальным жанрово-композиционным принципам «автономного» вариационного цикла. Сходным образом поступил и Ллойд-Уэббер, прибегая к двум «репризным» вставкам в собственных «Вариациях». Отличие связано с тем, что инициатором такого повторения выступил не хореограф-постановщик, а сам композитор (из определенных драматургических соображений), и вышеупомянутые «репризы» им были варьированы, причем существенно.

Еще одна интересная параллель между «Рапсодией...» и «Вариациями» принадлежит к сфере исполнительской практики: подразумеваются так называемые «The Tributes», персональные фрагменты-посвящения, весьма распространенные в рок-музыке (и отчасти джазе) 1970–1980-х годов. В подобных случаях, как правило, речь идет о каденциеобразных эпизодах, адресованных видным музыкантам, которые участвуют в концертном исполнении или студийной записи данного сочинения, реже – выдающимся артистам, чей индивидуальный стиль весьма существенно повлиял на характер изложения конкретной партии или определенного раздела пьесы. Однако Ллойд-Уэббер, не ограничиваясь указанными фрагментами, счел возможным включить в партитуру «Вариаций» два «объявленных» посвящения своим любимым композиторам: Сергею Прокофьеву (15-я вариация) и Джорджу Гершвину (19-я вариация). Как отметил впоследствии сам автор, это «...мои попытки придумать, что могли бы сочинить на тему Паганини» оба выдающихся мастера XX века [6, с. 242]. Продолжая указанный ряд, можно было бы отнести к числу «The Tributes» и заключительную 23-ю вариацию, основная тема которой явственно ассоциируется с фортепианной Прелюдией b-moll ор. 34 № 16 Дмитрия Шостаковича, и «динамическую репризу» 5-й, поскольку интонационные очертания главной темы, ее восторженный лирический пафос и характерная «колокольность» (точнее, «карильонность») аккомпанемента весьма близки стилю Сергея Рахманинова времен «Рапсодии на тему Паганини».

Но более всего примечательно то, что «предшественником» Ллойда-Уэббера в данном случае опять-таки может считаться Рахманинов. В его цикле, помимо самоочевидных «отсылок» к великим предшественникам из области мировой «паганинианы» Ференцу Листу и Иоганнесу Брамсу, обнаруживаются и характерные «The Tributes», связанные с творчеством малоизвестных ныне композиторов-современников. Достаточно упомянуть лишь один пример, «официально удостоверяемый» автором «Рапсодии...». Процитируем фрагмент из рахманиновского письма, датируемого 29 декабря 1934 года и адресованного Абрахаму Чейсинсу. Поблагодарив своего американского коллегу и почитателя за высокую оценку исполнявшегося опуса[6], Рахманинов указывает: «Вы, может быть, заметили, что одна из вариаций с квинтами в басу несомненно написана под большим влиянием “Parade” Чейсинса» [7, с. 35]. Оркестровую пьесу «Парад» (1930), о которой идет речь, сегодня едва ли припомнят даже многие исследователи – специалисты в области американской музыки первой половины XX века. Важно, однако, подчеркнуть, что Рахманинов не просто знал

[5] Премьера названного балета в Москве состоялась весной 1960 года (что засвидетельствовала тогдашняя публикация брошюры с изложением переработанного либретто М. Фокина). Однако включить «Паганини» в гастрольный репертуар театра удалось не сразу. Приносим искреннюю благодарность кандидату искусствоведения А. В. Булычевой, которая сообщила нам указанные сведения, почерпнутые из неопубликованной энциклопедии по истории Большого театра.

[6] Как можно заключить из опубликованной переписки Рахманинова, он высоко ценил Чейсинса – проницательного и образованного музыкального критика, педагога, одаренного композитора и пианиста. В свою очередь, Чейсинс неоднократно передавал Рахманинову для ознакомления и профессиональной «экспертизы» свои фортепианные произведения (нотные тексты и грамзаписи).

это сочинение и положительно к нему относился, но и счел возможным «запечатлеть» данное позитивное мнение в своей музыке. Вероятно, углубленное изучение соответствующего контекста позволит более подробно охарактеризовать рассматриваемую проблему «скрытых цитат» и аллюзий в «Рапсодии...».

Заслуживает внимания и предложенное Ллойдом-Уэббером весьма оригинальное претворение рахманиновской идеи «торжествующей виртуозности»[7]. Как отметил автор «Вариаций» в цитировавшихся выше мемуарах, «...больше всего я хотел сочинить музыку, требующую виртуозного исполнения» [6, с. 236]. Разумеется, буквально воплотить грандиозное «противоборство» солирующего рояля и большого симфонического оркестра в композиции для виолончели и рок-ансамбля представлялось невозможным, да и ненужным: судя по всему, программный замысел Ллойда-Уэббера не подразумевал каких-либо драматических «перипетий». Характеристика «Вариаций» из уст создателя данного цикла: «...ни одного мгновения, лишенного радости, мелодичности или виртуозности» [там же, с. 243] – в большей мере апеллирует к многовековой идее концертирования как артистического «состязания» и «душеполезного времяпрепровождения». При этом «виртуозность» предстает не в «персонифицированном» облике, но как бы рассредоточивается и поочередно концентрируется в нескольких сольных партиях (наряду с виолончелью, к ним относятся флейта, саксофон, электрогитара, первый рояль). Ее «торжество» связано с последовательным преодолением «демонизма»[8] и утверждением позитивного творческого начала.

Итак, представляется возможным утверждать, что Э. Ллойд-Уэббер, создавая циклическую композицию на тему Н. Паганини, избрал в качестве «порождающей модели» не 24-й каприс легендарного итальянского скрипача, но «Рапсодию...» С. Рахманинова. Этим, а также подчеркнуто свободным толкованием вариационности и фактическим «присутствием» в цикле звуковых «силуэтов» ряда выдающихся композиторов XX века (Рахманинова и Гершвина, Прокофьева и Шостаковича), может быть объяснено умышленно краткое название произведения – не «Вариации на тему Паганини», но просто «Вариации». Кстати, их дальнейшая «биография», подобно рахманиновскому шедевру, сложилась равным образом удачно и в сфере звукозаписи, и на концертной, и на театральной сцене. Студийная версия «Вариаций», выпущенная известной компанией MCA Records в 1978 году на виниловом диске, сразу же заняла верхние строки соответствующих чартов. Двадцать лет спустя данная запись была выпущена повторно – теперь уже на компакт-диске и опять-таки с видимым успехом. Количество хореографических постановок на эту музыку исчисляется десятками (точное количество назвать довольно сложно, поскольку из соображений экономии современные балетмейстеры предпочитают использовать высококачественную «авторизованную» запись вместо приглашения исполнителей на спектакли «живьем»).

В 1981 году известный театральный продюсер Кэмерон Макинтош осуществил постановку «экспериментального» мюзикла-«диптиха» под названием «Песня и танец»; в качестве второй части названного проекта были использованы «Вариации» (см. об этом подробнее: [8]). По мнению специалистов, указанный «диптих» явился своего рода подготовительным этапом к созданию выдающихся образцов «хореографического» мюзикла, принадлежащих Э. Ллойду-Уэбберу и поставленных на протяжении 1980-х годов, – «Кошки» и «Звездный Экспресс». Отзвуки «Вариаций» (не только соответствующие аллюзии, но и прямые автоцитаты) слышны в одном из недавних уэбберовских мюзиклов «Школа рока» (2017), вызвавшем живой интерес и активно демонстрировавшемся в ряде стран Британского Содружества до начала «пандемического безвременья» [6, с. 241]. Таким образом, предпринятый Ллойдом-Уэббером единственный опыт сочинения инструментальной музыки «по мотивам Рахманинова» в исторической перспективе оказался более чем плодотворным для британского автора. Впрочем, не только для него: сегодня, по прошествии более чем сорока лет, есть основания утверждать, что уэбберовский цикл на тему Паганини выдержал испытание временем. Сегодня этот опус представляется весьма интересным и оригинальным образцом претворения классических традиций в контексте массовой музыкальной культуры последней трети XX века.

[7] В письме к М. Фокину от 29 августа 1937 года Рахманинов характеризовал 19-ю вариацию «Рапсодии...» следующим образом: «...торжество искусства Паганини, его дьявольское пиччикато» [7, с. 114].

[8] Согласно уэбберовскому комментарию, «демонические» мотивы в большей мере характерны для первой половины цикла; например, 7-я вариация «...возвращается к моим рок-истокам и звучит как хэви-метал в размере 7/8. Звучит дьявольски» [6, с. 241]. Напомним, кстати, что и «первое появление нечистой силы» в опусе Рахманинова связано, по его собственным словам, с той же 7-й вариацией [7, с. 114].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Walsh M*. Andrew Lloyd Webber: His Life and Works: A Critical Biography. London: Viking, 1999. 240 p.

2. *Snelson J*. Andrew Lloyd Webber: [research work.] New Haven: Yale University Press, 2009. XVI+268 p.

3. *Андрущенко Е. Ю*. «Вариации» Э. Ллойда-Уэббера и «Рапсодия на тему Паганини» С. Рахманинова: художественные параллели // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 3. С. 88–91.

4. *Андрущенко Е. Ю*. «Рапсодия на тему Паганини» С. Рахманинова и «Вариации» Э. Ллойда-Уэббера: классический шедевр как «порождающая модель» // Музыкальное наследие С. В. Рахманинова в современной культуре: наука, исполнительская практика, образование: сб. науч. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2014. С. 92–100.

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

6. *Ллойд-Уэббер Э*. Снимая маску: Автобиография короля мюзиклов. М.: Эксмо, 2019. 448 с.

7. *Рахманинов С. В*. Литературное наследие: в 3 т. / сост. и ред. З. А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1980. Т. 3. 576 с.

8. *Андрущенко Е. Ю*. «Песня и танец» – «экспериментальный» мюзикл Э. Ллойда-Уэббера: тридцать лет спустя // Южно-Российский музыкальный альманах. 2013. № 1. С. 93–98.

REFERENCES

1. *Walsh M*. Andrew Lloyd Webber: His Life and Works: A Critical Biography. London: Viking, 1999. 240 p.

2. *Snelson J*. Andrew Lloyd Webber: [research work.] New Haven: Yale University Press, 2009. XVI+268 p.

3. *Andrushchenko E*. «Variatsii» E. Lloyda-Uebbera i «Rapsodiya na temu Paganini» S. Rakhmaninova: khudozhestvennye paralleli [“Variations” by A. Lloyd-Webber and “Rhapsody on Paganini’s Theme” by S. Rachmaninoff: Artistic Parallels]. In: Problemy muzykal’noy nauki [Music Scholarship]. 2014. No. 3. Pp. 88–91.

4. *Andrushchenko E*. «Rapsodiya na temu Paganini» S. Rakhmaninova i «Variatsii» E. Lloyda-Uebbera: klassicheskiy shedevr kak «porozhdayushchaya model» [“Rhapsody on Paganini’s Theme” by S. Rachmaninoff and “Variations” by A. Lloyd-Webber: the classical chef-d’oeuvre as a “raising model”]. In: Muzykal’noe nasledie S. V. Rakhmaninova v sovremennoy kul’ture: nauka, ispolnitel’skaya praktika, obrazovanie [S. Rachmaninoff’s musical heritage in the modern culture: scholarship, performing practice, education]: collected research works. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2014. Pp. 92–100.

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

6. *Lloyd Uebber A*. Snimaya masku: Avtobiografiya korolya myuziklov [Unmasking: An Autobiography by the King of Musicals]. Moscow: Eksmo, 2019. 448 p.

7. *Rakhmaninov S*. Literaturnoe nasledie [Literary Heritage]: in 3 vol. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. Vol. 3. 576 p.

8. *Andrushchenko E*. «Pesnya i tanets» – «eksperimental’nyj» myuzikl E. Lloyda-Uebbera: tridtsat’ let spustya [A. Lloyd-Webber’s “Song and Dance” as an “Experimental” Musical: Thirty Years Later]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal’nyj al’manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2013. No. 1. Pp. 93–98.

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

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

УДК 78.082.1 DOI: 10.52469/20764766_2021_04_97

Е. С. ЗИНЬКЕВИЧ

Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского (Киев)

УКРАИНСКАЯ СИМФОНИЯ: МАРКЕРЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

В настоящей статье анализируется ситуация в украинском симфонизме 1970–1980-х годов в свете нового понимания национальной традиции и ее составляющих. Прежде всего, подчеркивается главенствующая роль симфонии, представленной в указанные годы в разных жанровых проявлениях (симфония-эпопея, медитация, памфлет, бурлеск и т. п.) и драматургических типах (драматургия динамичной статики, эпопейная, «стилистическая драматургия», монтажная, сюжетно-театральная и бессобытийная, «линейная» и «параболическая»). Исследователем акцентируется роль интегративных процессов, формирующих новую лексику, с учетом опыта европейского симфонизма и национальной композиторской школы, различных музыкальных практик (например, джаза), а также опыта других видов искусства (литература, живопись, театр, кинематограф). В качестве показательного образца анализируется Третья симфония Льва Колодуба «В стиле украинского барокко» (1980), программа которой, не оглашавшаяся композитором, восходит к ранней пьесе Ивана Кочерги «Песня в бокале» (1910). Далее автором статьи выявляются система барочных характеристик в названной симфонии и особенности формирования ее национального облика, связанные с ярко выраженной опорой на светскую украинскую культуру конца XVII–XVIII веков (цеховые марши, канты, песни Г. Сковороды); подчеркивается значимость функции «звуковой режиссуры» в создании «музыкальной сценографии». Отмечается роль скрытого оценочного плана (композиторской позиции), проявляющегося в ироничной, добродушно-озорной подаче художественного материала. Исходя из этого, аргументируется новизна бурлескной симфонии Л. Колодуба как результат многомерного синтеза – не только историко-стилевого (барокко – классицизм – современность), но и межвидового (музыка – театр).

Ключевые слова: традиция, национальный, симфония, драматургия, бурлеск, барокко.

Для цитирования: Зинькевич Е. С. Украинская симфония: маркеры национальной идентичности // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 97–106.

DOI: 10.52469/20764766_2021_04_97

E. ZINKEVYCH

P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kiev)

UKRAINIAN SYMPHONY: MARKERS OF NATIONAL IDENTITY

The article examines the situation in the Ukrainian symphonism of the 1970–1980s in the light of a new understanding of the national tradition and its components. The dominant role of the symphony presented during these years in different genres (epic symphony, meditation, pamphlet, burlesque, etc.) and dramatic types (dramaturgy of dynamic statics, epic, "stylistic drama", with or without a narrative, "linear" and "parabolic") is underlined. The role of integrative processes that form a new vocabulary based on the experience of European symphony and the national school of composition, various musical practices (for example, jazz), the experience of other types of art (literature, painting, theater, cinema) are emphasized. As an example, the author analyses Lev Kolodub's Third Symphony "In the Ukrainian Baroque Style" (1980), the program of which is connected with the play "Song in a Glass" by Ivan Kocherga (1910). The author identifies a system of baroque signs in the symphony, its national essence based on the Ukrainian secular culture of the late 17th–18th centuries (guild marches, canticles, Skovoroda's songs); emphasizes the function of "sound directing" in the creation

of “musical stage design”. The role of a hidden evaluative plan (the author's position), which manifests itself in an ironic, good-naturedly mischievous presentation of the material, is noted. The novelty of L. Kolodub’s burlesque symphony as a result of a multidimensional synthesis – both historical (baroque-classicism-modernity) and interspecies (music – theater) is argued.

Keywords: tradition, national, symphony, dramaturgy, burlesque, baroque.

For citation: Zinkevych E. Ukrainian symphony: markers of national identity // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 4. Pp. 97–106.

DOI: 10.52469/20764766_2021_04_97

В 1956 году Союз композиторов СССР командировал Д. Д. Шостаковича и музыковеда В. С. Виноградова в Киев и другие республиканские центры Союза для ознакомления с симфоническим творчеством в республиках страны. Результатом этой поездки стала статья, опубликованная в «Советской музыке» (также совместного авторства), где, в частности, отмечался «“иждивенческий” подход к народному творчеству и наследию классиков, заимствование фольклорных цитат вместо творческого освоения», что вело «к упрощенчеству, к созданию серых, маловыразительных и похожих одно на другое произведений»[1, с. 8]. Статья эта была негативно воспринята руководством СКУ и лишь усилила недоброжелательное отношение к Д. Шостаковичу, которого украинские музыкальные власти продолжали числить по ведомству формализма[1]. Однако Д. Д. Шостакович был абсолютно прав: приметой национальной идентичности украинской симфонии (за редким исключением, в частности, творчества Б. Н. Лятошинского) был украинский фольклор – как основа тематизма. В остальном (опять-таки правы авторы цитированной статьи) наблюдалось тиражирование «симфонической грамматики» европейской и русской классики.

Ситуация изменилась с приходом в украинскую музыку поколения 1970-х (даже не шестидесятников, столь любимых нами: у них жанр симфонии поначалу не был в приоритете). 1970–1980-е гг. стали «золотым веком» украинской симфонии, которая в указанный период обрела ярко выраженное «свое лицо», заняв равное положение среди симфоний других национальных композиторских школ и став жанровой доминантой украинского музыкального процесса (за период 1970–1985 гг. на Украине было создано более 170 симфоний). Именно в жанре симфонии осуществлялись у нас наиболее смелые прорывы в новую образность, лексику, новые формы. Ни в каком другом жанре не наблюдалось столько «самокритики»: ожесточенных «споров» со стереотипами, настойчивых стремлений не к самоповторению, а к обновлению.

Украинская симфония стала «многожанровым жанром». Если прежде главным номинативным уточнением произведения служила его типология (симфония эпическая, лирическая, драматическая), то теперь все чаще требовалась более точная атрибуция. Художественная структура произведений корректировалась «методами отражения» таких жанров, как эпопея (Первая симфония И. Карабица, Третья симфония Е. Станковича), памфлет (Четвертая симфония Б. Буевского), медитация («Larga» Е. Станковича, Четвертая симфония В. Сильвестрова), бурлеск (Третья симфония Л. Колодуба) и др. В арсенале украинской симфонии прослеживались самые разные типы драматургии: сонатная и бессонатная, драматургия динамичной статики и эпопейная, «стилистическая драматургия» (Шестая симфония Я. Губанова, Вторая камерная симфония В. Зубицкого) и монтажная (симфонии Б. Буевского), сюжетно-театральная (Третья симфония Л. Колодуба) и «бессобытийная» (Пятая В. Сильвестрова), «линейная» и «параболическая» («Симфония пасторалей» Е. Станковича).

Новая «симфоническая ситуация» воздействовала на старшее и среднее поколение: многие стали возвращаться к симфонии после многолетнего «молчания» в этом жанре (например, Д. Клебанов – через 22 года, Г. Майборода – че-

[1] В докладе В. Д. Довженко, открывавшем пленум СК СССР (ноябрь 1958 г.) и представлявшем мнение украинского СК, позиция Д. Шостаковича и В. Виноградова была названа «…несправедливой и односторонней. Статья представляла украинскую симфоническую музыку перед всей советской общественностью и зарубежными нашими коллегами в кривом зеркале» [2, с. 46]. В. Д. Довженко в эти годы – заместитель директора Института искусствознания, фольклора и этнографии АН УССР.

рез 24, Л. Колодуб – через 18), активно включались в процесс его реновации.

Среди главных факторов обновления украинского симфонизма следует назвать новое понимание *национальной традиции*, которая стала включать опыт других видов искусства (как народного, так и профессионального): литературы, живописи, кинематографа. Расширилось понимание *музыкальной* национальной традиции, прежде ограниченной фольклором, и теперь в нее вошел весь национальный фонд украинского музыкального *профессионализма*, все его историко-стилевые срезы, включая и знаменную культуру, и кант, и песни Г. Сковороды, и лексику Б. Лятошинского, который в результате приснопамятных акций конца 1940-х – начала 1950-х гг. был практически исключен из фонда национальной памяти. Разумеется, отдельного разговора заслуживает и полноценное (наконец!) подключение к опыту европейского симфонизма во всем его объеме, и обращение к разным музыкальным практикам, ранее немыслимым в украинской симфонии, например к джазу. А главное – не копирование, не подражание всем этим богатствам, а умение сопрягать новообретенное со своим, родным. Ярким примером подобных интегративных процессов, формирующих новую лексику, служит творчество Владимира Зубицкого. Соло альтового саксофона, открывающее Вторую камерную симфонию (1983) композитора, – своеобразная тема-гипербола, возникшая как результат интонационного сгущения: синтеза ораторского императива, драматических восклицаний думных заплачек и джазовой лексики[2] (см. Приложение, Пример 1).

Для демонстрации того, как изменился облик украинской симфонии, обретшей, наконец, свою национальную идентичность, приведем в качестве примера произведение не молодого (тогда) поколения, осуществлявшего особо дерзкие прорывы в новые смыслы, а более «осторожного» (или осмотрительного?) – среднего, что показательно как свидетельство необратимости процесса. Речь идет о Третьей симфонии Льва Колодуба, написанной в 1980 г. и имеющей подзаголовок «В стиле украинского барокко».

Данное произведение является не первой в украинской музыке симфонией с полистилистической заявкой. Первой была Симфониетта Е. Станковича (1971, с подзаголовком In modo collage), вызвавшая большое неодобрение «старших товарищей»: «дерзкая», «озорная», «молодая» симфония с переплетением аллюзийности, цитатности, коллажности (С. С. Прокофьев, И. С. Бах, Г. Малер) и неожиданной трагической тенью в финале[3]. И вот – Третья симфония Л. Колодуба, в которой полистилистика становится каналом для *внемузыкальных* воздействий, которые и служат главным фактором формирования необычного жанрового облика произведения. В стилевой программе симфонии скрыт сюжетный каркас – отсюда то ощущение сценической событийности, конкретной образности, которое возникает с первых же тактов произведения.

Эта вторая – не оглашенная – программа восходит к ранней пьесе классика советской украинской драматургии Ивана Кочерги «Песня в бокале»[4]. В данном произведении Л. Колодуба привлекли не фабульные моменты пьесы, не ее философские и публицистические идеи, а сам средневековый город: его бурная, красочная жизнь в поэтическом ореоле городских традиций, с борьбой городских цехов, с многолюдными празднествами; психология его жителей, живущих в атмосфере легенды; его романтизированный облик – таинственный мрак узких улочек, площадь, окруженная аркадами, мощные стены древней ратуши, башня с часами. Собственно, Город, являющийся, безусловно, одним из героев пьесы И. Кочерги, становится и героем симфонии Л. Колодуба. При этом не возникает противоречия с национальной программой (украинское барокко), потому что во «вневременном» и якобы немецком городе пьесы проступают вполне реальные черты цехового ремесленного Киева, вернее, его тогдашнего центра – Подола. Не возникает и противоречия стилевого, а следовательно, исторического, временного, поскольку украинское (как и русское) барокко во многом строилось на традициях средневековья, являлось как бы их продолжением [5], не говоря уже о том, что структура и нормы городской

[2] О творчестве В. Зубицкого тех лет, в том числе о Второй камерной симфонии, см.: [3].

[3] Еще более ранний образец полистилистики в украинской музыке – Классическая увертюра В. Сильвестрова, ставшая для него «пропуском» к получению консерваторского диплома. (Об указанных опусах см.: [4].)

[4] Пьеса была написана в 1910 г., а позже переведена на украинский язык П. Тычиной. В 1926 г. произведение поставили под названием «Легенда про песню». Действие разворачивается в средневековом городе, куда странствия забросили молодого часовщика Норберта. На площади перед ратушей герой слышит фрагмент чудесной песни, но всей мелодии никто не знает. Как гласит легенда, песня будила человеческие страсти, нарушала мещанский покой бюргеров и за это была наказана – изъята из памяти жителей города: мелодию записали и спрятали в хрустальный бокал, замурованный в стене ратуши. Поиски песни, составляющие один из сюжетных мотивов пьесы, и движут действие.

жизни еще долго сохраняли в Киеве черты средневековья.

Как же вся эта многомерная программа реализуется в драматургии симфонии? Система барочных – общих и национальных – примет здесь чрезвычайно разветвлена. Идя от общего к частному, можно назвать такие качества симфонии, как красочность, яркая декоративность, даже эффектность ее целостного облика, чему в большой мере способствуют использование колористического инструментария[5], сопоставление колоритного живописания и тонкой лиричности, многоплановое столкновение контрастов (динамических, фактурных, тембровых, регистровых, создающих игру света и тени, картинно-контрастное сопоставление тематических партий, разделов, частей), «многофигурный», «массовый» характер действия, развертывание которого подчинено динамике движения (никаких торможений, остановок, авторских отступлений). И во всей этой нарядной, порой ярмарочной пестроте – какая-то солнечная праздничность, создающая тот жизнерадостный, жизнеутверждающий ренессансный характер, который был так свойствен именно украинскому и русскому барокко.

Черты *музыкального* барокко конкретизируются через его характерные жанровые и стилевые признаки. Это и примат полифонической техники: фугированное развертывание главной партии в ч. I; полифугированный облик ч. III, где темы виртуозно имитируются в одновременном прямом и обратном движении, в уменьшении и увеличении; главенствующая роль имитационной полифонии в разработочных разделах ч. II. Это и оркестровый состав с опорой на струнную группу, напоминающий об оркестре *concerti grossi*. От них же и противопоставление *concertini* и *ripieni*, диалогический обмен репликами между разными оркестровыми группами, трехчастность общей композиции[6].

Барочный профиль проступает и в тематизме, неоднозначном по своим истокам. В главной партии ч. I (в теме фугато) совместились гавотность, преломленная сквозь призму прокофьевских гавотов, черты баховских бурре, крестьянский гайдновский менуэт. Из последнего заимствуется сочетание важной серьезности (грубоватая, тяжеловесная поступь) и комизма (большие интервальные скачки, неожиданные ритмические и интонационные сдвиги). Тематизм ч. III (вступительный раздел, первое фугато) формируют ритмоинтонационные особенности жиги, а в обрамляющих разделах ч. II (с солирующим клавесином) можно уловить связь с инструментальной арией. Таким образом, в драматургии целого прослеживается пунктир старинной сюиты: бурре (гавот, менуэт) – ария – жига.

Однако общебарочная основа – лишь «подмалевок», на который наносится национальный узор. Исходя из программы симфонии, композитор формирует ее национальный облик не совсем обычным путем – отталкивается не от фольклора, а от светской профессиональной украинской культуры конца XVII–XVIII веков, которая – включая профессиональную музыкальную среду Киева – определялась и активным взаимодействием с европейским музыкальным искусством, и деятельностью таких коллективов, как «музыкийские» цехи, хор и оркестр Киевского коллегиума (с 1701 года – академии), и бытованием различных жанров, например, канта и сольной песни с инструментальным сопровождением, и творчеством Г. Сковороды. Все это в той или иной степени резонирует в симфонии Л. Колодуба.

Главная партия части I – при всех «танцевальных» качествах ее темы – «нанизана» на четкий маршевый ритм и разворачивается как торжественное (с оттенком карнавальности) шествие. Такая поступь в сочетании с нарядностью и завуалированной танцевальностью вызывает представление о цеховых маршах[7] (см. Приложение, Пример 2).

Песенная побочная тема части I выдает свое происхождение от лирницкого канта[8] двухголосием (параллельное секстовое движение), органным пунктом в басу (правда, квартовым, а не квинтовым) и юбиляционными распевами мелодии. Воспроизводится в ней и несколько гнусавый характер пения лирников, создаваемый не

[5] Состав: струнные, клавишные и ударные (5 групп) инструменты.

[6] Части I и III написаны в сонатной форме, часть II – «сцена сквозного развития» с обрамлением. Структура ч. I: главная партия включает вступительный раздел и фугато (ц. 4), побочная – ц. 18, разработка – ц. 30, реприза – ц. 46. Ч. III: вступительный раздел, главная партия – фугато (ц. 79), побочная – фугато (ц. 84), разработка – ц. 90, реприза – ц. 108, кода – ц. 119 (см. издание партитуры – Киев: Музична Украина, 1984).

[7] Записи данных маршей не сохранились, но память о них, по мнению некоторых исследователей, донес до нас глинкинский «Марш Черномора», создававшийся на этой основе [6, с. 89–91]. Полемика по данному вопросу до сих пор продолжается [7, с. 150]. Кстати, в «угловатом» облике темы Л. Колодуба, с ее «неуклюжими» возвратными скачками на септимы, сексты и тритоны, слышна связь с «Маршем Черномора».

[8] Ср. с кантами «Ах, свете лукавый»; «Злосчастное время»; «Житие мое» [8].

только тембровыми средствами (альт и виолончель в высоком регистре), но и политональным сочетанием голосов (G-dur и H-dur) (см. Приложение, Примеры 3а, 3б).

Основная тема части II обобщает характерные особенности сольной городской песни (ее лирической разновидности), расцвет которой связан с творчеством Г. Сковороды[9] (см. Приложение, Примеры 4а, 4б).

Все это – и торжественное шествие цехов, и пение нищих лирников и бандуристов, и весь разноголосый гомон большого торгового города – приобретает реально осязаемый характер благодаря вписанности в создаваемую музыкой сценографию. Пространственные сопоставления, лежащие в основе оркестровой музыки барокко, имитационные напластования как основная форма фактурного развертывания в симфонии – все это способствует созданию зрелищно-пространственных ассоциаций[10], которые различаются в разных частях и разделах симфонии. К примеру, «звуковая режиссура» ч. I (крайние разделы) и ч. III создает «площадной» характер действия: гул празднества накатывается откуда-то издалека, приближается и выплескивается на сцену; людские потоки, выливаясь из одной, другой, третьей улиц, постепенно заполняют площадь. В разработке ч. I действие переносится с залитых солнцем площадей в узкие таинственные улочки, где гулким эхом отдаются шаги ночного дозора. Ч. II имеет явно «интерьерный» характер, рисуя в воображении низкие своды тайных переходов в толще замковых стен. Главный персонаж здесь – забытая песня, фрагменты которой одиноко звучат в начале, а позднее то растворяются в гулких сонорных напластованиях, то вновь возникают – призрачные, искаженные, словно ускользающие в неверном колеблющемся свете свечи. Таинственную атмосферу усиливают колористические алеаторно-сонорные миксты, на которые накладываются кластерные «раздувания» у струнных и «взрывы» у литавр. Растущее сонорное напряжение вновь вызывает «призрак» песни: в стретте скрипок вспыхивает ее убегающая тень.

Зрелищно-пространственные представления усиливаются в «площадных» действиях еще одним ассоциативным вектором – архитектурным. Регистровый диапазон в тематизме набирается постепенно – от басов к высоким голосам, как наращивание массы в архитектурном строении от мощного основания к облегченному верху, а ярусное возведение имитационных уровней аналогично ярусному членению архитектурных форм. «Архитектурно-барочные» качества тематизма проявляются и в украшающих его «завитках» фигураций, распетых мелизмов, обильно участвующих в отделке и самих тем, и всех слагаемых фона. Они же создают ощущение шумного бурления праздничного города.

Театральному развертыванию симфонии способствует не только «звуковая режиссура» с пространственным размещением действия (эффект его приближения и удаления), но и «мизансценическая» разработка событий. Обмен репликами альтов и виолончелей в разработке ч. I усиливает сценическую событийность «ночного дозора», а используемая здесь «система пауз» обостряет речевую выразительность этой «беседы». Театрально и внезапное прекращение действия, словно прерванного опущенным занавесом.

В формировании локального колорита сценографии участвует и «колокольность» – краска, взятая из непременного арсенала средств, которые моделируют образ Киева. Колокольность, которой насыщена вся атмосфера произведения: это и источник тематизма, и его фон, и сам тематизм, – предстает в звучании «подлинных» тембров (колоколов и колокольчиков) и воссоздается другими инструментами (аккорды фортепиано, фигурации скрипок). Появляясь в самых разных «ликах» (колокола, набаты, куранты башенных часов), колокольность и «режиссирует» действие (все картины ч. I отделены друг от друга ударами колокола), и создает эмоциональный колорит. Так, в ч. I доминируют нарядные, праздничные перезвоны – от веселых «колокольчиковых» терций скрипок до последнего удара большого колокола. В ч. II данные перезвоны сменяются таинственно-зловещим набатом. Торжественные колокола входят в образный строй ч. III, а завершает симфонию прощальный «росчерк» курантов (челеста): картина, вызванная фантазией художника из глубин прошлого, начинает размываться, дробиться и уходит в даль столетий.

Ощущение разворачивающегося перед слушателем спектакля усилено и скрытым оценочным планом – авторской позицией. Она не выпячена, не выделена в самостоятельную драматургическую линию, но, тонко намеченная, проявляется в несколько ироничной, добродушно-озорной подаче материала: в комичной важности и серьезности всех фугатных шествий,

[9] Ср. с песней Г. Сковороды «Ах ты, свете лестный».

[10] Ощущение театральной разработанности «сценария» экспозиции и разработки ч. I настолько велико, что так и хочется перевести их картинное противопоставление на язык афористических режиссерских намеков: День. Солнечно. Празднично. – Вечер. Закоулки. Страшно.

в показной браваде «дозорного марша» (разработка ч. I – см. ц. 34, 43), в «пугающих» шумовых эффектах, в таинственных шорохах и «жутких» эхо ч. II с ее «приключенческим» колоритом, заставляющим вспомнить о средневековых авантюрных романах.

Выявлению указанной «скрытой авторской камеры» способствует стилевая амбивалентность симфонии, где в равной мере действуют и барочные, и современные корректирующие друг друга формы художественного мышления. Так, «мерность ритмического биения» (Ю. Кон), свойственная мелодике барокко, в тематизме симфонии «вживлена» в современную ладовую систему расширенной диатоники (главные темы чч. II и III); голоса лирницкого канта (побочная тема ч. I) образуют битональное двухголосие; ярусное накапливание фактуры повсюду приводит к кластерной вертикали; ч. II почти целиком строится на алеаторно-сонорных принципах организации ткани.

Однако своеобразие художественной структуры симфонии Л. Колодуба создается не только соположением «барокко – современность». Данная оппозиция осложнена другими пересечениями, нарушающими предсказуемость и повышающими информативность произведения. «Барочность» оказывается подчиненной грамматике симфонии раннего классицизма, полифоническая заданность формы реализуется в высшем достижении гомофонии – сонате. Тем не менее, в разработке нарушается канон: ее событийная канва, благодаря яркой речевой и пластической выразительности музыки, монтажной смене ракурсов и планов, рождает ассоциации со зрительным рядом – театральным или кинематографическим[11]. При этом в произведении не теряется ощущение симфонической перспективы, непрерывного симфонического тока благодаря интонационным аркам, активной трансформации тематизма[12].

Другими словами, новизна Третьей симфонии Л. Колодуба заложена не в стилизации барокко, а в многомерности синтеза – историко-стилевого (барокко – классицизм – современность) и межвидового (музыка – театр). В результате возникает новое интегративное единство, которое трудно уложить в привычную классификационную рубрику. И если типологические характеристики Третьей симфонии все же близки эпическому руслу симфонизма[13], то в существующей жанровой номенклатуре сочинению трудно подобрать аналог – оно само выступает жанрообразующим явлением.

Не имеющий прецедента в украинском симфонизме жанровый эксперимент Л. Колодуба находит подтверждение в украинской литературе (вновь межвидовые типологические схождения!), где можно обнаружить параллельные жанрово-стилевые искания. «Озорная проза» В. Яворовского и Е. Гуцало, «фантазийные романы» В. Земляка и А. Ильченко – то, что получило в литературоведении название аллегорической или химерной прозы, – также строятся на сплетении быта и предания, реальности и фантастики, серьезности и лукавого юмора. Это, собственно, новый ракурс творческого переосмысления фольклорной поэтики[14], вызванные жанрообразующие силы которого проявили себя и в украинской музыке – в «бурлескной симфонии» Л. Колодуба.

---

[11] «Сценарный план» разработки рисует мрак узких улочек, крадущиеся шаги, обмен испуганными репликами, гулкое страшное эхо, передаваемое глубокими октавными басами фортепиано на фоне сонорной кулисы струнных, растущий страх, кульминация которого – медленное «сползание» кластера струнных из третьей октавы (цц. 39–43).

[12] Интонационно связаны между собой главная и побочная темы ч. I, а также главная тема ч. III. Трансформация тематизма особенно ощутима в ч. II – со всеми превращениями «песни».

[13] Это – «объективность» образности, жанровость тематизма, контрастный тип драматургии, повествовательность. Вписываются в эпическую поэтику и фантастический элемент симфонии, вырастающий на основе народных легенд, и ее жизнерадостный, оптимистический тонус. Внемузыкальные связи симфонии также не нарушают ее эпического наклонения, т. к. ведут к эпическому театру, теория которого разработана Б. Брехтом. Именно от него исходит «представленческий» тип драматургии: демонстрация образа, а не растворение автора в нем, наблюдение, а не сопереживание.

[14] Впрочем, не столько новый, сколько забытый. Не случайно литературоведы усматривают генезис упомянутой литературы в творчестве И. Котляревского, М. Коцюбинского, Н. Гоголя.

ЛИТЕРАТУРА

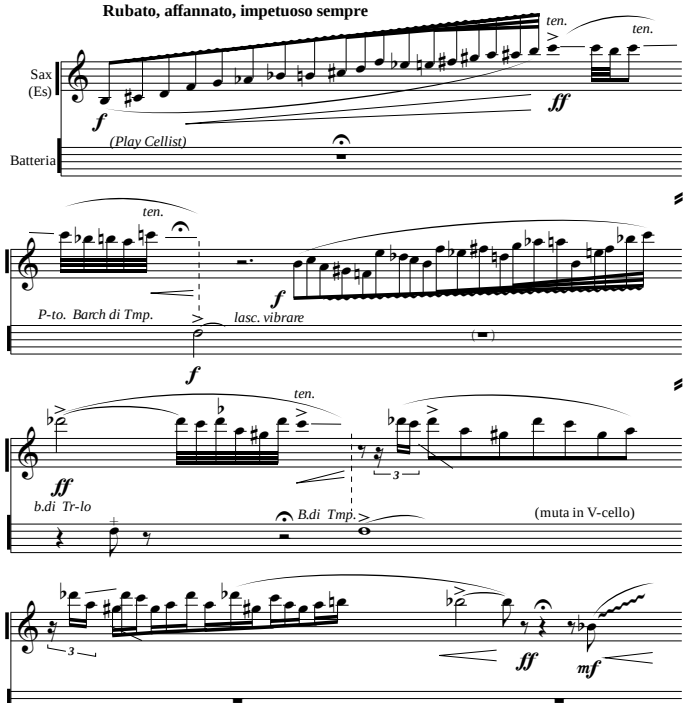
1. *Шостакович Д. Д., Виноградов В. С.* Проблемы симфонизма в братских республиках // Советская музыка. 1956. № 12. С. 3–9.
2. VII Всесоюзный пленум Комиссии музыкальной критики Союза композиторов СССР (Проблемы музыкознания Украины, Белоруссии, Молдавии). 17–23 ноября 1958 года: Сокращенная стенограмма. М.: Музфонд СССР, 1959. 488 с.
3. *Зинькевич Е. С.* Огонь молодости // Советская музыка. 1986. № 1. С. 40–44.
4. *Зинькевич Е. С.* «Дразнить гусей» по-прокофьевски (симфонические дебюты В. Сильвестрова и Е. Станковича) // С. С. Прокофьев: К 125-летию со дня рождения: Письма, документы, статьи, воспоминания. М.: Композитор, 2016. С. 498–507.
5. *Лихачев Д. С.* Барокко и его русский вариант XVII века // Русская литература. 1969. № 2. С. 18–45.
6. *Канн-Новикова Е. И.* М. И. Глинка. Новые материалы и документы. Вып. 2. М.–Л.: Музгиз, 1951. 190 с.
7. *Тышко С. В., Мамаев С. Г.* Странствия Глинки. Ч. 1: Украина. Киев: Радуга, 2005. 215 с.
8. Сборник кантов XVIII века. М.: Музгиз, 1952. 136 с.

REFERENCES

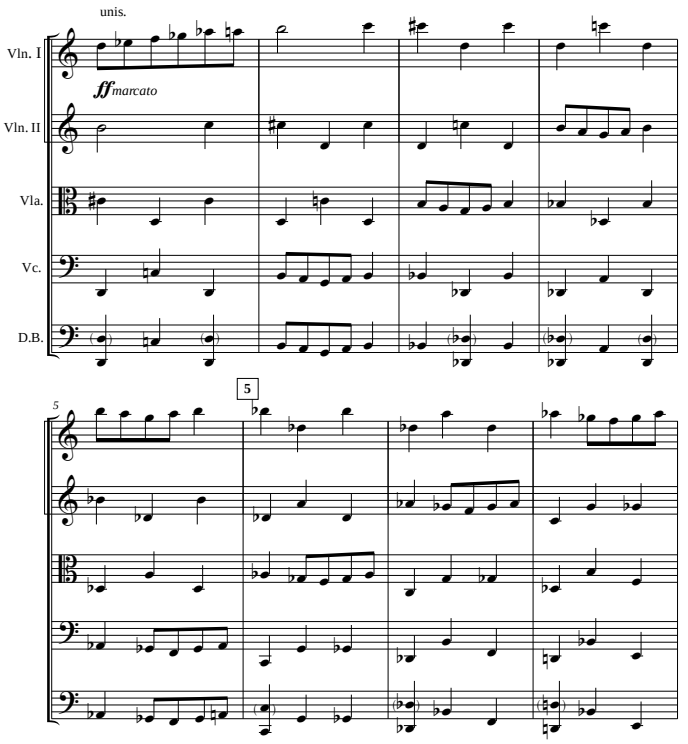
1. *Shostakovich D., Vinogradov V.* Problemy simfonizma v bratskikh respublikakh [Problems of Symphony in the Fraternal Republics]. In: Sovetskaya musyka [Soviet Music]. 1956. No. 12. Pp. 3–9.
2. VII Vsesoyuznyj plenum Komissii muzykal'noy kritiki Soyuza kompozitorov SSSR. (Problemy muzykoznaniya Ukrainy, Belorussii, Moldavii [The 7th All-Union Plenum of the Commission of Musical Critique of the Union of Composers of the USSR (Problems of Musicology in Ukraine, Belarus, Moldova)]. November 17–23, 1958: Abbreviated verbatim report. Moscow: Muzfond USSR, 1959. 488 p.
3. *Zin'kevych E.* Ogon' molodosti [The Fire of Youth]. In: Sovetskaya musyka [Soviet Music]. 1986. No. 1. Pp. 40–44.
4. *Zin'kevych E.* Draznit' gusey po-prokof'evski (simfonicheskie debyuty V. Sil'vestrova i E. Stankovicha) ["To tease the geese" in Prokofiev's style (symphonic debuts of V. Silvestrov and E. Stankovych]. In: S. S. Prokof'ev: K 125-letiyu so dnya rozhdeniya: Pis'ma, dokumenty, stat'i, vospominaniya [S. Prokofiev: Towards the 125th birthday anniversary: Letters, documents, articles, memoirs]. Moscow: Kompozitor, 2016. Pp. 498–507.
5. *Likhachyov D.* Barokko i ego russkiy variant XVII veka [Baroque and its Russian version of the 17th century]. In: Russkaya literatura [Russian Literature]. 1969. No. 2. Pp. 18–45.
6. *Kann-Novikova E.* M. I. Glinka. Novye materialy i dokumenty [M. Glinka: New materials and documents]. Moscow–Leningrad: Muzgiz, 1951. Issue 2. 190 p.
7. *Tyshko S., Mamaev S.* Stranstviya Glinki. Chast' 1: Ukraina [Glinka's Wanderings. Part 1: Ukraine]. Kiev: Raduga, 2005. 215 p.
8. Sbornik kantov XVIII veka [Collection of the 18th century canticles]. Moscow: Muzgiz, 1952. 136 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ

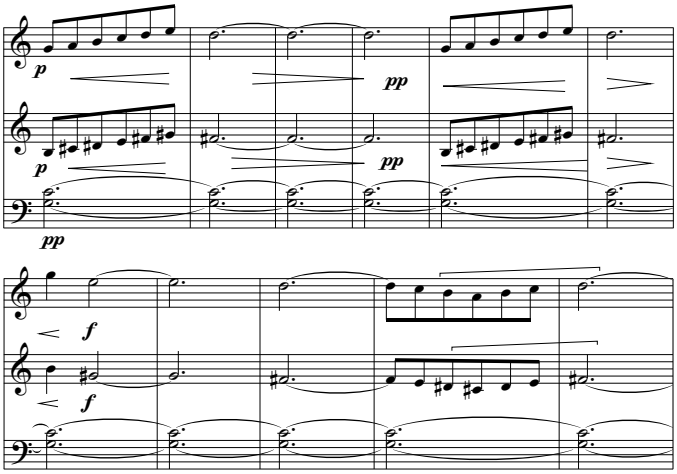
Пример 1
В. Зубицкий. Камерная симфония № 2



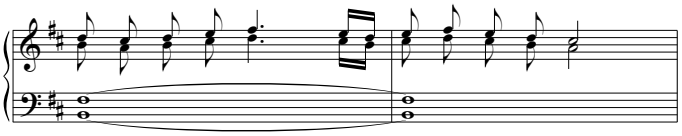
Пример 2
Л. Колодуб. Симфония № 3, ч. I, главная партия



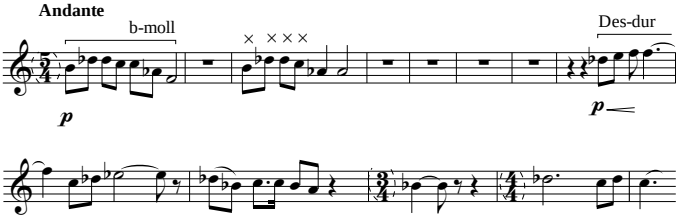
Пример 3а
Л. Колодуб. Симфония № 3, ч. I, побочная партия



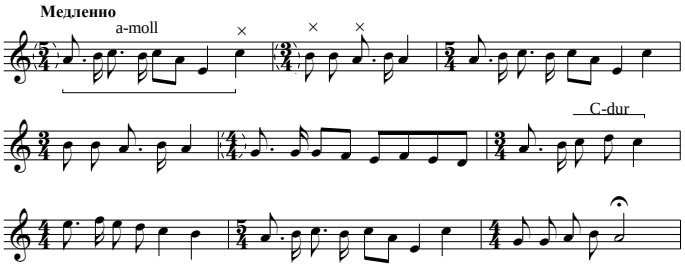
Пример 3б
Кант «Житие мое»



Пример 4а
Л. Колодуб. Симфония № 3, ч. II



Пример 4б
Г. Сковорода. Ах ты, свете лестный



Зинькевич Елена Сергеевна
доктор искусствоведения, профессор кафедры всемирной истории музыки
Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского
Украина, 01054, Киев
ORCID: 0000-0002-8080-6080

Elena S. Zinkevych
Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of World Music History
P. Tchaikovsky National Music Academy
Ukraine, 01054, Kiev
maiburova.e@gmail.com
ORCID: 0000-0002-8080-6080

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSIC EDUCATION

УДК 778.071.1 DOI: 10.52469/20764766_2021_04_107

А. Л. МАКЛЫГИН
Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова

КОМПОЗИТОРСКАЯ ПЕДАГОГИКА В СВЕТЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ НАЦИОНАЛЬНЫХ ДЕТЕРМИНАНТ XX ВЕКА

В статье анализируется процесс насыщения европейской системы обучения композиторов национальными традициями в XX веке. Автор отмечает постепенное формирование двух основных моделей музыкального образования с точки зрения отражения национальных стилевых элементов. Одну из них манифестировал и проводил в жизнь А. Шенберг, считавший излишним системное внедрение такого рода элементов, особенно фольклорных, в комплекс подготовки молодых композиторов. Основой другой модели, формировавшейся в России еще в XIX веке стараниями М. Балакирева и принципиально базировавшейся на «неконсерваторских» установках образования, являлось формирование национально-интонационного мышления. В музыке XX века, в связи с форсированным становлением многих новых национальных композиторских практик в отечественной системе образования, возникло особое амплуа композитора-педагога, специализирующегося на подготовке «первопроходцев» отмеченных культур. Одним из тех, кто первым внедрял данное направление в советской музыкальной педагогике, стал Г. И. Литинский. На примере его весьма плодотворной деятельности в статье демонстрируется основной спектр профессиональных качеств педагога-композитора, обеспечивших успешную подготовку молодых «основоположников» ряда национальных музыкальных культур (армянской, татарской, чувашской и др.). Исследователем также проводится анализ компетенций сугубо музыкально-стилевого порядка (ладовая интуиция, гармоническое чувство фольклорных монодических практик, импровизационные подходы и др.), наряду с этнопсихологическими параметрами дидактической коммуникативности в классе композиции. Принципиальное внимание уделено отражению преемственности в данной сфере отечественной композиторской педагогики конца 1920–1940-х годов с педагогическими «опытами» М. Балакирева, а также с отдельными установками французской практики обучения композиторов, проповедовавшимися П. Дюка и особенно Н. Буланже.

Ключевые слова: композиторская педагогика, национальные музыкальные культуры, советская музыка 1920–1930-х годов, М. Балакирев, А. Шенберг, Н. Буланже, Г. Литинский.

Для цитирования: Маклыгин А. Л. Композиторская педагогика в свете отечественных национальных детерминант XX века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 107–115. DOI: 10.52469/20764766_2021_04_107

A. MAKLYGIN
N. Zhiganov Kazan State Conservatory

MUSIC COMPOSITION PEDAGOGY IN THE LIGHT OF RUSSIAN NATIONAL DETERMINANTS OF THE 20th CENTURY

The article considers the process of integration of national traditions into the European system of composers' professional training. The author indicates two main educational models. One of them by A. Schoenberg, who thought that systematic implementation of national and especially folklore elements into the educational complex was unnecessary for young composers. Another one was formed in Russia in the 19th century by M. Balakirev and was based entirely on the "non-conservatoire" educational methods; its main principle was formation of the national intonation thinking. In the music of the 20th century the process of establishment of many new national compositional practices in the Russian educational system resulted in the development of a special role of composition teacher, who specializes in training the future "trailblazers" of national musical cultures. One of the first people who implemented those methods in Soviet pedagogy was G. Litinsky. On an example of his rather fruitful professional life the author demonstrates the main range of qualities of a teacher-composer that ensures the successful development of young "pioneers" of different national musical cultures (Armenian, Tatar, Chuvash and others). Among them are competences of purely musical and stylistic level (mode intuition, sense of harmony in folklore monody practices, improvisation etc.) as well as ethnic and psychological parameters of didactic communication in a composition class. The main attention is paid to the professional inheritance in this area of Russian pedagogy of the 1930–1940th in comparison with pedagogical "trial" of Balakirev, as well as individual traits of French educational practice, represented by P. Dukas and especially N. Boulanger.

Keywords: music composition pedagogy, national musical cultures, Soviet music of the 1920–1930s, M. Balakirev, A. Schoenberg, N. Boulanger, G. Litinsky.

For citation: Maklygin A. Music composition pedagogy in the light of Russian national determinants of the 20th century // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 4. Pp. 107–115.
DOI: 10.52469/20764766_2021_04_107

В 1948 году Арнольд Шенберг написал статью «Blessing of the Dressing», название которой содержало определенную игру слов. В переводе на русский язык данное название можно было бы представить как «Благодеяние от переодевания». Указанная статья издана в русском переводе в сборнике статей композитора «Стиль и мысль», где дается, на наш взгляд, более «сочное» название (в переводе Н. Власовой), передающее саркастическую иронию автора по поводу объекта своего внимания, – «Да здравствует соус!» [1, с. 235–238]. Небольшая статья 74-летнего создателя крупной композиторской школы XX века, не получившего желанного признания на новой для себя американской музыкальной «ниве» (после переезда туда в начале 1930-х годов), посвящена педагогике, точнее, композиторской педагогике, а именно плачевной ситуации, которая, по его мнению, сложилась в области подготовки композиторов: «Вместе с увеличением числа сочиняющих музыкантов росло и число тех, кто учил сочинять. А вместе со снижением уровня композиторов снижался и уровень их педагогов» [там же, с. 234]; «к сожалению, подавляющее большинство из-за собственной некомпетентности способствовало увеличению числа невежд, знавших лишь несколько трюков» [там же, с. 236].

Уже эти цитаты из начальной части статьи красноречиво отражают общий эмоциональный настрой автора и его решительную критическую позицию относительно сложившейся ситуации в области конкретной цеховой, а именно композиторской, педагогики.

Обрушиваясь на невидимых дилетантов от музыкального образования, А. Шенберг с особой рельефностью описывает собственные – разумеется, позитивные – опыты обучения композиторов, неожиданно модулируя в гендерную плоскость понимания проблемы и обозначая два типа мышления – мужской и женский: «Мне кажется, это мужской способ мыслить: сразу ду-

мать о будущем в целом, о судьбе идеи в целом и заранее готовиться к любой мелочи… Другой способ – женский, когда принимаются во внимание и хорошо осознаются ближайшие последствия проблемы, но упускается из виду подготовка к более отдаленным событиям» [1, с. 237]. И далее композитор приводит образец указанного женского мышления на примере поварих, «…которые готовят салат, не задаваясь вопросом, на своем ли месте каждый ингредиент и подходит ли он к остальным, достаточно ли хорошо они сочетаются» [там же]. Наконец, следует ключевая метафора и не лишенный сарказма вывод А. Шенберга: «Сверху салат польют французским – или, возможно, французско-русским – соусом, который и соединит все. В соответствии с таким рецептом, композиция есть не что иное, как создание определенного стиля» [там же].

Здесь стоит обратить внимание на пикантный образ «французско-русского соуса» и термин «определенный стиль». Под последним А. Шенберг ехидно понимает уловку современных композиторов, пишущих одинаково похожую музыку, но пытающихся придать ей индивидуализированные черты за счет предложенных кухарками национальных соусов: «…мы видим большое число композиторов разных стран и национальностей, которые сочиняют музыку примерно одного типа – по крайней мере, столь похожую, что трудно отличить друг от друга, уже совершенно отвлекаясь от вопроса об их национальности. Рекомендации по композиции даются так, как бы дал рецепт повар. Вы не можете потерпеть неудачу, рецепт абсолютно надежный. Итог – все преуспевают… Удивительным образом каждый считает это своим национальным стилем, хотя разные национальности пишут одно и то же. Вот подлинный интернационализм музыки наших дней» [1, с. 238]. Именно таким не лишенным сарказма тезисом композитор завершает свою статью.

Оказавшись в Америке, А. Шенберг с огорчением наблюдал за тем, как его передовой метод, который обеспечивал, по его мнению, превосходство немецкой музыки на 100 лет вперед, здесь не привлекал должного внимания. И напротив, сильно расширившийся ряд американских композиторов почитал тех «грандов» XX века, которые всегда вызывали у А. Шенберга определенное неприятие. Среди них, в первую очередь, упоминались И. Стравинский и Б. Барток – композиторы с ярко выраженной национальной самобытностью их музыки.

В письмах 1949 года А. Шенберг с огорчением пишет, что в музыкальной жизни США, особенно в учебных заведениях, «подавляются европейские влияния», под которыми композитор, естественно, подразумевает «нововенские» идеи. В то же время, что еще больше его раздражает, поощряются «националистические методы композиции, созданные по образцу методов, наблюдаемых в России и подобных странах» [2, с. 372].

Итак, еще один знак «русского» в представлениях Шенберга: российская метода преподавания композиции и ее главное свойство – «националистическая»! Кроме того, подчеркивается доминирование данной методы в американском музыкально-педагогическом пространстве, несправедливое ее превосходство над самой передовой двенадцатитоновой системой музыкального мышления, а следовательно, и над всей школой (!)[1], что горько отмечает ее создатель.

Собственно, указанная печальная, по оценкам А. Шенберга, картина дел композиторских в США и объясняет его «козырную» метафору в виде национального «соуса», который, правда, не чисто русский, а смешан с французским: успешной «поварихой» на американской педагогической композиторской «кухне», где не совсем по вкусу пришелся А. Шенберг со своим «меню», оказалась Надя Буланже – дочь французского композитора Эрнеста Буланже и русской певицы Раисы (Розалии) Ивановны Мышецкой.

Позиция А. Шенберга так или иначе обозначает функционирование двух основных тенденций в композиторском образовании XX века, в определенной степени отражающих действие национальных факторов. Одна из них – «французско-русская соусная» (по образному сравнению А. Шенберга), принципиально опирающаяся на *национальную* музыкальную традицию, предполагающая внимание к фольклорным источникам. Другая? Для ее обозначения главный «нововенец» не подобрал образного сравнения, но выразился достаточно четко: это система обучения композиторов, основанная на *общеевропейских* законах эволюции музыкального мышления, с ее логическим «двенадцатитоновым» продолжением в XX веке[2].

---

[1] К счастью для А. Шенберга, ему не пришлось узнать о тех сравнительных оценках его методов преподавания и подходов Н. Буланже, оценках, которые актуализировались на рубеже прошлого и нынешнего веков вовсе не в пользу австрийского маэстро. И уж тем более композитору не добавили бы настроения отдельные комментарии, прозвучавшие от последователей именно его школы. Приведем слова Ф. Гершковича: «…много было у него (Шенберга. – А. М.) учеников и в Вене, и в Берлине, и в Калифорнии; однако, кроме Берга и Веберна, больше Бергов и Вебернов не появилось» [3, с. 60].

[2] Надо заметить, что, критикуя своих педагогических оппонентов за «национализм»

Конечно, «национально ориентированная» композиторская педагогика в XX веке – явление значительное и своеобразное. Вряд ли ее стоит персонифицировать, закрепляя, согласно А. Шенбергу, только за Надей Буланже, вклад которой в данную область действительно уникален (особенно благодаря воспитанию огромного количества американских композиторов). Однако следует заметить, что при обучении молодых музыкантов Н. Буланже делала главный акцент на освоение законов полифонии, особенно эпохи позднего Ренессанса и барокко, о чем свидетельствуют в своих воспоминаниях многие ее ученики. Но возможно, что именно богатство контрапунктического опыта, открываемого Н. Буланже-педагогом, и позволяло ее воспитанникам пристальнее всматриваться в самобытные и экзотические музыкальные практики.

Впрочем, национальный колорит в содержании уроков Н. Буланже все-таки был. Молодой А. Копленд, оказавшийся в Американской консерватории в Фонтенбло (под Парижем), при первой же встрече был покорен блеском аналитической репрезентации «Бориса Годунова» М. Мусоргского, осуществленной Н. Буланже перед своими учениками [5, с. 215]. Самое достойное место на ее занятиях занимала музыка И. Стравинского.

Если говорить о «французской соусности», то надо признать, что парижские учителя с вниманием относились к национальным художественным феноменам. Можно вспомнить Поля Дюка, который вел класс композиции в Парижской консерватории и старательно знакомил своих учеников с внеевропейскими музыкальными практиками. Именно он направил молодого О. Мессиана на Колониальную выставку для знакомства с искусством экзотических стран, особенно острова Бали. Именно П. Дюка обратил внимание своего ученика на индийскую музыку и ее ритмическую концепцию. Аналогичные установки в преподавании композиции были у Д. Мийо, о чем пишет американский композитор Дэвид Уорд-Штейнман [6].

Если рассматривать «национально ориентированную» композиторскую педагогику как таковую, то актуализация ее формирования, конечно, возникла в XIX веке в связи со становлением *новых национальных* академических культур на европейском музыкальном пространстве. И в этом отношении зарождение и полновесное ее развитие осуществилось в России благодаря уникальной педагогической школе Милия Алексеевича Балакирева.

В 60-е годы XIX века именно в Петербурге и Москве действовали две модели композиторского образования. Первая – можно сказать, традиционная (консерваторская), основанная на основополагающем значении «теории композиции» с ее апробированным комплексом дисциплин, каждая из которых (контрапункт, гармония, форма и др.) трактовалась как *тренинговый* курс воспитания композиторского мышления в соответствии с европейскими стандартами мастерства. Неудивительно, что эта трансплантируемая на русскую «ниву» модель обучения (у кучкистов она презрительно называлась немецкой) уже на стадии ее организационного внедрения А. Рубинштейном и Н. Зарембой встретила жесткую критику со стороны В. Стасова[3]. Вторая – это уникальная по своей оригинальности обучающая метода М. Балакирева[4], в основу которой полагалась идея интуитивного обнаружения классических законов музыкального мышления при приоритете *национальной самобытности*. Среди особенностей стихийно сложившейся педагогической концепции следует отметить главенство практического музицирования и импровизации, по тем временам поразительное по объему и балансу преобладание устных форматов мышления над письменными, принципиальная опора на русский и «восточный» фольклор и, в связи с этим, детальное внимание к *интонационно-тематическому* параметру в процессе обучения композиции[5].

в статьях последних лет жизни, А. Шенберг, видимо, «забыл» свои «доэмиграционные» высказывания, где всячески манифестировался приоритет немецкой музыкальной традиции в общемировом процессе с закономерно немецким приходом к двенадцатитоновости как новому универсальному методу сочинения музыки. Поэтому прав С. Слонимский, называя А. Шенберга не продолжателем общеевропейской, а именно «наследником немецкой педагогической школы» [4, с. 21].

[3] В данном случае имеется в виду написанная в 1861 году «антиконсерваторская» статья В. Стасова [7], которая в значительной мере была посвящена проблемам воспитания молодых русских композиторов и в которой принципиально отрицалась предлагаемая А. Рубинштейном консерваторская модель обучения. По существу, эта бескомпромиссная статья стала идеологической манифестацией тех альтернативных подходов, которые начал реализовывать в это время М. Балакирев.

[4] Обстоятельно и ярко «педагогическая модель» М. Балакирева показана в ряде работ С. Слонимского, который в общемировом контексте учебно-композиторских метод ставит главу кучкистов в один ряд с определенным антиподом… А. Шенбергом, называя обоих двумя «великими педагогами» [5, с. 21].

[5] Эти установки М. Балакирева особенно усилились после его известной поездки в середине

В воспоминаниях кучкистов содержится немало высказываний, отражающих скрупулезное внимание М. Балакирева к тематической отделке показываемых ему эскизов новых сочинений на уровне как самих интонем, так и их структурного развертывания. Без сомнения, композитором был создан практический курс (к сожалению, устно проводимый и письменно не зафиксированный) музыкального *синтаксиса* для начинающих композиторов. Возможно, М. Балакирев имел общее представление об этом компоненте музыкальной формы благодаря трудам А. Б. Маркса и, весьма предположительно, других немецких теоретиков, вплотную занимавшихся именно данными вопросами (в первую очередь, речь идет о Й. Рипеле)[6]. Однако в своих дидактических прозрениях М. Балакирев опирался на интуитивно понимаемую логику национального мелоса, которую воспринимал как доминантный фактор в обучении русских композиторов.

Приоритет тематического фактора в формировании мышления молодых композиторов, принципиальная отделка темы в интонационном и структурном аспектах в известной мере противоречили дидактическим установкам того времени, где приоритетным было освоение законов построения музыкальной ткани на базе контрапункта и гармонии. Красноречивым примером такого «фактуроцентристского подхода» в построении национальной модели музыкального языка были «инициативы» С. Танеева, выражавшиеся в идее создания русского строгого стиля, где в угоду сохранению незыблемых законов европейского контрапункта ритмически существенно изменялся интонационный строй русской народной песни. Известно, что благородные и при этом, как оказалось, все же утопические идеи «мирового учителя» (так называли С. Танеева современники) остались всего лишь яркой и репрезентативной страницей своего времени[7].

И, конечно, национальная окрашенность методы М. Балакирева в большой степени усиливалась близким к устно-фольклорной практике форматом спонтанного решения творческих задач: стихия характера композитора требовала ученического решения не в ходе длительных письменных «штудий», а путем непосредственной живой импровизации[8].

Примечательно, что Н. Римский-Корсаков объяснял самобытность личности М. Балакирева, упоминая национальный фактор: «Балакирев делал то, что мог и умел, а если не понимал, как надо вести дело, то этому причиной [были] те темные для музыки времена (у нас на Руси) и его полурусская, полутатарская, нервная, нетерпеливая, легко возбуждающаяся и быстро устающая натура, его самородный блестящий талант, не встретивший к развитию своему ни в чем препятствий, и чисто русские самообольщение и лень» [8, с. 4][9].

Оригинальная «национально ориентированная» педагогика М. Балакирева, с ее принципиально выдерживаемым принципом несколько отстраненного (а подчас и критического) отношения к «правильностям» европейской теории, породила ряд особенностей. Сохранение национальной самобытности мелоса вызвало потребность в поисках соответствующих гармонизаций в сочиняемой музыке его учеников. Отсюда – поощрение *характерности* аккордов и аккордовых связей, принципиальное внимание к *ладовому*

1860-х годов на Кавказ. «Он окружил себя большим числом всевозможных сборников… играл их с собственной изящной гармонизацией. В ту пору он сильно стал интересоваться славянскими делами» [8, с. 62]. Трудно представить в те времена педагога по композиции (теории композиции), обложившегося сборниками народных песен.

[6] Какое-то общее представление о немецкой системе приоритетов в области композиторского образования М. Балакирев мог иметь благодаря той активной линии ее продвижения, которую олицетворяли А. Рубинштейн и особенно Н. Заремба (ученик А. Б. Маркса).

[7] Попутно можно отметить, что указанная сильная контрапунктическая «закваска» С. Танеева оказалась одним из главных барьеров, препятствовавших успешному вовлечению композитора в построение еще одной национальной концепции музыки конца XIX века – нового русского церковного творчества. Несмотря на активное воздействие со стороны С. Смоленского, новые концепты «церковной гармонизации» так и не заинтересовали С. Танеева, и в круг композиторов «новой школы» он не вошел…

[8] В какой-то мере это был и собственный («самородный») метод сочинения музыки. Примечательна характеристика М. Балакирева, данная Н. Римским-Корсаковым уже в период своего консерваторского преподавания, – в ней чувствуются новые приобретенные приоритеты: «Отличный пианист, превосходный чтец нот, прекрасный импровизатор, от природы одаренный чувством правильной гармонии и голосоведения, он обладал частью самородной, частью приобретенной путем практики на собственных попытках сочинительской техникой» [8, с. 29].

[9] Сходная характеристика музыкантской и педагогической натуры М. Балакирева дается уже в наше время С. Слонимским: «Его инстинктивно чуждавшаяся немецкой методичности художественная натура избрала взрывчатую, стихийную, непредсказуемую импровизацию формой выражения педагогических идей, формой творчески сильного и чуткого перевоплощения учителя в души учеников, в их ярко индивидуальный тематический материал» [4, с. 21].

колориту, «необычным гаммам», всевозможным диссонантным «остротам» (выражение М. Мусоргского). Здесь должно быть названо и поощрение других музыкально-речевых находок (в области метрики и ритмики, оркестровки), которые особо «не гармонировали» с немецкими кодексами «правильного» музыкального мышления.

Импровизационная атмосфера учебного процесса в «классе» Балакирева неизбежно порождала такие особенности, которые напоминали скорее об эпохе барокко, чем о современной композитору практике с принципиальным усилением фактора письменного сочинения в процессе создания произведения, что выражалось в меньшей степени эскизности и «черновой работы» по поиску новых материалов. Склонность учителя к реактивной и безапелляционной корректировке работ молодых авторов путем импровизации описал Н. Римский-Корсаков: «При своем деспотическом характере он требовал, чтобы данное сочинение переделывалось точь-в-точь так, как он указывал, и часто целые куски в чужих сочинениях принадлежали ему, а не настоящим авторам» [8, с. 30].

Сочетание национально-интонационной детерминанты и импровизации привело к определенной избирательности в области музыкальных форм. Закономерно в приоритете оказались вариации и вариационные методы развития тематизма. Особенно следует подчеркнуть склонность к фантазийному типу построения формы, а вследствие этого – известную «свободу» или «смешанность» форм кучкистов, особенно у М. Мусоргского[10]. С обозначенным связана и тенденция национальной («русской») трактовки европейских жанров[11].

Таким образом, «школа Балакирева» представляла собой в некотором роде антипод европейскому, письменному, системно-теоретическому освоению законов музыкальной композиции того времени, во многом предвосхитив те модели композиторского образования, которые возникли в XX веке. В первую очередь, их появление обусловливалось резким ростом новых национальных академических музыкальных культур, особенно в искусстве «социалистической» общественной формации, с которой был связан феномен отечественного образовательного форсажа в построении самобытных композиторских практик.

По существу, консерваторские профессора 1920–1930-х годов оказались в более сложном положении по сравнении с М. Балакиревым, который обучал молодых кучкистов, получивших уже относительно достойное домашнее дворянское музыкальное воспитание. Студентами советских музыкальных учебных заведений, в связи с известной «пролетаризацией вузов» и порожденными ею новыми образовательными формами («рабфаки», «национальные студии» и т. д.), становились уроженцы национальных окраин, наделяемые исторической функцией – стать первопроходцами в построении новых культур академического типа. Это был достаточно пестрый состав обучаемых не только по национальному параметру, но и по профессиональной подготовленности (от самоучек до бывших регентов). Европейская модель консерваторского обучения композиторов, разумеется, далеко не во всем была приспособлена к решению новых задач. Неудивительно, что прямое включение в нее ряда начинающих «национальных композиторов» оказалось драматическим: далеко не всем удалось преодолеть тернистый путь обучения. Один из самых ярких примеров – консерваторская судьба одного из основоположников татарской музыки Салиха Сайдашева, не выдержавшего бремени учебы в Московской консерватории.

Именно в первые десятилетия «советского национального музыкального строительства» в отечественной системе образования формировался новый тип композитора-педагога, профилем которого было обучение т. н. «национальных композиторов». Подобное *педагогическое амплуа*, конечно, сформировалось благодаря своего рода «госзаданию», полученному консерваториями: в кратчайшие сроки (часто к юбилейным датам новой советской истории) подготовить композиторов, способных создать вершинные жанры академической иерархии – национальные оперы и симфонии[12].

[10] Новаторство М. Мусоргского в области музыкальных форм исследовано широко, особенно в трудах Ю. Холопова. В одной из наших работ обращается внимание на факт разработки композитором формы нового типа, которую можно отнести к явлению т. н. «модальных форм» [9].

[11] Символичен диалог, начавшийся в конце 1863 года – в период особой активности «школы Балакирева» – между Ц. Кюи и Н. Римским-Корсаковым. Первый назвал оркестровый дебют коллеги по кружку «крайне талантливым произведением» и «первой русской симфонией» [10, с. 66]. Н. Римский-Корсаков же обратил внимание на факт существования такого жанра в творчестве А. Рубинштейна, М. Виельгорского, А. Лазарева, правда, усомнившись в их «русскости», как, впрочем, и в подобном статусе собственного детища: «русского одно только заглавие и моя фамилия» [11, с. 492]. Для Ц. Кюи же, без сомнения, указанные выше сочинения были исключительно «немецкими симфониями» [10, с. 66].

[12] Обозначенные векторы в отечественной

В числе наиболее выдающихся педагогов такого профиля следует назвать, пожалуй, первопроходца в данной области советской педагогики Генриха Ильича Литинского, обучавшего национальных музыкантов композиции в Московской консерватории (1928–1943) и Музыкально-педагогическом институте (ныне РАМ) им. Гнесиных (1947–1985). Помимо него, можно упомянуть А. С. Лемана, С. Х. Кушнарева.

Данное педагогическое амплуа включало в себя комплекс качеств, среди которых, в первую очередь, следует назвать этнопсихологическую чуткость учителя. Перед Г. Литинским за годы его работы раскрылся калейдоскоп национальных характеров и моделей поведения, которые проявлялись весьма непредсказуемо в условиях столичного мегаполиса и, конкретно, традиционной консерваторской среды[13]. Создание же творческого комфорта на основе индивидуального подхода было самой непростой задачей в работе педагога[14].

Первостепенное значение для успешного результата имела широкая национально-фольклорная компетентность педагога. И здесь невольно напоминает о себе М. Балакирев, обложившийся сборниками народной песенности. Именно интонационный калейдоскоп музыки разных народов становился фундаментальной базой в деятельности педагога. Г. Литинский, скрупулезно изучив фольклор народов Среднего Поволжья, мог безошибочно скорректировать «пентатонические устремления» молодого автора в родном для него интонационном ключе. Известны возмущенные слова Г. Литинского, адресованные студенту-чувашу Геннадию Воробьеву: «Зачем лезешь в татарскую пентатонику?» [12, с. 11].

К числу приоритетных качеств педагога следует отнести глубоко интуитивное понимание процессов адаптации европейских музыкально-языковых норм и, конкретно, национальных традиций музыкального мышления. В особенности данное качество актуализировалось в работе со студентами, представлявшими *монодийные* фольклорные практики. Не случайно Г. Литинский уже в начальный период обучения национальных «самородков» пришел к идее создания отдельного курса, названного им «Полифоническая композиция», где предлагались отчасти альтернативные и более соответствующие конкретным задачам подходы к разработке нового академического многоголосия по сравнению с более жесткой тонально-функциональной аккордовой гармонизацией. По существу, Г. Литинским было создано «национально ориентированное» руководство по композиции.

В перечислении качеств педагога указанного профиля нельзя обойти вниманием то, что генетически данная линия ведет опять-таки к М. Балакиреву: подразумевается умение импровизационно разрешить поставленную студентом конкретную композиционную задачу (тематическую, гармоническую, синтаксическую и т. д.) с целью непосредственного «слышания» творческого результата уже на занятии.

Актуальная роль импровизации именно на уроках по композиции особенно рельефно просматривается в педагогике последних десятилетий. О ее растущем значении в работе композитора-педагога пишет Д. Уорд-Штейнман, один из последних американских учеников Нади Буланже [6][15].

Возвращаясь к образу соуса, пикантно окрашенного А. Шенбергом в межнациональные тона и наполненного едким сарказмом, мы можем принять это сравнение с важным уточнением: соус значительно разнообразил музыкально-речевой мир музыки XX века! И значительную роль в составлении этого «соуса» сыграли отечественные композиторы-педагоги, начиная с М. Балакирева. Поэтому «ингредиенты» данной приправы («французско-русской», по А. Шенбергу) должны быть расставлены в закономерном порядке: «Да здравствует русско-французский соус»! Как он обогатил традиционно-академическую композиторскую педагогику!

педагогике привели к созданию новых форматов обучения. Уникален образовательный феномен т. н. национальных «оперных студий», созданных в 1930-е годы. В частности, начиная с 1932 года, в Московской консерватории действовало шесть таких студий, в основном из «тюркских» и северокавказских республик (татарская, башкирская, туркменская, казахская, северо-осетинская и чечено-ингушская студии).

[13] Эта сторона показана в уникальном фильме тех лет «Песнь о счастье» (1934, реж. М. Донской и В. Легошин), где главный действующий герой – молодой композитор, приехавший учиться в Москву из национальной провинции. Имя главного героя взято в ленте из реальной жизни – Эшпай!

[14] Принципиально индивидуальный подход в обучении композиции проповедовала Н. Буланже. Об этом пишет занимавшийся у нее польский композитор К. Мейер [5, с. 216].

[15] Импровизация как учебный способ освоения материала использовалась и самой Буланже. По воспоминаниям учеников (например, Ф. Гласса), на занятиях активно применялось певческое присочинение голосов «сходу» к нотированной мелодии, что сильно напоминало ренессансную практику вокального импровизирования la mente.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Шенберг А.* Стиль и мысль: Статьи и материалы. М.: Композитор, 2006. 528 с.

2. *Шенберг А.* Письма. СПб.: Композитор, 2008. 464 с.

3. *Гершкович Ф. М.* О музыке. М.: Сов. композитор, 1991. 351 с.

4. *Слонимский С. М.* М. А. Балакирев – педагог // Балакиреву посвящается: сб. ст. СПб.: Композитор, 2014. Вып. 3. С. 19–37.

5. *Мейер К.* О Наде Буланже // Музыкальная академия. 2021. № 1. С. 211–222.

6. *Ward-Steinman D.* On Composing: Doing It, Teaching It, Living It // Philosophy of Music Education Review. 2011. Vol. 19. № 1. Pp. 5–23.

7. *Стасов В. В.* Консерватория в России (Замечания на статью г. Рубинштейна) // Стасов В. В. Статьи о музыке: В 5 вып. М.: Музыка, 1976. Вып. 2. С. 5–10.

8. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1982. 440 с.

9. *Маклыгин А. Л.* О модальных чертах музыкальной формы у М. П. Мусоргского // От Ars Nova к новой музыке: Вопросы теории музыки XIV–XX веков: сб. ст. Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова, 2008. С. 101–116.

10. *Кюи Ц. А.* Избранные статьи. Л.: Музгиз, 1952. 692 с.

11. *Кюи Ц. А.* Избранные письма. Л.: Музгиз, 1955. 754 с.

12. Г. И. Литинский: Жизнь, творчество, педагогика: Сборник статей, воспоминаний, документов. М.: Композитор, 2001. 356 с.

REFERENCES

1. *Shyonberg A.* Stil' i mysl: Stat'i i materialy [Style and Thought: Articles and Materials]. Moscow: Kompozitor, 2006. 528 p.

2. *Shyonberg A.* Pis'ma [Letters]. St. Petersburg: Kompozitor, 2008. 464 p.

3. *Gershkovich F.* O muzyke [On Music]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1991. 351 p.

4. *Slonimskiy S.* M. A. Balakirev – pedagog [M. Balakirev as a pedagogue]. In: Balakirevu posvyashchaetsya [Dedicated to Balakirev]: collected articles. St. Petersburg: Kompozitor, 2014. Issue 3. Pp. 19–37.

5. *Meyer K.* O Nade Bulanzhe [On Nadya Boulanger]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2021. No. 1. Pp. 211–222.

6. *Ward-Steinman D.* On Composing: Doing It, Teaching It, Living It. In: Philosophy of Music Education Review. 2011. Vol. 19. No. 1. Pp. 5–23.

7. *Stasov V.* Konservatoriya v Rossii (Zamechaniya na stat'yu g. Rubinshteina) [A Conservatory in Russia (Comments on the article by Mr. Rubinstein)]. In: Stasov V. Stat'i o muzyke [Articles on Music]: in 5 issues. Moscow: Muzyka, 1976. Issue 2. Pp. 5–10.

8. *Rimskiy-Korsakov N.* Letopis' moey muzykal'noy zhizni [Chronicle of My Musical Life]. Moscow: Muzyka, 1982. 440 p.

9. *Maklygin A.* O modal'nykh chertakh muzykal'noy formy u M. P. Musorgskogo [On the modal features of the musical form in works by M. Mussorgsky]. In: Ot Ars nova k novoy muzyke: Voprosy teorii muzyki XIV–XX vekov [From Ars nova to New music: Problems of the music theory in the 14th–20th centuries]: collected articles. Kazan: N. Zhiganov Kazan State Conservatory, 2008. Pp. 101–116.

10. *Kyui Ts.* Izbrannye stat'i [Selected Articles]. Leningrad: Muzgiz, 1952. 692 p.

11. *Kyui Ts.* Izbrannye pis'ma [Selected Letters]. Leningrad: Muzgiz, 1955. 754 p.

12. G. Litinskiy: Zhizn', tvorchestvo, pedagogika [G. Litinskiy: His life, creative work, pedagogy]: Collection of articles, recollections, documents. Moscow: Kompozitor, 2001. 356 p.

Маклыгин Александр Львович
доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории музыки
Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова
Россия, 420015, Казань
dmaklygin@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-1643-4597

Alexander L. Maklygin
Dr. Sci. (Art), Professor, Head of the Department of Music Theory
N. Zhiganov Kazan State Conservatory
Russia, 420015, Kazan
dmaklygin@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-1643-4597

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ
MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

УДК 7.036 DOI: 10.52469/20764766_2021_04_116

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

КРИК ДУШИ: ТРАНСГРЕССИЯ И ЕЕ ВЫРАЖЕНИЕ

Предметом анализа в статье являются острые эмоции на грани смерти в творчестве. Интенция такого творчества – преодоление запретов и табу европейской культуры. С эпохи романтизма трансгрессия запретов и норм культуры осуществляется в отдельных произведениях декаданса и модернизма. Предметом художественного творчества становится непристойное – голое тело, сексуальные девиации и смерть. В искусстве модернизма середины XX века проблема переносится во внутренний план личности. Это Le Rêve – субъективная реальность, понятие, которое возникает в сюрреализме. За гранью мечты, грезы и сна обнажается смерть личности. Это – опыт-предел, достижение которого вызывает Angst. Художественная интенция связана с жестоким опытом концлагерей, где музыка была вплетена в конвейер смерти. Страх смерти, возникающий в результате трансгрессии внутренней иррациональной жизни, потребовал создания произведений неистовой ярости на грани сумасшествия. Эти произведения были созданы в литературе и музыке путем использования рациональных изобразительно-выразительных средств. Идея музыки как трансгрессии внутреннего опыта поддерживается мифом о пении Сирен, влекущем слушателя к смерти. Искусство на грани смерти выражает истерию и припадки, пароксизм страха. В литературе был использован метод медитации, в музыке – сериализм. Произведения оказались по ту сторону любых культурных норм и табу. Сериализм и сюрреализм как сочетание рациональной техники и иррационального опыта внутренней жизни позволили достичь такого «расстройства чувств», которое сделало возможным выразить крик души – ужас смерти и отчаяния.

Ключевые слова: трансгрессия, опыт-предел, смерть, непристойность, сюрреализм, сериализм.

Для цитирования: Пигулевский В. О., Мирская Л. А. Крик души: трансгрессия и ее выражение // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 116–123.
DOI: 10.52469/20764766_2021_04_116

V. PIGULEVSKIY
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
L. MIRSKAYA
South-Russian Humanitarian Institute

CRY OF THE SOUL: TRANSGRESSION AND ITS EXPRESSION

The subject of the analysis in this article is reflection of acute emotions on the verge of death in art. The intention of such artistic works is to overcome the prohibitions and taboos of the European culture. Since the era of Romanticism, the transgression of prohibitions and norms of culture has been carried out in different works of decadence and modernism. In the art of modernism, the problem is transferred to the inner plane of the individual. This is *Le Rêve* – subjective reality, the concept of which was invented in surrealism. Beyond dreams the death of a person is exposed. This is the limit-experience, the achievement of which causes *Angst*. The artistic intention is connected with the brutal experience of concentration camps, where music was woven into the conveyor of death. The fear of death resulting from the transgression of the inner irrational life required the creation of works of violent rage on the verge of insanity. Art on the verge of death expresses hysteria and seizures, a paroxysm of fear. The authors of poetry and literature used the method of meditation, composers – serialism. Serialism and surrealism as a combination of rational technique and irrational experience of inner life made it possible to express the horror of death.

Keywords: transgression, limit-experience, death, obscenity, surrealism, serialism.

For citation: Pigulevskiy V., Mirskaya L. Cry of the soul: transgression and its expression // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 4. Pp. 116–123.
DOI: 10.52469/20764766_2021_04_116

Трансгрессия как перескакивание, или бытие на грани, в начале XXI века обнаруживается в качестве характерного, хотя и завуалированного аспекта культуры в ситуации постмодерна. На поверхности общественного сознания трансгрессия представлена как налет девиаций, недоверия, вызов традиционным ценностям и культуре ради самого вызова. В отличие от трансцендирования – выхода за пределы жизни к Богу или экзистирования – выхода за пределы повседневного существования к вечным основаниям субъективности, трансгрессия – это перескакивание жизни ради обнаружения призрака смерти, или разрушения: «Трансгрессия – это жест, который обращен на предел» (Ж. Батай). В своих не завуалированных, а манифестируемых формах переживание предела бытия – явление не новейшее, выявляющее особый, истерически окрашенный крик души – страх смерти. Он присутствует в разных ипостасях в экспрессионизме и экзистенциализме (Angst), обнаруживается в сюрреализме как мифологема мировых сил – Эрос и Танатос. Если в живописи иконография экспрессионизма вполне выражена в своей специфике, то в литературе, поэзии и музыке порой смешиваются совершенно разные мотивы. Объединяет их проблема существования личности на грани смерти.

Анализ способов выражения трансгрессии в искусстве является задачей данной статьи. Наибольшую важность представляет в этой связи мироощущение круга философов, поэтов, писателей и музыкантов, обнаживших проблему бытия на грани смерти в своем творчестве как «опыт-предел» (Ж. Батай), «вырывания субъекта у него самого» (М. Бланшо). Временной период – 1940–1950-е годы XX века, когда осмысливается ужас Второй мировой войны. Например, для композитора Жана Барраке и философа Мишеля Фуко мир лагерей смерти и тотальной войны требовал произведения неистовой ярости, что и привело к сюрреальным формам экспрессии. И этот вопрос актуален до сих пор, потому что в современном обществе феномен смерти стал «тщательно избегаться», устраняться со сцены истории, как если бы смерть являлась чем-то постыдным и угрожающим [1, с. 242].

Интерес к сфере бессознательного в искусстве возник благодаря психоанализу Зигмунда Фрейда. Разумеется, не Фрейду принадлежит

открытие сферы бессознательного. Но Фрейду принадлежит заслуга в выведении на теоретический уровень психологии более чем тысячелетних размышлений философов по этой теме. Сюрреалистами была воспринята идея Фрейда о дифференциации психики на сознательный и бессознательный аспекты. А представление о том, что бессознательное является обширной иррациональной областью скрытой мудрости и эксцессов, в которых человек невольно пребывает, стала обозначаться в сюрреализме как le Rêve – мечта, греза и сон. Эта область, соответственно, стала визуализироваться средствами живописи и кино.

Поэтика сновидений, в которой привлекало все иррациональное, оказалась в поле зрения группы поэтов и художников, таких как Ман Рей, Луи Арагон, Андре Бретон, Макс Эрнст, Поль Элюар, Тристан Тцара, Рене Шар, Пьер Юник, Ив Танги, Жан Арп, Рене Магритт, Максим Александр, Бенджамин Пере, Андре Масон, Сальвадор Дали. Так, фильм «Андалузский пес» (1930) родился в результате двух снов: Луиса Бунюэля, в котором луна была рассечена пополам облаком, а бритва разрезала глаз, и Сальвадора Дали, которому приснилась рука, сплошь усыпанная муравьями. Принималось в сюжет только то, что поражало авторов, независимо от смысла [2, с. 163].

Другие аспекты бессознательного, особенно неконтролируемые страх и исступление, жестокость и боль, безумие и сексуальность, возникающие на грани смерти, привлекли внимание не только сюрреалистов, но и творческих личностей, увлеченных идеями психоанализа, персонализма и сюрреализма, – Жана Кокто, Жоржа Батая, Жака Лакана, Антонена Арто, Мориса Бланшо, Пьера Булеза, Жана Барраке и Мишеля Фуко.

В связи с выражением трансгрессии этим кругом творческих личностей возникает главный вопрос: что именно они преодолевают в искусстве модернизма? Заглядывая за грань сознания, они преодолевают те табу и запреты, которые сложились в западной культуре.

Непристойное и табу. Со времен древних цивилизаций, когда человек стал осмысливать свое противостояние природе, у него возникло отторжение субстанции, противоположной всему живому. Отторжение привело цивилизованного человека к запретам, культурным нормам, табу и, соответственно, формировало чувство отвращения к отбросам, мусору, грязи, нечистотам. Питающая или сексуальная субстанции обнаружили неприятную оборотную сторону: «Отбросы в виде трупа указывают всегда на то, *что* именно Я постоянно отодвигаю от себя, чтобы жить, – Я на грани своего живого состояния» [3, с. 38]. Далее христианство внесло религиозные запреты – исключение «грязи», ставшей позором, очищение от которой полагалось достижением порядка, освященного особым образом. Человеческая природа двойственна как сочетание души и тела. Плоть искушаема страстями, следование за которыми ведет к демоническому и вечному проклятию, а душа, устремленная к божественному, достойна спасения. Границы тела символически очерчиваются телесными отбросами – таковы экскременты, менструальная кровь, продукты гниения [там же, с. 101, 105]. Вожделение и *epithumia* обращены к пище, особенно в Ветхом Завете, к различным материальным благам, а также к сексуальным желаниям. Телесная жизнь в ряде ипостасей становится табу. Обнаженное тело и его вожделение – также табу для христианства. По сути, различные обозначения греха относятся к плоти или, точнее, к тому, что можно назвать импульсом, бьющим через край, не сдерживаемым символически [там же, с. 159].

Натурфилософия эпохи Просвещения впервые ставит под сомнение моральные нормы и запреты. Ведь для Природы, частью которой является теперь человек, морали не существует, как не существует жестокости и насилия в объективном цикле жизни и смерти. Появляются сочинения маркиза де Сада, описывающие насилие, жестокость и сексуальные девиации. Маркиз де Сад артикулирует то, что все знают, но о чем неприлично говорить. Он нарушает табу и воспринимается западным обществом как «идол порока». Затем возникают произведения искусства, разрывающие пелену негласных запретов, – «Исток вселенной» Гюстава Курбе (1866) и «Завтрак на траве» Эдуарда Мане (1863). В эпоху декаданса воспеваются дионисийство, грезы и сумасшествие, опьянение и экстаз, которые дают возможность «выпустить на свободу свою стихийную природу» (Ф. Ницше).

Запреты и ограничения, налагаемые на сексуальную жизнь католичеством и протестантизмом, были очень сильны. Потому и *fin de siècle* доводит до предела эротизм в искусстве – дикие бледные тела, распластанные, ползущие или свернувшиеся в клубок на ложе из листьев, сплетающиеся с цветами и растениями, слитые в одно со змеями, тиграми, жещины-сфинксы, русалки с вьющимися волосами становятся способом стимуляции мужского воображения. Все эти образы – лишь вымысел, одна «из возможных галлюцинаций… иллюзия тела, лишенная тревожного неведения» [4, с. 141–142]. Это опыт трансгрессии границ сексуальности и культур-

ных табу средствами искусства. Тем не менее в первой половине XX века все еще сильно давление христианской культуры, и реакция на это давление оборачивается новым опытом предела – наслаждением злом, страданием, демонической чувственностью. Так, запрет католической религии на сексуальное наслаждение «порождает чувство греха, которое может быть сладостным» (Л. Бунюэль). Потому «проклятие, налагаемое на любое изображение, на всякое слово, которое хоть в какой-то степени относилось к любовному акту, – все это порождает желание необычайной силы» [2, с. 39, 85]. Соответственно, раскрепощенный эротизм обнажает глубинное стремление в пределе принять смерть «в мучительных оргиях», в «сладострастной жажде крови» (М. Фуко) [5, с. 113, 117], что ведет нас… к вымыслу, к очередной стимуляции воображения.

Сон как внутренний опыт. Благодаря романтической традиции в литературе и искусстве, влияние которой на культуру Европы трудно переоценить, в XX веке речь идет не просто о трансгрессии запрета, но о субъективном опыте личности, ее интимной тайне и спонтанности души. Проблема фундаментального «Я» заключается в иррациональном – глубинной жизни души. Психика дифференцируется на сознательное (Я), руководствующееся культурными нормами и запретами, и бессознательное (Оно), обладающее мощной психосексуальной энергией (З. Фрейд). Поскольку между Я и Оно существует конфликт, постольку сон становится одной из форм компенсации и сублимации спонтанных импульсов. Реальность для сюрреализма – это не только дневная, сознательная, рациональная, но и ночная, бессознательная, иррациональная жизнь души. Сущность сна в романтической традиции составляет универсум духа: «Мы грезим о странствиях во вселенной; разве же не в нас вселенная? Глубин своего духа мы не ведаем. Внутрь идет таинственный путь. В нас или нигде – вечность с ее мирами, Прошедшее и Грядущее» (Новалис).

При этом сновидения отличает иррационализм, такие черты, как алогичность, смещение, инверсия, сгущение, спутанность (З. Фрейд). Пределы сна, или внутреннего опыта, – это именно то, что пытаются выяснить в искусстве и философии. Это не Бог, поскольку «Бог умер» (Ф. Ницше), и не романтическое *Ungrund*, ибо сказывается влияние материализма и натурализма от де Сада до Фрейда. Де Сад выразил «онейрическое превознесение» жестокости. Прославляя в своих фантазиях о разнузданном кровопролитии воссоединение эроса и танатоса, он утверждал «неограниченное право всесильной чудовищности» [1, с. 255]. Да и опыт двух мировых войн обнажает очевидную истину – пределом внутреннего опыта является смерть личности.

Как полагает Мишель Фуко, сновидение есть «рождение мира», «начало самого существования», сновидение – ключ к загадке бытия. Опираясь на Мориса Бланшо, Рене Шара, Жоржа Батая, Антонена Арто и Андре Бретона, философ считает сновидение не иллюзией или галлюцинацией, а *подлинной реальностью*, которая обнажает тайну и скрытую действующую силу в явных формах присутствия [6, с. 104]. Особое влияние на Бланшо, Фуко и Барраке оказала книга Германа Броха «Смерть Вергилия» (1945). Внутренний опыт поэта, описанный у Броха, – это сон, в котором сплетаются образы, рожденные судьбой и свободой, обнаруживается таинственное единство бытия, прошлого и будущего, памяти и предвидения, рождения, жизни и вечного возвращения к смерти [7, pp. 200–201]. Во сне мы обретаем «обнаженное сердце» (М. Фуко). Герой приходит к осознанию того, что «в моем начале – мой конец, в моем конце – мое начало». Брох открывает опыт самого умирания, но не как страшную судьбу, а как утверждение жизни, языка и духа в «слове по ту сторону речи», как продуктивный страх смерти. Только на грани смерти становятся возможными самые острые эмоции и проявления души от истерии, экстаза до паранойи и сумасшествия.

С позиции влечения к смерти истолковывается миф об Орфее и Эвридике в прозе Мориса Бланшо. Почему обернулся Орфей, рискуя потерять возлюбленную? Усомнился в обещании Аида? Не услышал шагов Эвридики? Нет, ни то, ни другое. Искусство Орфея – это способность разомкнуть ночь. Он не мог не обернуться. Ибо это значило бы «изменить той влекущей его в путь, безмерной и неосмотрительной силе, которой Эвридика нужна не в ее дневной подлинности и ежедневной прелести, а в ночной темноте, в отдаленности». Той силе, которая хочет видеть Эвридику как «нечто потустороннее, исключающее малейшую задушевность», хочет «не вернуть ее к жизни, а почувствовать в ней живую полноту смерти». Это «желание увидеть в ночи то, что ночь скрывает, *другую ночь*, явленную потаенность» [8, с. 175].

Смерть и медитация. Все эти умозрительные рассуждения не стоили бы ничего без реального ужаса смерти, испытанного композиторами, художниками и писателями. Весь символический строй культуры был подорван и музыкой, встроенной в систему уничтожения миллионов евреев *Konzentrationlager* (1933–1945). Это было описано в книгах Примо Леви «Человек ли это?» (1945) и Симона Лакса «Музыка с того света» (1948).

У входа в Аушвиц звук трубы исполнял польку «Прекрасная Розамунда». Изможденные заключенные маршировали под музыку, обнаженные тела входили в газовые камеры под музыку. Музыка использовалась в лагерях смерти вовсе не для того, чтобы облегчить страдания жертв, но, напротив, для того, чтобы ввергнуть узников в безвольное состояние на грани между гармонией и разрушением, жизнью и смертью. Музыка здесь уподоблялась пению сирен, являющемуся приманкой для душ, неумолимо влекомых к смерти, от чего палач получал садистское удовольствие. Насилие и боль повергали человека в животное состояние: «Человек одновременно осознает и отрицает свою близость с животным и чудовищем, с ужасом обнаруживает потенциальность существования внутри себя низкого, отвратительного» [9, с. 182]. Вагнер, Брамс, Шуберт поневоле оказывались новыми сиренами, вплетенными в чудовищный ритуал, доставляющий душевные страдания [10, с. 99–143]. Концлагеря – это крик души на грани смерти. Скрытый трансгрессивный потенциал звука мифологических птиц получил здесь ужасающее садистское продолжение. Может ли теперь у нас вызывать удивление, что «слово “сирена”, обозначавшее в эпической поэме Гомере сказочных птиц, с XIX века стало означать крикливый, пугающий гудок заводов и фабрик, а затем сигнал сбора на месте печальных происшествий машин – “скорой помощи”, пожарных и полицейских?» [там же, с. 164–165].

Для выражения подобного опыта-предела не годятся привычные лейтмотивы, символы и гармонические сочетания[1]. Призрак смерти зияет в глубинах сновидения. Во сне, когда происходит «путешествие на край возможностей человека» (Ж. Батай), наше «обнаженное сердце» обретает тревожные видения, неизбежное чувство, что «жестокость и сластолюбие – тождественные ощущения, как предельный жар и предельный холод» [11, с. 257–258]. Помимо фантазий о мучении и преступлении, Мишелю Фуко снится сон о жестокой и ужасной смерти: «В глубине сновидения человек сталкивается со своей смертью, смертью, которая в своей самой неаутентичной форме есть жестокое и страшное прерывание жизни, но в своей аутентичной форме есть осуществление его истинной экзистенции» [12, pp. 71–72]. Видеть во сне смерть – это «мгновение, в котором жизнь достигает своей полноты в мире, приближаясь к своему завершению» [там же, pp. 113–114].

Стремление к пределам внутреннего опыта, к границам возможного у Батая начинается с медитации – остановки дискурсивной мысли. Способ медитации – сосредоточение внимания на дыхании (телесной субстанции) или на речи (словах и фразах). Чтобы избавиться от бесконечного потока образов и ассоциаций, можно повторять одни и те же слова и фразы. Цель медитации – вхождение в такое оцепенение, в котором заторможенная мысль утихает и открываются глубинные уровни. Идея медитации у Жоржа Батая почерпнута в тантре Виньяна Бхайрава, которая варьирует одно и то же упражнение, в результате чего все ощущения, присутствующие в концентрации, должны померкнуть. Сознание скользит через красочность внешней множественности к внезапным и глубоким видениям. И, наконец, перед «пустым небом» открывается пение, похожее на переливы света от облака к облаку в полдень, «в невыносимой широте небес» [13, с. 41, 49]. Батай ставит задачу «в лабиринте мыслей наметить пути, которые через приступы буйного веселья ведут к тому месту смерти, где чрезмерная красота вызывает чрезмерное страдание, где сливаются воедино крики, которых никто не услышит и бессилие которых, при пробуждении мысли, является *тайным* великолепием» [14, с. 441].

Как заметил поэт Роберт Коффин, изначальной формой, близкой сюрреализму, стал джаз, в том смысле, что черные рабы «...первыми почувствовали необходимость нейтрализовать рациональный контроль, чтобы оставить открытым поле для спонтанных манифестаций подсознания» [15, с. 180]. Однако способом медитации, позволяющим передать смертельный опыт-предел, становится техника повторения – сериализм. Музыка в лагерях смерти воспринималась как заклятие, «гипноз повторяющегося ритма» (П. Леви) [10, с. 125]. В круг размышлений Мишеля Фуко о сновидении входили Арнольд Шенберг, Жан Барраке и Пьер Булез, а также Оливье Мессиан, который на семинарах требовал от студентов освоения техники сериализма (1952). Как известно, Арнольдом Шенбергом был разработан способ построения композиции, в котором в качестве основы используется фиксированный набор неповторяющихся звуков (серия), затем применяемый для организации тем и вариаций. Оливье Мессиан и его ученики расширили диапазон указанной техники для организации фрагментов композиции на различных ее уровнях –

[1] В европейской культуре до Первой мировой войны петух возвещал рассвет, собака – чужака, церковный колокол – полдень, рог – охоту, труба – дилижанс, похоронный звон – смерть, флейты и барабаны – сожжение карнавала, игра бродячих скрипачей – начало ежегодных праздников, секвенция Dies irae – образ смерти и скорби, и др.

от динамики и длительности звуков до тембра и высоты [7, pp. 163–203].

Пьер Булез создает две фортепианные сонаты, струнный квартет и две кантаты на стихи Рене Шара, где сериализм используется для выражения эзотерического языка поэзии. Возникает стремление выразить самые сильные эмоции посредством строгих формальных структур. Под влиянием опыта жестокости Пьер Булез заявляет, что «музыка должна быть коллективной истерией и припадками» (1949). Его кантата на стихи Рене Шара «Le visage nuptial» возникает на основе истерического эпизода жизни самого Булеза – его любовной страсти, кульминацией которой стал неисполненный договор о совместном самоубийстве [16, pp. 33, 37, 51]. Эту жесткую экспрессию Булеза разделяет и Жан Барраке: «Музыка – это драма, это пафос, это смерть. Это рискованная авантюра, балансирующая на грани самоубийства. Если музыка не такова, если она не преступает границы, – она ничто» [17, p. 78].

Сюрреализм, с его жаждой иррационального, становится для композиторов поводом к творчеству на грани, разрыву рационального, когда «человек непроизвольно покидает рациональное, чтобы вступить в иррациональное, становясь сумасшедшим» (М. Фуко). И способом доведения собственного сознания композиторов и писателей до предела формы «любви, страдания, сумасшествия» зачастую становится испытание на себе наркотиков, ядов и алкоголя. Такое состояние позволяло Барраке и Фуко передать ощущение смерти, за которым стоял реальный ужас музыки *Konzentrationlager*. Жан Барраке создает Сонату для фортепиано (1952) как «орфическое произведение, приглашающее слушателя в путешествие в потусторонний мир, из которого нет возврата», когда музыка принимает форму отчаяния, в котором дионисийский дух открывает свое тайное лицо – лицо смерти (Андре Одер) [6, с. 104]. В финале музыка «…раскалывается от нечеловеческого напряжения, распадается и затягивается в пустоту. Все пласты звука осыпаются и исчезают во всепоглощающем океане молчания, пока не остаются лишь двенадцать нот ряда, но и они срываются одна за другой» [7, pp. 194–195].

Определенное влияние на творчество композиторов оказал и Жорж Батай, который был сосредоточен на отвратительных и болезненных проявлениях сексуального возбуждения. Писатель полагал, что жесткие и иррациональные проявления эротизма приводят человека к «самому дальнему пределу возможного». Это дает возможность пережить мистический опыт, в котором трансформируются вина в радость, боль в удовольствие, мучение в экстаз и жажду смерти [6, с. 120]. Эти темы выражаются в «Секвенции» Барраке (1955). Первоначально композитор хотел использовать стихи Артюра Рембо и Поля Элюара, но Фуко убедил его взять четыре стихотворения Фридриха Ницше, главным из которых стало «Жалоба Ариадны». В дионисийском экстазе происходит преодоление границ между удовольствием и болью, переход ненависти в любовь, – такова идея стихотворения. Для Ариадны любовь становится страшным испытанием, о чем с рыданиями она вопрошает Диониса: «Зачем ты вечно мучишь меня?». На это Дионис отвечает: «Ежели не возненавидишь себя, себя не полюбишь. Я – *твой лабиринт*» [18, с. 75–76]. Барраке передал лихорадочное чувство усиливающегося диссонанса с помощью фонетического материала, в котором «за долгим молчанием, окрашенным ужасом, следует “крик отчаяния”… Музыка замирает на миг, сопрано вскрикивает: “…мучитель. Ты – бог-палач!”» [7, p. 191]. И Барраке, и Фуко сочетали элементы дионисийского экстаза, достигаемого посредством опьянения и садомазохистского эротизма, с отточенной формой исступленных произведений.

Сериализм и сюрреализм – странное сочетание рациональной техники и иррационального опыта внутренней жизни, позволяющее достичь того «расстройства чувств» (А. Рембо), которое может выразить крик души – ужас смерти и отчаяния. В литературе и музыке трансгрессия получает вполне рациональные формы выражения, но они способны вызывать боль и душевные страдания.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Фуко М.* Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности: Работы разных лет. М.: Касталь, 1996. 448 с.

2. *Бунюэль Л.* Смутный объект желания. М.: АСТ – Зебра Е, 2009. 196 с.

3. *Кристева Ю.* Силы ужаса: Эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003. 256 с.

4. *Корбен А.* Тела встречаются // История тела: Антология. Т. II: От Французской революции до Первой мировой войны. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 120–177.

5. Танатография эроса. СПб.: Мифрил, 1994. 346 с.

6. *Миллер Д.* Страсти Мишеля Фуко. Екатеринбург – М.: Кабинетный ученый, 2013. 528 с.

7. *Hodeir A.* Since Debussy: A View of Contemporary Music. New York: Grove Press, 1961. 256 p.

8. *Бланшо М.* Пространство литературы. М.: Логос, 2002. 288 с.

9. *Корбен А.* Боль, страдание и беспомощность тела // История тела: Антология. Т. II: От Французской революции до Первой мировой войны. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 178–229.

10. *Киньяр П.* Ненависть к музыке. М.: Текст, 2021. 206 с.

11. *Бодлер Ш.* Цветы зла; Стихотворения в прозе; Дневники. М.: Высшая школа, 1993. 511 с.

12. *Foucault M.* Introduction // Binswanger L. Le Rêve et l'Existence. Paris: Desclee de Brouwer, 1954. Pp. 9–128.

13. Предельный Батай: сб. ст. СПб.: СПбГУ, 2006. 298 с.

14. *Батай Ж.* «Проклятая часть»: Сакральная социология. М.: Ладомир, 2006. 742 с.

15. Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре: Эпоха модернизма. М.: Ладомир, 2008. 521 с.

16. *Peyser J.* Boulez: Composer, Conductor, Enigma. New York: G. Schirmer Books, 1976. 303 p.

17. *Barraque J.* Propos impromptus // Courrier musical de France. 1969. № 26. Pp. 26–80.

18. *Ницше Ф.* Стихотворения. СПб.: Художественная литература, 1993. 670 с.

REFERENCES

1. *Fuko M.* Volya k istine: Po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti: Raboty raznykh let [The Will to Truth: Beyond Knowledge, Power and Sexuality: Works of different years]. Moscow: Kastal, 1996. 448 p.

2. *Bunyuel L.* Smutnyj ob'ect zhelaniya [A Vague Object of Desire]. Moscow: AST – Zebra E, 2009. 196 p.

3. *Kristeva Yu.* Sily uzhasa: Esse ob otvrashchenii [The forces of horror: Essay on disgust]. St. Petersburg: Aleteiya, 2003. 256 p.

4. *Corben A.* Tela vstrechautsya [Bodies Meet]. In: Istoriya tela: Antologiya. T. II: Ot Frantsuzskoy revolyutsii do Pervoy mirovoy voyny [History of the body: Anthology. Vol. 2: From the French Revolution to the First World War]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. Pp. 120–177.

5. Tanatografiya erosa [Thanatography of Eros]. St. Petersburg: Mifril, 1994. 346 p.

6. *Miller D.* Strasti Mishelya Fuko [The Passions of Michel Foucault]. Yekaterinburg – Moscow: Kabinetnyj uchyonyj, 2013. 528 p.

7. *Hodeir A.* Since Debussy: A View of Contemporary Music. New York: Grove Press, 1961. 256 p.

8. *Blansho M.* Prostranstvo literatury [A Space of Literature]. Moscow: Logos, 2002. 288 p.

9. *Corben A.* Bol', stradanie i bespomoshchnost' tela [Pain, suffering and helplessness of the body]. In: Istoriya tela: Antologiya. T. II: Ot Frantsuzskoy revolyutsii do Pervoy mirovoy voyny [History of the body: Anthology. Vol. 2: From the French Revolution to the First World War]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. Pp. 178–229.

10. *Kin'yar P.* Nenavist' k musyke [Hatred of Music]. Moscow: Text, 2021. 206 p.

11. *Bodler Sh.* Tsvety zla; Stikhotvoreniya v proze; Dnevniki [Flowers of Evil; Poems in prose; Diaries]. Moscow: Vysshaya shkola, 1993. 511 p.

12. *Foucault M.* Introduction. In: Binswanger L. Le Rêve et l'Existence. Paris: Desclee de Brouwer, 1954. Pp. 9–128.

13. Predel'nyj Batay [Ultimate G. Bataille]: collected articles. St. Petersburg: St. Petersburg State University, 2006. 298 p.

14. *Batay Zh.* "Proklyataya chast": Sakral'naya sotsiologiya ["The Cursed Part": Sacred Sociology]. Moscow: Ladomir, 2006. 742 p.

15. Diskursy telesnosti i erotizma v literature i culture: Epokha modernizma [Discourses of corporeality and eroticism in literature and culture: The Epoch of modernism]. Moscow: Ladomir, 2008. 521 p.

16. *Peyser J.* Boulez: Composer, Conductor, Enigma. New York: G. Schirmer Books, 1976. 303 p.

17. *Barraque J.* Propos impromptus. In: Courrier musical de France. 1969. No. 26. Pp. 26–80.

18. *Nitsshe F.* Stikhotvoreniya [Poems]. St. Petersburg: Khudozhestvennaya literatura, 1993. 670 p.

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

Victor O. Pigulevskiy
Dr. Sci. (Philosophy), Professor at the Department of Social Disciplines and Humanities
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
urgi@urgi.info
ORCID: 0000-0001-7937-9436

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

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

УДК 94(47) DOI: 10.52469/20764766_2021_04_124

А. В. ШАДРИНА
Южный научный центр Российской Академии наук

ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА РОСТОВСКОЙ ОБЛАСТИ В КОНЦЕ 1950–1980-х гг.

Публикация подготовлена в рамках реализации ГЗ ЮНЦ РАН, № гр. проекта АААА-А20-120122990111-9

Статья посвящена особенностям церковно-певческой культуры Ростовской области в годы «второй волны гонений» на Русскую православную церковь, характеризовавшейся усилением контроля религиозных организаций со стороны советских органов власти и массированного идеологического воздействия, в том числе на регентов и певчих церковных хоров. Анализ архивных источников, до настоящего времени не представленных в научном обороте, позволяет констатировать, что после открытия церквей в годы Великой Отечественной войны церковно-певческие коллективы, ранее вынужденно не участвовавшие в богослужениях, вернулись к привычной жизни. Однако с конца 1950-х гг. по инициативе местных органов власти количество певчих в церковных хорах неуклонно сокращалось. Для приходских церквей отмеченное сокращение достигало 50% и более (с 15–20 до 8–12 певчих). Введенные возрастные ограничения стали причиной увеличения возраста певчих. В результате к концу 1970-х гг. церковно-певческая культура была искусственно поставлена в условия выживания, а профессиональный уровень соответствующих коллективов значительно снизился. На протяжении 1980-х гг., после прекращения указанного идеологического воздействия, происходило постепенное возрождение церковных хоров. Возрастали количество и качественный уровень певчих. На клиросах появились музыканты с профессиональным образованием. В связи с этим актуализировался вопрос о репертуаре певческих коллективов. Как показал анализ сохранившихся аутентичных церковных нотных собраний, в Ростовской области отдавалось предпочтение богослужебным песнопениям эпохи немецкого влияния на русскую духовную музыку, а также сочинениям региональных церковных композиторов.

Ключевые слова: церковно-певческая культура Ростовской области, «вторая волна гонений» на Русскую православную церковь в СССР, городские храмы, церковные хоры, регенты Ростовской области, нотные собрания, региональные церковные композиторы.

Для цитирования: Шадрина А. В. Церковно-певческая культура Ростовской области в конце 1950–1980-х гг. // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 124–132. DOI: 10.52469/20764766_2021_04_124

A. SHADRINA
The Southern Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences

THE CHURCH-SINGING CULTURE OF THE ROSTOV REGION AT THE CLOSE OF THE 1950–1980s

The article is devoted to the peculiarities of the church-singing culture in the Rostov Region for a period of "the second wave of persecutions" the Russian Orthodox Church in the USSR. This period was characterized by intensified control of religious organizations on the part of Soviet government bodies and massed ideological pressure to bear including the precentors and choristers of the church choirs. Analysis of the archives original sources (to be not appearing in the research works till now) allows establish that church-singing collectives (to debar from participation in divine services forcedly) reverted to the usual life since opening the temples in the years of the Great Patriotic War. But from the later 1950s on the initiative of the local authorities the number of choristers of the church choirs was strictly declined. The noted declining was mounted to 50 per cent for the parish churches (from 15–20 to 8–12 choristers). The commissioned age qualifications were the cause of raise the age of choristers. As a result to the later 1970s church-singing culture premeditatedly was in the conditions of surviving and the professional level of the appropriate collectives was essentially reduced. For a period of the 1980s, since stoppage of the named ideological pressure, the gradual rebirth of church choirs was happen. The number and qualitative level of choristers are increased. The musicians with professional education were at the church choirs. In connection with it, the problem of the repertoire for singing collectives was actualized. The analysis of reserved authentic church collections of music displays that in the Rostov Region they showed the preference to the divine-service canticles of the period German influence the Russian sacred music, and the works by the regional church composers.

Keywords: church-singing culture of the Rostov Region, "the second wave of persecutions" the Russian Orthodox Church in the USSR, town temples, precentors of the Rostov Region, music collections, regional church composers.

For citation: Shadrina A. The church-singing culture of the Rostov region at the close of the 1950–1980s // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 4. Pp. 124–132.
DOI: 10.52469/20764766_2021_04_124

Церковно-певческая культура является одной из важнейших составляющих отечественного хорового искусства и неотъемлемой частью его истории. Ряд современных исследований показал, что именно певческое наследие Русской православной церкви (далее – РПЦ) было положено в основу формирования и развития советского хорового исполнительства. В связи с этим вызывает интерес функционирование церковных хоров на протяжении идеологически насыщенного периода истории СССР – с конца 1950-х по 1980-е гг. Поскольку историческая динамика церковно-певческой культуры советского периода (в частности, на территории Ростовской области) до сих пор не выступала в качестве предмета исследования, соответствующая проблема представляется весьма актуальной.

Историография трудов, посвященных православному церковно-певческому искусству Юга России советского периода (на примере Ростовской области), к настоящему времени не сформирована. Однако следует отметить, что в 2000-х гг. были обнародованы работы А. В. Вальченко [1] и У. В. Сорокиной [2, с. 28–34; 3, с. 5–10], в которых рассматривались вопросы певческой культуры донского региона XVIII – начала XX вв. и Ростова-на-Дону первой половины XX столетия. Ряд вопросов, касающихся певческого искусства Ростова-на-Дону (включая советский период), рассмотрен в недавно опубликованной монографии автора этих строк «Ростовский собор Рождества Пресвятой Богородицы: История» [4].

Настоящее исследование построено на изучении архивных источников. Их основу составили регистрационные дела православных церквей крупных населенных пунктов Ростовской области, формировавшиеся с 1944 по 1991 гг. уполномоченным Совета по делам религий (до 1965 г. – Совета по делам Русской православной церк-

ви) при Совете министров СССР по Ростовской области. В качестве источников, свидетельствующих о репертуаре церковно-певческих коллективов конца 1950–1980-х гг., были привлечены сохранившиеся до настоящего времени певческие нотные собрания кафедрального собора Рождества Пресвятой Богородицы Ростова-на-Дону и Всехсвятской церкви Таганрога.

Хронологические рамки статьи – 1958–1990 гг. Нижняя граница определяется тем, что с 1958 г., после назначения на должность Председателя Совета министров СССР Н. С. Хрущева, началась эпоха, получившая в историографии именование «второй волны гонений» на религиозные организации и явившаяся причиной существенных изменений как во внутренней жизни каждого приходского храма, так и в церковно-певческом искусстве. Верхняя граница – рубеж 1980–1990-х гг. – завершающий этап советского периода, характеризовавшийся диаметрально противоположными изменениями в деятельности церковных хоров Ростовской области.

Установление в донском регионе в 1920 г. советской власти внесло коррективы в жизнь всех без исключения религиозных организаций, в том числе приходских храмов РПЦ. Эти изменения были связаны с реализацией декрета «Об отделении церкви от государства и школы от церкви», изданного 23 января 1918 г. [5, с. 286–287] и принятием 8 апреля 1929 г. «Постановления о религиозных объединениях» [6, с. 250–261]. Действие этих законодательных актов стало причиной, в том числе, свертывания церковно-певческой традиции – решением советского правительства были закрыты и затем преобразованы в советские школы Придворная певческая капелла и Синодальный хор, готовившие профессиональных регентов для Церкви. В школах было прекращено преподавание церковного пения, закрывались и духовные учебные заведения (где эта дисциплина считалась обязательной). Однако до 1930-х гг. в Донской (с 1937 г. Ростовской) области церковные хоры продолжали свою деятельность в прежнем режиме. Изменение положения церквей (лишение статуса юридического лица и проведение антицерковных акций) не повлияло на их внутреннюю жизнь – в каждом храме продолжали петь хоровые коллективы, число певчих в которых достигало порой 24 человек [7, *л.* 224, 225; 8]. Нередко их исполнительское мастерство поддерживалось на высоком уровне. Об этом свидетельствуют церковные архивы церквей Ростова-на-Дону и Нахичевани, передававшиеся с 1922 г. в советские архивохранилища (см.: [7; 8; 9]).

После закрытия церквей в 1930-х – начале 1940-х гг., в результате чего на территории Ростовской области, как сообщал в 1943 г. уполномоченный Совета по делам РПЦ, оставалась действующей только одна церковь [10, *л.* 1], в годы оккупации (с 1942 г.) певческие коллективы вновь приступили к работе в храмах, вернувшихся к богослужебной жизни. Так, в анонимной статье, опубликованной на страницах оккупационной периодики и содержавшей информацию об освящении Благовещенской греческой церкви Ростова-на-Дону, упоминалось о пении за богослужением хора, созданного известным ростовским регентом М. Ю. Скрипниковым [11, с. 1].

«Вторая волна гонений» на РПЦ, имевшая своей целью уничтожение церковной жизни, стала причиной значительных изменений в богослужебном певческом искусстве. Прежде всего, начиная с 1958 г., над иерархами и священнослужителями был установлен жесткий контроль. Равным образом контролировались все сотрудники церквей, включая наемных, к которым относились регент церковного хора и певчие. Помимо их личных данных (фамилия, имя, отчество и адрес), уполномоченному Совета по делам религий по Ростовской области в обязательном порядке подавались сведения об их возрасте и заработной плате, которую им выплачивала та или иная церковь. В первом случае предпринимались попытки путем административного воздействия не допускать молодых людей к участию в богослужениях. Как следствие, возраст певчих церковных хоров значительно повысился. К пению без видимых ограничений допускались певчие преимущественно не моложе 40–50-летнего возраста. Контроль заработной платы был необходим для начисления налогов, которые в обязательном порядке 1 раз в 3 месяца в размере месячной зарплаты выплачивали все сотрудники церкви.

Анализ регистрационных дел позволил выявить следующие особенности церковных певческих коллективов в конце 1950–1980-х гг.

К числу выдающихся – как по количеству, так и по исполнительским возможностям – принадлежал Архиерейский хор ростовского собора Рождества Богородицы, который до начала 1960-х гг. состоял из 35–37 певчих [12, *л.* 67]. На протяжении 1949–1954 гг. руководителем хора был замечательный хормейстер и регент Иван Федорович Коваленко. После его смерти в сентябре 1954 г. регентскую должность занял Александр Гурьевич Житник, а через несколько месяцев – приехавший из Курска по приглашению архиепископа Флавиана (Иванова) Н. П. Петропавловский. Утверждение архиепископа Инно-

кентия (Зельницкого) в качестве епархиального архиерея (1958) стало причиной повторного назначения регентом А. Г. Житника, который находился в родстве с иерархом. А. Г. Житник возглавлял Архиерейский хор до 1966 г., работая при устойчивом недовольстве со стороны певчих (основной состав которых не изменялся с 1947 г.). Деятельность этого регента, не обладавшего соответствующим музыкальным образованием и надлежащими профессиональными навыками, явилась причиной упадка исполнительского мастерства хорового коллектива. Видимых улучшений не произошло и при следующем регенте – Кузьме Феодуловиче Левченко, возглавившем хор в 1966 г. Он, работая слесарем, в 1937 г. поступил в Ростовское музыкальное училище им. А. В. Луначарского, где заочно учился до 1941 г. «по классам хормейстера (инструкторско-хоровое отделение) и теоретика» [13, *л*. 108]. Однако упомянутое среднее (к тому же неоконченное) специальное музыкальное образование не помогло К. Ф. Левченко возвратить хоровому коллективу исполнительскую форму, которая поддерживалась благодаря усилиям И. Ф. Коваленко.

На протяжении 1920–1960-х гг. выдающимся церковно-певческим коллективом был хор Всехсвятской церкви Ростова-на-Дону. В 1958 г. его регентом был А. Г. Житник. Хор состоял из 18 певчих: 4 баса, 2 тенора, 4 альта и 8 сопрано [14, *л*. 265], возрастной диапазон которых простирался от 18 лет (сопрано) до 71 года (басы). Квалификация певчих определялась суммой заработной платы за месяц. Самыми высокооплачиваемыми были басы. Их труд в 1958 г. оценивался в 800, 700, 500 и 300 руб. Тенора получали 600 и 650 руб. Сходным образом оценивалась партия альтов – от 650 до 500 руб. Более скромным был заработок исполнителей, принадлежавших к «многочисленной» партии сопрано, – от 625 до 150 руб. в месяц [14, *л*. 235].

В 1960 г., после возвращения А. Г. Житника на должность регента кафедрального собора, хор Всехсвятской церкви возглавил Григорий Миронович Ирюпин. При этом на 90% поменялась мужская группа хора. Женский состав остался неизменным, за исключением 2 певчих [14, *л*. 286].

В 1961 г., из-за усиливавшегося давления на Церковь со стороны государства, состав хора был сокращен до 11 человек: мужские голоса – до 4, женские – до 7 [14, *л*. 332]. В 1963 г. сокращение продолжалось, и в составе хора теперь насчитывалось 3 мужских и 4 женских голоса [там же, *л*. 339].

В 1965 г. было принято решение о закрытии Всехсвятской церкви и ее сносе. Храм был закрыт, а певческий коллектив, оставивший заметный след в церковно-певческой культуре Ростовской области, прекратил свое существование.

Не меньшего внимания заслуживает хор Вознесенской церкви Ростова-на-Дону. В 1959 г. он состоял из 14 человек: мужская группа хора – 4, женская – 10 (5 сопрано и 5 альтов). Заработная плата певчих распределялась соответственно квалификации – от 700 до 100 руб. в месяц [15, *л*. 135]. Примечательным фактом истории этого певческого коллектива является то, что в хоре пели супруги Пруссинские. Пруссинский Иван Васильевич (1904 г. р.) является автором известных на Юге России песнопений «Отче наш», «Трисвятое», «Отца и Сына». Автограф партитуры «Отца и Сына», датированный 1972 г., ныне хранится в нотном архиве ростовского кафедрального собора Рождества Богородицы.

В 1960 г. состав хора поменялся, хотя и незначительно. В этом году хор состоял из 17 человек: 5 мужчин и 12 женщин [15, *л*. 158]. Год спустя регентом был назначен Александр Иванович Морсков (1894 г. р.), а хор сократился до 14 человек. При этом основной состав певчих оставался прежним [там же, *л*. 270]. В 1963 г. возрастной диапазон певчих составлял: мужская группа – от 70 до 80 лет, женская – от 35 до 50 лет [16, *л*. 21].

На протяжении 1960-х гг. хор неуклонно сокращался из-за нараставшего прессинга со стороны уполномоченного. В 1963 г. хор состоял из 10 человек [16, *л*. 21], в 1970 – был сокращен до 8 человек. В том же году регентом хора стал А. Д. Романовский [там же, *л*. 203].

На примере певческого коллектива Вознесенской церкви видны изменения, происходившие в 1980-х гг., что объяснялось ослаблением давления на Церковь. В 1984 г. хор возглавил Владимир Александрович Цырков, которому на тот момент было 30 лет. Он увеличил состав хора до 18 человек: мужская группа – 6, женская – 12 [16, *л*. 386]. Профессиональный уровень певчих также отличался от периода 1950–1970-х гг. В хоре Вознесенской церкви пели актеры Театра музыкальной комедии, студенты Музыкально-педагогического института (ныне Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова), 1 сопрано – солистка филармонии [там же, *л*. 386].

В Александринской церкви Ростова-на-Дону регентом был Прокопий Петрович Симонов (1902 г. р.). Хор насчитывал 9 человек: 2 баса, 2 тенора, 2 альта, 3 сопрано. Их возрастной диапазон простирался от 45 лет до 61 года. В 1960 г. хор возглавил К. Ф. Левченко [17, *л*. 284].

Сретенская церковь Ростова-на-Дону, находившаяся в отдалении от центра города, привлекала меньшее внимание певчих. В 1961 г. в хоре этого храма пело 9 человек: 2 мужчин и 7 женщин. Имя регента в документах, включенных в состав регистрационного дела этого храма, не было указано [18, *л*. 116].

Как видно, в храмах Ростова-на-Дону певческие коллективы на протяжении 1950–1960-х гг. уменьшались, а возраст певчих увеличивался, что объяснялось идеологическим воздействием советских органов власти.

В храмах городов Ростовской области в 1950–1980-е гг. певческие коллективы по количеству певчих были не меньше, чем в Ростове-на-Дону. Так, в 1961 г. в молитвенном доме Рождества Богородицы г. Таганрога хор состоял из 14 человек: 3 мужчин и 11 женщин. Регентом коллектива был Иван Ефимович Бережной [19, *л*. 184].

В 1961 г. хор церкви Всех святых г. Таганрога (регент К. Ф. Левченко) состоял из 13 человек [20, *л*. 3]; в 1962 г. из 14 человек (регент Стефан Иванович Лисенко) [там же, *л*. 21]; в 1970 г. из 19 человек (регент Григорий Миронович Ирюпин) [там же, *л*. 181]. С 1977 по 1982 г. регентами хора были женщины – Зинаида Яковлевна Медведева и Мария Николаевна Яковенко [там же, *л*. 189, 239]. С 1983 г. хор возглавил Владимир Анатольевич Скрыник. Он не только увеличил состав хора до 20 человек, но и вывел коллектив на профессиональный исполнительский уровень [там же, *л*. 281]. Мастерство В. А. Скрыника и певчих являлось школой для будущих регентов. Одним из них был В. А. Цырков, возглавивший церковный хор Вознесенской церкви Ростова-на-Дону и получивший известность в регентско-певческой среде как церковный композитор.

В Покровском молитвенном доме г. Батайска в 1960-е гг., несмотря на небольшие размеры храма, хор состоял из 16 человек. Его регентом был Анатолий Степанович Сулименко (1903 г. р.) [21, *л*. 232]. В 1972 г. хор сократился до 8 человек, должность регента занимал Иван Пантелеевич Дрофа [22, *л*. 64].

В отличие от городов, которые, начиная с дореволюционного периода, образовывали единое культурное пространство с Ростовом-на-Дону (Таганрог, Батайск), в городах, до советского периода относившихся к сфере влияния казачьей культуры, ситуация была иной. Так, в бывшей (до 1920 г.) столице донского казачества Новочеркасске в Димитриевской церкви хор в 1973 г. состоял из 6 человек, при этом все певчие были женщинами [23, *л*. 190]. В церкви Константина и Елены женский церковный хор состоял из 5 человек [24, *л*. 177]. Характерно, что в регистрационном деле Вознесенского кафедрального собора Новочеркасска не содержится ни одного отчета о хоре.

В Одигитриевской церкви г. Аксая хор состоял из 6 человек: 1 бас, 1 тенор, 2 альта, 2 сопрано. Его регентом был Александр Мартынович Старухин (1889 г. р.). Заработная плата певчих (175 руб.) также значительно отличалась от ростовских храмов [25, *л*. 135]. В 1961 г. состав хора сократился. Из мужчин остался 1 бас, женская группа уменьшилась до 4 человек, причем две хористки были дочерями регента [там же, *л*. 141]. В 1973 г. регента А. М. Старухина заменила его дочь Зайцева Мария Александровна. Состав хора не изменился [там же, *л*. 175].

В церкви Рождества Христова г. Каменска, отличавшейся масштабной архитектурой и большим храмовым пространством, в 1954 г. хор состоял из 12 человек: 3 мужчин и 9 женщин [26, *л*. 197 об.]. 19 февраля 1960 г. Ростовский облисполком принял решение «о прекращении эксплуатации религиозной общиной здания Христорождественской церкви… в связи с его аварийным состоянием (подлежащим сносу)» [там же, *л*. 295]. 16 мая 1960 г. Совет по делам Русской православной церкви утвердил постановление Ростовского облисполкома; величественный храм был закрыт и в скором времени разрушен [там же].

В г. Шахты в 1957 г. хор Вознесенского молитвенного дома состоял из 12 человек (2 баса, 2 тенора, 3 альта и 5 сопрано). Регентом был Александр Федорович Волков [27, *л*. 99]. В 1960-е гг. хор был сокращен до 6 человек; должность регента занимал Иван Петрович Груев [там же, *л*. 216].

В Николаевском молитвенном доме хор состоял из 7 человек, регент – Иван Иванович Богучарский [28, *л*. 171]. В 1980-е гг. хор был расширен до 11 человек, его возглавлял Прокопий Петрович Симонов [там же, *л*. 291].

В Покровском молитвенном доме г. Новошахтинска в 1970 г. хор состоял из 9 человек, регентом был Аполлон Игнатьевич Варницкий (1894 г. р.) [29, *л*. 56].

Как видим, в городах Ростовской области, в которых до 1920 г. проживало преимущественно казачье население, церковные хоры были меньше, чем в городах с малороссийским населением.

Несмотря на то, что в 1960-е гг. певчие по преимуществу не имели музыкального образования, во многих храмах до конца 1980-х гг. сохранялись нотные библиотеки. В начале 1990-х гг. эти коллекции, свидетельствовавшие как о профессиональных возможностях хоровых коллективов, так и о музыкальных предпочтениях

сменявших друг друга регентов, были разобраны последними по частным собраниям. Сегодня известны только два собрания, отличающиеся аутентичностью, – нотные архивы ростовского кафедрального собора Рождества Пресвятой Богородицы и церкви Всех святых Таганрога. Анализ сохранившихся партитур позволяет сделать вывод о том, что оба нотных архива формировались в советский период на протяжении длительного времени. Основу указанных архивов составили партитуры, передававшиеся из других храмов в связи с их закрытием, в том числе из других областей СССР.

Нотные собрания свидетельствуют о том, что певческие коллективы городских храмов Ростовской области до начала 1960-х гг. состояли преимущественно из певцов, владевших нотной грамотой. Количественные составы церковных хоров, насчитывавших до 15 человек (соборный хор – свыше 30 человек), позволяют утверждать, что их исполнительские возможности были значительными. Однако содержащееся в нотных собраниях большое число партитур композиторов XIX в., чье наследие стилистически связано с эпохой немецкого влияния на русскую духовную музыку (Ф. П. Львов, А. Ф. Львов, Н. И. Бахметев, Г. Я. Ломакин, М. П. Строкин, свящ. В. Старорусский, М. А. Виноградов и др.), позволяет утверждать, что в Ростовской области отдавалось предпочтение именно подобной церковной музыке. С особым пристрастием в регионе относились к сочинениям А. А. Архангельского. Упомянутые репертуарные «акценты» вполне объяснимы – хоровые партитуры перечисленных композиторов в подавляющем большинстве предназначены для 4 голосов, отличаются тесным расположением и прозрачной фактурой. При этом эмоциональная окраска музыки неизменно вызывает отклик и у певчих, и у молящихся.

Особенностью нотных собраний как ростовского кафедрального собора Рождества Пресвятой Богородицы, так и церкви Всех святых г. Таганрога является наличие партитур региональных композиторов: уроженца г. Таганрога регента Никольской церкви Ф. Ф. Войленко, регента храмов Новочеркасска А. Т. Ершова, ростовского регента М. Ю. Скрипникова, а также регентов новочеркасского собора свящ. М. Д. Ерхана и ростовского собора И. Ф. Коваленко. Состояние бумаги, на которой были записаны указанные партитуры, свидетельствует о том, что они нередко исполнялись за богослужением. Как и искусство южного провинциального города Ростова-на-Дону в целом, музыка этих композиторов отличается эклектичностью.

Итак, для церковно-певческой культуры Ростовской области конца 1950–1980-х гг. характерны следующие особенности. Прежде всего, несмотря на ограничения, обусловленные советским законодательством, и контроль, осуществлявшийся уполномоченным Совета по делам религий при Совете министров СССР по Ростовской области, регенты церковных хоров, следуя устоявшейся традиции, прилагали всевозможные усилия для того, чтобы состав хора превышал 10 человек. Однако усилившееся с 1958 г. давление на религиозные организации стало причиной того, что вплоть до 1980-х гг. состав церковных хоров неуклонно сокращался. Антирелигиозная пропаганда обусловила возрастные ограничения певчих, и уже к 1970-м гг. возраст басов, как правило, достигал 70–80 лет, возраст женской группы хора начинался с 40 лет. Эта ситуация повлекла за собой упадок певческой культуры, хотя соответствующие коллективы продолжали оставаться носителями традиций церковного богослужебного пения. В 1980-е гг. начался «ренессанс» церковных хоров.

Несмотря на политическую обстановку, характеризуемую стремлением уничтожить богослужебную певческую культуру, в каждой приходской церкви формировались нотные собрания. Их изучение сегодня позволяет сделать вывод о том, что в Ростовской области отдавалось предпочтение сочинениям отечественных мастеров эпохи немецкого влияния на русскую духовную музыку и региональных церковных композиторов, стилистически тяготевших к эклектичности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вальченко А. В.* Хоровое пение в музыкальной культуре Дона (XVIII – начало XX века): дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Ростов н/Д, 2004. 249 с.

2. *Сорокина У. В.* Церковно-певческая культура провинциального города в XX столетии (на примере г. Ростова-на-Дону): дис. ... канд. иск.: 17.00.02: в 2 т. Ростов н/Д, 2017. Т. 1. 97 с.

3. *Сорокина У. В.* Церковно-певческая культура Ростова-на-Дону в начале XX столетия // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 3. С. 5–10.

4. *Шадрина А. В.* Ростовский кафедральный собор Рождества Пресвятой Богородицы: История. Ростов н/Д: ЮНЦ РАН, 2021. 400 с.

5. Собрание узаконений и распоряжений правительства за 1917–1918 гг. М.: Управление делами Совнаркома СССР, 1942. 1482 с.

6. Русская православная церковь и коммунистическое государство: 1917–1941: Документы и фотоматериалы. М.: Изд-во Библейско-богословского института Св. ап. Андрея, 1996. 352 с.

7. Государственный архив Ростовской области (ГАРО). Ф. 226. Оп. 21. Д. 27. Протокол общего собрания прихожан церкви Всех святых г. Ростова-на-Дону (6 апреля 1924 г.). 231 *л*.

8. ГАРО. Ф. 226. Оп. 21. Д. 48. Протоколы заседаний приходского совета Всехсвятской церкви за 1923–1925 гг. о распределении средств прихода. 66 *л*.

9. ГАРО. Ф. 226. Оп. 21. Д. 106. Протоколы заседаний церковно-приходского совета собора Александра Невского за 1919–1921 гг. о составе церковно-приходского совета собора, организации внутренней жизни прихода, оплате труда служащих. 86 *л*.

10. ГАРО. Ф. Р-4173. Оп. 5. Д. 2. Справки о количественном составе церквей и молитвенных домов области с отметками о датах закрытия церквей. 48 *л*.

11. [*Без подписи.*] Освящение храма // Голос Ростова. 1942. № 32 (22 октября). С. 1.

12. ГАРО. Ф. Р-4173. Оп. 6. Д. 2. Регистрационное дело ростовского кафедрального собора Рождества Богородицы. Т. 2. 1961–1963 гг. 422 *л*.

13. ГАРО. Ф. Р-4173. Оп. 6. Д. 3. Регистрационное дело ростовского кафедрального собора Рождества Богородицы. Т. 3. 1964–1969 гг. 325 *л*.

14. ГАРО. Ф. Р-4173. Оп. 4. Д. 168. Ростов-на-Дону. Всехсвятская церковь. Т. 1. 1944–1965 гг. 448 *л*.

15. ГАРО. Ф. Р-4173. Оп. 6. Д. 11. Регистрационное дело Вознесенской кладбищенской церкви г. Ростова-на-Дону. Т. 1. 1944–1962 гг. 279 *л*.

16. ГАРО. Ф. Р-4173. Оп. 6. Д. 12. Регистрационное дело Вознесенской кладбищенской церкви г. Ростова-на-Дону. Т. 2. 1962–1986 гг. 428 *л*.

17. ГАРО. Ф. Р-4173. Оп. 6. Д. 7. Регистрационное дело Александринской церкви г. Ростова-на-Дону. 1944–1968 гг. 315 *л*.

18. ГАРО. Ф. Р-4173. Оп. 6. Д. 14. Регистрационное дело Сретенской церкви. Т. 1. 1944–1974 гг. 332 *л*.

19. ГАРО. Ф. Р-4173. Оп. 6. Д. 81. Регистрационное дело церкви Рождества Богородицы г. Таганрога. Т. 1. 1945–1972 гг. 317 *л*.

20. ГАРО. Ф. Р-4173. Оп. 6. Д. 78. Регистрационное дело Всехсвятской кладбищенской церкви г. Таганрога. Т. 2. 1945–1988 гг. 407 *л*.

21. ГАРО. Ф. Р-4173. Оп. 6. Д. 36. Регистрационное дело Покровского молитвенного дома г. Батайска. Т. 1. 1945–1969. 341 *л*.

22. ГАРО. Ф. Р-4173. Оп. 6. Д. 37. Регистрационное дело Покровского молитвенного дома г. Батайска. Т. 2. 1970–1989 гг. 376 *л*.

23. ГАРО. Ф. Р-4173. Оп. 6. Д. 64. Регистрационное дело Дмитриевской кладбищенской церкви г. Новочеркасска. 1944–1989 гг. 379 *л*.

24. ГАРО. Ф. Р-4173. Оп. 6. Д. 65. Регистрационное дело Константино-Еленинской церкви г. Новочеркасска. 1944–1989 гг. 291 *л*.

25. ГАРО. Ф. Р-4173. Оп. 6. Д. 101. Регистрационное дело Одигитриевской церкви г. Аксая. 1957–1988 гг. 289 *л*.

26. ГАРО. Ф. Р-4173. Оп. 4. Д. 178. Каменск. Христорождественская церковь. 1944–1961 гг. 355 *л*.

27. ГАРО. Ф. Р-4173. Оп. 6. Д. 87. Регистрационное дело Вознесенского молитвенного дома г. Шахты. 1944–1989 гг. 322 *л*.

28. ГАРО. Ф. Р-4173. Оп. 6. Д. 88. Регистрационное дело Никольской (Николаевской) церкви (молитвенного дома) г. Шахты. Т. 1. 1945–1977 гг. 424 *л*.

29. ГАРО. Ф. Р-4173. Оп. 6. Д. 70. Регистрационное дело Покровского молитвенного дома г. Новошахтинска. Т. 1. 1945–1960 гг. 378 *л*.

REFERENCES

1. *Val'chenko A.* Khorovoe penie v muzykal'noy kul'ture Dona (XVIII – nachalo XX veka) [Choral singing in the musical culture of the Don (the 18th – early 20th century)]: Ph. D. Thesis. Rostov-on-Don, 2004. 249 p.

2. *Sorokina U.* Tserkovno-pevcheskaya kul'tura provintsial'nogo goroda v XX stoletii (na primere g. Rostova-na-Donu) [The church-singing culture of a provincial town in the 20th century (on the example of Rostov-on-Don)]: Ph. D. Thesis: in 2 vol. Rostov-on-Don, 2017. Vol. 1. 97 p.

3. *Sorokina U.* Tserkovno-pevcheskaya kul'tura Rostova-na-Donu v nachale XX stoletiya [Church-singing culture of Rostov-on-Don at the beginning of the 20th century]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2016. No. 3. Pp. 5–10.

4. *Shadrina A.* Rostovskiy kafedral'nyj sobor Rozhdestva Presvyatoy Bogoroditsy: Istoriya [Rostov Cathedral of the Nativity of the Blessed Virgin Mary: History]. Rostov-on-Don: Southern

Scientific Centre of Russian Academy of Science, 2021. 400 p.

5. Sobranie uzakoneniy i rasporyazheniy pravitel'stva za 1917–1918 gg. [Collection of statuses and decrees of the government for 1917–1918]. Moscow: The Administrative Department of the USSR Council of People's Commissars, 1942. 1482 p.

6. Russkaya pravoslavnaya tserkov' i kommunisticheskoe gosudarstvo: 1917–1941: Dokumenty i fotomaterialy [The Russian Orthodox Church and the Communist State: 1917–1941: Documents and photographic materials]. Moscow: Saint Apostle Andrew Biblical-theological Institute, 1996. 352 p.

7. Gosudarstvennyj arkhiv Rostovskoy oblasti [State Archives of the Rostov Region]. F. 226. L. 21. D. 27. Protokol obshchego sobraniya prikhozhan tserkvi Vsekh svyatykh g. Rostova-na-Donu (6 aprelya 1924 g.) [Minutes of the parishioner general meeting of the Church of All Saints in Rostov-on-Don (dated 1924, April 6)]. 231 s.

8. Gosudarstvennyj arkhiv Rostovskoy oblasti [State Archives of the Rostov Region]. F. 226. L. 21. D. 48. Protokoly zasedaniy Prikhodskogo soveta Vsekhsvyatskoy tserkvi za 1923–1925 gg. o raspredelenii sredstv prikhoda [Minutes of the meetings of the Parish Council of the All Saints Church for 1923–1925 on the distribution of parish funds]. 66 s.

9. Gosudarstvennyj arkhiv Rostovskoy oblasti [State Archives of the Rostov Region]. F. 226. L. 21. D. 106. Protokoly zasedaniy tserkovno-prikhodskogo soveta sobora Aleksandra Nevskogo za 1919–1921 gg. o sostave tserkovno-prikhodskogo soveta sobora, organizatsii vnutrenney zhizni prikhoda, oplate truda sluzhashchikh [Minutes of the meetings of the Parish Council of the Alexander Nevsky Cathedral for 1919–1921 on the staff of the Parish Council of the cathedral, the organization of the inner life of the parish, the remuneration of employees]. 86 s.

10. Gosudarstvennyj arkhiv Rostovskoy oblasti [State Archives of the Rostov Region]. F. R-4173. L. 5. D. 2. Spravki o kolichestvennom sostave tserkvey i molitvennykh domov oblasti s otmetkami o datakh zakrytiya tserkvey [Information on the number of churches and houses of prayer in the region with a notes on the dates of the closure of the churches]. 48 s.

11. *Bez podpisi* [Without author's name]. Osvyashcheniye khrama [Consecration of the temple]. In: Golos Rostova [Voice of Rostov]. 1942. No. 32 (October 22). P. 1.

12. Gosudarstvennyj arkhiv Rostovskoy oblasti [State Archives of the Rostov Region]. F. R-4173. L. 6. D. 2. Registratsionnoe delo rostovskogo kafedral'nogo sobora Rozhdestva Bogoroditsy [Registration file of the Rostov Cathedral of the Nativity of the Virgin]. Vol. 2. 1961–1963. 422 s.

13. Gosudarstvennyj arkhiv Rostovskoy oblasti [State Archives of the Rostov Region]. F. R-4173. L. 6. D. 3. Registratsionnoe delo rostovskogo kafedral'nogo sobora Rozhdestva Bogoroditsy [Registration file of the Rostov Cathedral of the Nativity of the Virgin]. Vol. 3. 1964–1969. 325 s.

14. Gosudarstvennyj arkhiv Rostovskoy oblasti [State Archives of the Rostov Region]. F. R-4173. L. 4. D. 168. Rostov-na-Donu. Vsekhsvyatskaya tserkov' [Rostov-on-Don. All Saints Church]. Vol. 1. 1944–1965. 448 s.

15. Gosudarstvennyj arkhiv Rostovskoy oblasti [State Archives of the Rostov Region]. F. R-4173. L. 6. D. 11. Registratsionnoe delo Voznesenskoy kladbishchenskoy tserkvi g. Rostova-na-Donu [Registration file of the Ascension cemetery church in Rostov-on-Don]. Vol. 1. 1944–1962. 279 s.

16. Gosudarstvennyj arkhiv Rostovskoy oblasti [State Archives of the Rostov Region]. F. R-4173. L. 6. D. 12. Registratsionnoe delo Voznesenskoy kladbishchenskoy tserkvi g. Rostova-na-Donu [Registration file of the Ascension cemetery church in Rostov-on-Don]. Vol. 2. 1962–1986. 428 s.

17. Gosudarstvennyj arkhiv Rostovskoy oblasti [State Archives of the Rostov Region]. F. R-4173. Op. 6. D. 7. Registratsionnoe delo Aleksandrinskoy tserkvi g. Rostova-na-Donu [Registration file of the Alexandrinskaya church in Rostov-on-Don]. 1944–1968. 315 s.

18. Gosudarstvennyj arkhiv Rostovskoy oblasti [State Archives of the Rostov Region]. F. R-4173. L. 6. D. 14. Registratsionnoye delo Sretenskoy tserkvi [Registration file of the Sretenskaya church]. Vol. 1. 1944–1974. 332 s.

19. Gosudarstvennyj arkhiv Rostovskoy oblasti [State Archives of the Rostov Region]. F. R-4173. L. 6. D. 81. Registratsionnoe delo tserkvi Rozhdestva Bogoroditsy g. Taganroga [Registration file of the Church of the Nativity of the Virgin in Taganrog]. Vol. 1. 1945–1972. 317 s.

20. Gosudarstvennyj arkhiv Rostovskoy oblasti [State Archives of the Rostov Region]. F. R-4173. L. 6. D. 78. Registratsionnoe delo Vsekhsvyatskoy kladbishchenskoy tserkvi g. Taganroga [Registration file of the All Saints cemetery church in Taganrog]. Vol. 2. 1945–1988. 407 s.

21. Gosudarstvennyj arkhiv Rostovskoy oblasti [State Archives of the Rostov Region]. F. R-4173. L. 6. D. 36. Registratsionnoe delo Pokrovskogo molitvennogo doma g. Batayska [Registration file of the Pokrovsky prayer house in Bataysk]. Vol. 1. 1945–1969. 341 s.

22. Gosudarstvennyj arkhiv Rostovskoy oblasti [State Archives of the Rostov Region]. F. R-4173. L. 6. D. 37. Registratsionnoe delo Pokrovskogo molitvennogo doma g. Batayska [Registration file of the Pokrovsky prayer house in Bataysk]. Vol. 2. 1970–1989. 376 s.

23. Gosudarstvennyj arkhiv Rostovskoy oblasti [State Archives of the Rostov Region]. F. R-4173. L. 6. D. 64. Registratsionnoe delo Dmitriyevskoy kladbishchenskoy tserkvi g. Novocherkasska [Registration file of the Dmitrievskaya cemetery church in Novocherkassk]. 1944–1989. 379 s.

24. Gosudarstvennyj arkhiv Rostovskoy oblasti [State Archives of the Rostov Region]. F. R-4173. L. 6. D. 65. Registratsionnoe delo Konstantino-Eleninskoy tserkvi g. Novocherkasska [Registration file of the Church of Constantine and Helen in Novocherkassk]. 1944–1989. 291 s.

25. Gosudarstvennyj arkhiv Rostovskoy oblasti [State Archives of the Rostov Region]. F. R-4173. L. 6. D. 101. Registratsionnoe delo Odigitriyevskoy tserkvi g. Aksaya [Registration file of the Odigitrievskaya church in Aksai]. 1957–1988. 289 s.

26. Gosudarstvennyj arkhiv Rostovskoy oblasti [State Archives of the Rostov Region]. F. R-4173. L. 4. D. 178. Kamensk. Khristorozhdestvenskaya tserkov' [Kamensk. Nativity of Christ Church]. 1944–1961. 355 s.

27. Gosudarstvennyj arkhiv Rostovskoy oblasti [State Archives of the Rostov Region]. F. R-4173. L. 6. D. 87. Registratsionnoe delo Voznesenskogo molitvennogo doma g. Shakhty [Registration file of the Ascension prayer house in Shakhty]. 1944–1989. 322 s.

28. Gosudarstvennyj arkhiv Rostovskoy oblasti [State Archives of the Rostov Region]. F. R-4173. L. 6. D. 88. Registratsionnoe delo Nikol'skoy (Nikolayevskoy) tserkvi (molitvennogo doma) g. Shakhty [Registration file of the Nikolskaya (Nikolaevskaya) church (prayer house) in Shakhty]. Vol. 1. 1945–1977. 424 s.

29. Gosudarstvennyj arkhiv Rostovskoy oblasti [State Archives of the Rostov Region]. F. R-4173. L. 6. D. 70. Registratsionnoe delo Pokrovskogo molitvennogo doma g. Novoshakhtinska [Registration file of the Pokrovsky prayer house in Novoshakhtinsk]. Vol. 1. 1945–1960. 378 s.

Шадрина Алла Валерьевна
кандидат исторических наук, старший научный сотрудник
Южный научный центр Российской Академии наук
Россия, 344006, Ростов-на-Дону
bergson@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-1925-0216

Alla V. Shadrina
Ph. D. (History), Senior researcher
The Southern Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences
Russia, 344006, Rostov-on-Don
bergson@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-1925-0216

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

УДК 78.087.68 DOI: 10.52469/20764766_2021_04_133

Л. В. МАЛАЦАЙ
Орловский государственный институт культуры

ХОРОВЫЕ НОКТЮРНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX–XX ВЕКОВ

В настоящее время отечественная хоровая музыка активно развивается, что способствует пристальному вниманию к соответствующему концертному и педагогическому репертуару. Так, публикуются и исполняются малоизвестные партитуры отечественных композиторов, исследуются разнообразные жанровые модели хоровых сочинений и т. д. При этом, однако, жанр хорового ноктюрна еще не получил должного освещения в работах российских музыковедов, хотя изучение указанной проблематики может стимулировать аналогичные изыскания применительно к другим жанровым сферам и творческие открытия дирижеров-хормейстеров.

Данная статья посвящена характеристике жанра хорового ноктюрна в творчестве русских композиторов на протяжении второй половины XIX и XX веков (А. Аренского, А. Гречанинова, М. Ипполитова-Иванова, А. Никольского, Ц. Кюи, П. Чеснокова, С. Танеева, В. Агафонникова и др.). Внимание исследователя сфокусировано на хоровых партитурах, которые были обозначены как ноктюрны самими авторами. В заключительном разделе обобщаются результаты анализа нотно-музыкального материала, а также излагаются выводы относительно особенностей композиционной структуры рассматриваемых произведений, применяемых композиторами мелодических, гармонических, фактурных, темброво-колористических, динамических средств музыкальной выразительности. Автор статьи отмечает, что общие тенденции, связанные с обновлением музыкального языка в хоровом творчестве XX века, нашли отражение и в ноктюрнах для хора. Широкий диапазон образно-смысловых интерпретаций, богатство композиторских находок в данной сфере удивляет и восхищает как современных исполнителей, так и слушателей. Приводимые исследовательские наблюдения представляют интерес для хоровых дирижеров и исполнительских коллективов, разносторонне осмысливающих упомянутый репертуар и стремящихся к углублению вновь создаваемых интерпретаций.

Ключевые слова: хоровая музыка, ноктюрн, отечественные композиторы XIX–XX веков, средства музыкальной выразительности.

Для цитирования: Малацай Л. В. Хоровые ноктюрны в творчестве отечественных композиторов второй половины XIX–XX веков // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 133–141.
DOI: 10.52469/20764766_2021_04_133

L. MALATSAY
Orel State Institute of Culture

CHORAL NOCTURNES IN THE WORKS BY RUSSIAN COMPOSERS IN THE SECOND PART OF THE 19–20th CENTURIES

Currently, choral music is actively developing, what is conducive to fixed attention for the appropriate concert and pedagogical repertoire. So little-known scores of domestic composers are published and performed, genre models of choral compositions are being studied, etc. But it is the genre of choral nocturne that has not received proper coverage in the works of musicologists, while this topic can stimulate the analogous investigations and creative innovations of choral musicians-performers.

The article is devoted to the characteristic of the genre of choral nocturne in the work of Russian composers from the second half of the 19th to the last third of the 20th centuries (A. Arensky, A. Grechaninov, M. Ippolitov-Ivanov, A. Nikolsky, C. Cui, P. Chesnokov, S. Taneev, V. Agafonnikov and others). A special attention of the researcher is focused on choral scores, which the composers themselves have designated as nocturnes.

In conclusion part of the article, some results of the analysis of musical material are summarized, and also draws conclusions regarding the peculiarities of the compositional structure of works used by composers of melodic, harmonic, textured, timbre-coloristic, dynamic means of musical expression. The researcher notes that general trends in the evolution of the musical language of 20th century composers were reflected in the choral nocturnes. The broad diapason of imagery and semantic interpretations or wealth of composer's finds in the named sphere really surprises and delights both performers and listeners. The research observations to be adduced is of interest to conductors-choirmasters and choral collectives who comprehensively interpret the repertoire and strive to extend their performing interpretations.

Keywords: choral music, nocturne, Russian composers of the 19–20th centuries, means of musical expression.

For citation: Malatsay L. Choral nocturnes in the works by Russian composers in the second part of the 19–20th centuries // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 4. Pp. 133–141.
DOI: 10.52469/20764766_2021_04_133

Хоровое наследие отечественных композиторов богато и разнообразно, однако все еще недостаточно изучено, что обусловливает пристальное внимание специалистов к данному пласту музыкальной культуры. Так, хоровая музыка рубежа XIX–XX веков в настоящее время по-прежнему находится на пике исследовательского интереса. Этому способствует публикация серии изданий «Русская духовная музыка в документах и материалах», не только освещающих проблемы хорового искусства указанного периода, но и побуждающих пристальнее вглядываться в жанровое разнообразие сочинений, специфику музыкального языка композиторов Нового направления.

О ноктюрне как жанре музыкального искусства публикуются статьи в энциклопедических изданиях, научных журналах. При этом ноктюрн обычно рассматривается музыковедами как яркий символ романтической эпохи в фортепианной, вокальной и оркестровой сферах, хотя упоминаются и ноктюрны в балетном творчестве ряда композиторов (см., например: [1; 2; 3; 4]). В последние годы подробно освещены инструментальные и вокальные ноктюрны отдельных мастеров XIX–XX столетий [5; 6; 7], воссоздана история становления жанра отечественного фортепианного ноктюрна [3].

Хоровое творчество русских композиторов до сих пор мало исследовано в аспекте жанровых составляющих, и хоровой ноктюрн здесь не исключение. Упоминания специалистов об этом жанре в хорах отечественных композиторов отрывочны и эпизодичны, хотя соответствующие характеристики остаются актуальными для произведений рубежа XIX–XX веков. Тем не ме-

нее, хоровой ноктюрн еще не становился темой специальных изысканий, не привлекал целенаправленного внимания музыковедов и исполнителей, вследствие чего по-прежнему остается «terra incognita».

Цель настоящей работы заключается в попытке привлечь внимание музыковедов, исполнителей и дирижеров-хормейстеров к жанру ноктюрна в русском хоровом искусстве, воссоздать целостную картину становления и развития хорового ноктюрна в исторической ретроспективе, обратить внимание на своеобразие его авторских интерпретаций, предопределяемое, с одной стороны, следованием традициям в трактовке жанра, а с другой, – обновлением техник композиторского письма, расширением художественно-выразительных возможностей хорового звучания. Актуальность публикации обусловлена востребованностью хоровых ноктюрнов в учебной и концертной практике современных коллективов, поиском интерпретаторских решений и путей их исполнительской реализации в работе дирижеров-хормейстеров.

Как известно, понятие «ноктюрн» в литературе, поэзии и живописи коррелирует с «ночными» образами («ночная пьеса», «ночная повесть», «ночной пейзаж»), подразумевающими некий спектр эмоциональных переживаний. Исходя из этого, порой складываются не совсем верные представления о специфических особенностях музыкального жанра. В частности, наблюдаются подмены в его определении – «ноктюрн» воспринимается как синоним «элегии» или «постлюдии». Так, например, фортепианный ноктюрн «Разлука» М. Глинки характеризуется как образец индивидуального прочтения элегии [8].

Обозначенный выше ракурс изучения соответствующей проблематики обусловил избирательное обращение к хоровым партитурам. В частности, музыкальным материалом исследования явились хоры, самими композиторами именуемые как ноктюрны. Посредством таких именований авторы стремились зафиксировать собственное видение упомянутого жанра, отбирая определенные средства выразительности для музыкальной интерпретации литературных образов, состояний, настроений, эмоций. Кроме того, на данном этапе изысканий вне поля зрения оставались переложения инструментальных ноктюрнов для хора. По нашему мнению, вышеуказанная интересная область хорового искусства, в границах которой вокальными средствами отображается инструментальное письмо, достойна специального рассмотрения.

Обращение к жанру хорового ноктюрна позволяет привлечь внимание специалистов к малоисследованной области творчества отечественных композиторов и может стать новым вектором продуктивных изысканий современного хороведения. В соответствующих публикациях последних десятилетий, к сожалению, встречаются явно спорные утверждения – например, о том, что «...ноктюрном можно назвать № 5 “Всенощной” С. Рахманинова (“Вечерняя песнь” – “Ныне отпущаеши”)» [9, с. 346]. Наряду с этим, в указанных публикациях нередко отсутствуют упоминания о хоровых ноктюрнах, востребованных в учебной практике и распространенных в концертном исполнительстве, что опять-таки представляется необоснованным и требует надлежащей коррекции.

В качестве освещаемого музыкального материала нами были избраны хоровые ноктюрны, созданные отечественными композиторами на протяжении второй половины XIX и XX столетий. Указанные произведения написаны для различных составов исполнителей – смешанного, мужского, женского и детского хоров (как с фортепианным сопровождением, так и a cappella).

Хоровые сочинения в жанре ноктюрна, как правило, обусловливаются музыкальной интерпретацией поэтического текста – источника вдохновения для композитора[1]. Подходы различных авторов к выбору соответствующих текстов отличаются своеобразием и подчеркнутой избирательностью. Так, в основу некоторых хоровых ноктюрнов положены стихотворения отечественных поэтов-классиков (А. Аренским – А. Пушкина, С. Танеевым – А. Фета, В. Агафонниковым – С. Есенина). Однако в большинстве случаев композиторы обращались к текстам малоизвестных поэтов или переводчиков, в основном современников, стихотворения которых печаталась на страницах периодических изданий. Приведем примеры: Ц. Кюи – К. Медведский («Спит земля под матовым сияньем»), М. Ипполитов-Иванов – Н. Петровский («Ночная тень сменила зной»), А. Никольский, П. Чесноков – Н. Берг («Ходят в небе потихоньку…», перевод из Г. Гейне), А. Гречанинов – И. Белоусов («Ноктюрн»), М. Анцев – П. Гнедич («Сладким запахом сирени»), С. Стемпневский – М. Садовский («Ночная сказка»). Как видим, имена композиторов, ставших впоследствии знаменитыми (или, по крайней мере, достаточно известными), соседствуют в данном списке с именами забытых ныне поэтов, чьи стихотворения, быть

[1] Существует «Ноктюрн»-вокализ Ю. Мамедова для смешанного хора a cappella (см.: Мамедов Ю. Два хора: № 1. Ноктюрн // Хоры советских композиторов без сопровождения. Вып. 20. М.: Сов. композитор, 1984. С. 40–44). Но это скорее исключение, чем правило.

может, останутся в истории отечественной культуры только благодаря их музыкальным воплощениям.

Содержание упомянутых стихотворений чаще всего связано с ночными пейзажными зарисовками, изысканность и таинственность которых нередко ассоциируются со сказочным миром или таинственным Востоком. Обычно события, описываемые в стихотворениях-«ноктюрнах», происходят весной или летом, когда человек наслаждается теплой прохладой ночи. В подобных текстах господствуют поэтическая фантазия, атмосфера сказочных вымыслов или мистических видений, едва уловимые отзвуки царства ускользающих снов. Стремясь запечатлеть связь человека с природой, поэты зачастую используют прием олицетворения, что оживляет ночной пейзаж. Главными действующими лицами ночных картин становятся звезды, луна и месяц. Кроме того, в ночи царствует тишина, уводящая от дневных забот, мыслей, переживаний и успокаивающая душу. Из музыкальных звучаний в ноктюрнах упоминаются едва различимая, доносящаяся издалека песня или звуки органа. В целом же «звуки ночи» характеризуются приглушенными тонами, «матовыми» оттенками тембровой динамики и громкостных нюансов, что ассоциируется с тусклым светом ночных небесных светил. Нередко в стихотворениях привлекается внимание читателя–слушателя к шелесту листьев, причем шум леса уподобляется разговору живых существ, водная гладь водоема (реки, озера, ручейка) отражает происходящее, дополняя его восприятие едва уловимыми образами.

Избираемые композиторами поэтические источники представляются родственными искусству импрессионизма, которое так волновало в конце XIX столетия музыкантов, литераторов и художников. Импрессионистическая размытость звучания особенно удавалась авторам музыкально-поэтических миниатюр, стремившихся запечатлеть некий туманный пейзаж. В целом, поэтическая недосказанность, преднамеренная нечеткость образов, многочисленные упоминания таинственных звуков и «вздохов» природы, наполнявшие стихотворения подобного рода, позволяли музыкантам обратиться к творческим поискам в сфере звукового колорита, не всегда подчиненной классическим функциональным гармоническим соотношениям.

Безусловно, запечатлеть музыкальную импрессионистическую картину оркестровыми красками было гораздо проще, нежели достичь сходного результата, довольствуясь тембрами певческих голосов. Вот почему на рубеже XIX–XX столетий в отечественной хоровой музыке предпринимались теоретические изыскания в области «симфонизации» (тембризации) хора – уподобления хорового звучания оркестровому.

Отмеченная выше специфика литературных текстов сохранялась в хоровых ноктюрнах различных периодов, тогда как композиторские прочтения отличались большим разнообразием. По нашему мнению, особенности указанных интерпретаций в отечественной хоровой музыке второй половины XIX – начала XX века предопределяются индивидуальной приверженностью традиционным либо «инновационным» творческим установкам.

Рассмотрим примечательные образцы хоровых ноктюрнов, уделяя особое внимание индивидуальному выбору средств музыкальной выразительности, используемых композиторами. Далее будут кратко охарактеризованы произведения Ц. Кюи, С. Танеева, А. Аренского (в качестве примеров, заимствуемых из творчества русских классиков), А. Никольского, П. Чеснокова, А. Гречанинова, М. Ипполитова-Иванова (образцы творчества отечественных композиторов так называемого Нового направления в хоровой музыке).

«Ноктюрн» Ц. Кюи написан для пятиголосного (с divisi альтов) смешанного хора a cappella в тональности Fis-dur (форма – трехчастная репризная). В изложении преобладает гомофонно-гармоническая фактура. Для создания картины безмятежного пейзажа Кюи использует протяженный органный пункт, вариантные повторы мелодического материала в репризе. Обилие задержаний в мелодии вносит оттенок расплывчатости, неопределенности в гармоническое развитие. Все это способствует статичности хорового звучания, что подразумевается самим жанром.

По-иному указанный жанр трактуется С. Танеевым. Стихотворение А. Фета «Ты спишь один, забыт на месте диком», повествующее о заброшенном монастыре, перекликается в образно-смысловом плане с некоторыми другими хорами композитора («На могиле», «Развалину башни...» и т. д.). Упоминание о звуках органа увлекает слушателя в мир Средневековья, когда ноктюрном именовалась часть католической службы, поэтому в хоре Танеева слышны отголоски западноевропейской церковной музыки ренессансной и барочной эпох.

Произведение написано для мужского трехголосного хора (с divisi теноров) в тональности d-moll (форма – сложная двухчастная). Для звуковой характеристики «унылого» пустынного пейзажа Танеев использует октавное удвоение

в голосах (что придает звучанию бо́льшую суровость), периодически оттеняя главную тональность параллельным мажором, используя бестерцовые аккорды. Мелодическая линия верхнего голоса весьма статична; благодаря применению трезвучий натурального минора, отсутствию диссонирующих аккордов, преобладанию плагальных последований хоровая звучность приобретает ярко выраженный «архаизм». Лишь в начале второго раздела на словах «И кто-то там мелькает…» Танеев применяет свой излюбленный полифонический прием – проводит тему, ранее уже звучавшую, секстой выше в виде имитации со стреттой. Так музыкальными средствами запечатлевается картина мелькающих теней, связанная с упоминанием о призраке богатого прихожанина заброшенного храма.

А. Аренским для «Ноктюрна» был выбран отрывок из поэмы А. Пушкина «Бахчисарайский фонтан», описывающий вечера в Бахчисарае. Произведение написано в двухчастной форме, при этом границу частей обозначает смена исполнительского состава (от мужского хора – к смешанному). Хоровое звучание предваряется небольшим инструментальным вступлением. Основная тональность – D-dur, однако автором используются кратковременные отклонения в далекие тональности (As-dur, B-dur), увеличенные трезвучия, малый уменьшенный, малый минорный и мажорный септаккорды, нонаккорды – все это направлено на создание изысканной восточной неги, вечернего спокойствия и тишины. Загадочный колорит Востока оттеняется хроматикой в мелодических линиях хоровых голосов. Композитор стремится к детализированному воплощению музыкальными средствами содержания поэтического текста: так, на словах «Как сладко льются их часы…» эмоциональная реакция обусловливает скачок в мелодии (сопрано) на сексту вверх, сдержанность строк «Спокойство ночи» – протяженную педаль (органный пункт в партии басов), и т. д. Двухчастность формы также мотивируется пушкинскими строками: описание вечернего пейзажа, представленное как бы «от лица автора», очевидным образом способствует выбору тембрового колорита мужского хора. В свою очередь, строки о полной «тайн и сладострастья» ночной жизни обитателей роскошных дворцов соотносятся с тембровой палитрой смешанного хора и гармонической изысканностью звучания.

Стихотворение Г. Гейне «Ходят в небе потихоньку звезды» (в переводе Н. Берга) примерно в одно и то же время заинтересовало двух композиторов-современников – А. Никольского и П. Чеснокова. При этом авторские прочтения оказались весьма своеобразными: первым была сочинена хоровая миниатюра для смешанного состава, вторым – для женского. Как уже отмечалось нами ранее, Никольский использовал женские голоса для музыкального воплощения строк, повествующих о «мире небесном», низкие тембры мужского хора – для описания земных картин (см. об этом: [10, с. 295]).

Элементы народно-песенного склада обнаруживаются в вокализе, оттеняющем бурдон в партии басов на словах «чья-то песня». В сочинении мастерски развита реприза: возврат к основному мелодическому материалу динамизируется при помощи рельефного подголоска, являющегося реминисценцией звукового образа середины, а также «мерцания» мажоро-минора, постепенного отдаления мелодических фраз (Es-dur – es-moll), что подчеркивает романтическую атмосферу стихотворения Г. Гейне.

Три женских ноктюрна композиторов-современников – П. Чеснокова, А. Гречанинова и М. Ипполитова-Иванова – имеют много сходных черт, вероятно, связанных с общим исполнительским составом. В их мелодике можно встретить итальянскую кантилену, интерпретируемую авторами просто и естественно. Эти хоры можно сравнить с вокальными ноктюрнами их старшего современника, итальянского композитора Ф. Бланжини, что лишний раз подтверждает востребованность самого жанра в позднеромантическую эпоху (см.: [5, с. 37]). Выбор тональностей у композиторов не случаен – это преимущественно романтический Des-dur, за которым закрепилось определение «тональности любви» (у П. Чеснокова – величественный и благородный As-dur).

В представленном историческом обзоре следует упомянуть «Ноктюрн» М. Анцева для трехголосного женского хора a cappella. Эта пьеса, одна из 12 частей большого хорового цикла, – миниатюра протяженностью всего в 20 тактов (E-dur). Миниатюрные размеры хорового ноктюрна вызывают определенные ассоциации с некоторыми шопеновскими прелюдиями, весьма близкими к образности ноктюрнов (прелюдия c-moll – 13 тактов, прелюдия A-dur – 16 тактов). М. Анцев использует редкие размеры 9/8 и 6/8, сообщая характеру движения черты вальсовости. С упоминаемым в тексте П. Гнедича терпко-сладким запахом сирени ассоциируются хроматические интонации в мелодике хоровых голосов. Указанные примеры свидетельствуют, что ноктюрн, будучи ярко романтическим жанром, своеобразным музыкальным «маркером» XIX века, не исчез в начале XX столетия, к нему по-прежнему обращались композиторы, свое-

образно переосмысливавшие характерные особенности жанра.

На протяжении 1920–1960-х годов в отечественной хоровой музыке преобладали иные жанровые акценты: главенствующая роль принадлежала хоровой массовой песне, связанной с общественно-политической тематикой. В 80-е годы XX века произошло «возвращение» к жанру ноктюрна, подтверждением чему стала широкая популярность эстрадной песни «Ноктюрн» А. Бабаджаняна (стихи Р. Рождественского). Помимо авторской сольной версии, тогда же появилось множество переложений данной песни для различных хоровых составов.

Несколько ранее появилась миниатюра для трехголосного детского (женского) хора С. Стемпневского «Ночная сказка» (стихи М. Садовского). Как и сочинение М. Анцева, «Ночная сказка» представляет собой лаконичную пьесу просветленно-идиллического характера (30 тактов, F-dur). По-видимому, в XX столетии тембр женского (детского) хора стал восприниматься как более подходящий для воссоздания картины ночного успокоения природы. В целом упомянутая картина (блики переливающейся воды, дрожащее пламя костра, отражаемое водной гладью) выглядит вполне убедительно. Как и его предшественники, С. Стемпневский строит композицию пьесы на контрасте крайних и среднего разделов. Туманно-сумрачный колорит ночного пейзажа в первой части противопоставлен теплому свету костра во второй, для чего композитор использует игру мажоро-минорных созвучий как света и тени.

К жанру ноктюрна относятся хоровые миниатюры из лирической кантаты В. Агафонникова, написанной в 1990 году для мужского хора на стихи С. Есенина: «Вечер», «Месяц», «Половодье», «Звезды», «Ночь». Композитор обратился к ранним стихам поэта, в которых была тонко прочувствована и запечатлена красота природного мира. Перечисленные миниатюры объединены лирической образностью вечерних и ночных пейзажей.

Начальный хор цикла «Вечер» написан в двухчастной форме для двухголосного мужского состава с теноровым соло. Гармоническое развитие основано на использовании красок параллельного и одноименного мажоро-минора (a-moll – C-dur, c-moll – Es-dur). После упоминания (в конце первой части) о песне соловья вводится «музыкальная иллюстрация» – мелодически развитое теноровое соло (вторая часть). Окончание произведения в d-moll перекликается с началом, где итоговая тональность была заявлена как субдоминанта a-moll; тем самым ощущается арочность композиционной структуры, приобретающей закругленность и цельность.

Для хора «Месяц» характерна трехчастная репризная форма, основная тональность – F-dur. Начало строится на движении преимущественно параллельными трезвучиями в партии теноров, что отражает своеобразное любование композитора фонической краской. Органный пункт на тонической квинте у басов подчеркивает статичность звуковой картины. В тексте второй части переданы таинственные события, происходящие при свете месяца, что обусловило введение композитором имитационных построений и активного гармонического развития (появляются красочные сопоставления параллельно-переменных ладов: F-dur – d-moll, Es-dur – c-moll, f-moll – As-dur). Реприза синтетическая – к органному пункту на *c* в басу присоединяются параллельные трезвучия из первой части, при этом из второй привносятся развитое гармоническое оформление и непродолжительные имитационные построения. В окончании хоровая вертикаль насыщается септаккордами, придавая гармоническим краскам большую расплывчатость, неопределенность.

Весенний пейзаж в хоре «Половодье» воссоздается при помощи угловато-причудливой темы, интенсивно варьируемой в процессе развития (излагается в терцовом удвоении, в сокращенном варианте, удваивается в децциму крайними голосами на фоне педалей у средних). Тем самым отображаются тоскливая неопределенность пейзажа ранней весны и щемящее беспокойство, которое одолевает лирического героя (он обещает помолиться за судьбу близкого человека).

В хоре «Звезды» наблюдается еще более явный уход автора в сферу гармонической красочности, фонизма созвучий. Форму хора можно трактовать как строфическую, с характерной вариантной повторностью начальных фраз в изложении музыкального материала, что придает композиции черты симметрии. В окончании, при упоминании в поэтическом тексте о звездах, повторяется музыкальный материал первого такта, образующий некую арку с началом. Завершается пьеса диатоническим кластером *g-a-h*.

Заключительный хор «Ночь» выполняет в цикле резюмирующую функцию: вслед за приходом вечера, любованием красотами звездного неба, таинственными картинами при свете месяца, разливом половодья наступает ночь. Она вбирает в себя все происходившее ранее и усиливает его недосказанность, вуалируя, скрывая суть. При этом одноголосное изложение темы сменяется имитационным развитием музыкаль-

ного материала, а в окончании появляется широкообъемное бесполутоновое созвучие с соло теноров, подобное кластеру. Данный композиторский прием как бы растворяет все звучания во мраке ночи.

Завершая обзор музыкальных особенностей хоровых ноктюрнов, необходимо отметить, что яркость образов, воссоздаваемых авторами, обусловливается стремлением воплотить музыкальными звуками индивидуальные художественные впечатления от поэтического первоисточника, отобразить живое восприятие картин ночной природы. Изначально подобные пьесы представляют собой хоровые зарисовки, в которых мастерски изображены упомянутые картины природы; это позволяет различным авторам обозначать свои хоры как «ноктюрны». Безусловно, с течением времени хоровой ноктюрн в известной степени переосмысливается отечественными композиторами.

Так, для произведений рубежа XIX–XX веков характерно преобладание мононастроения, моносостояния – умиротворенной созерцательности вечернего (ночного) пейзажа, нередко оттеняемой эпическим повествованием о былых событиях. Композиторы преимущественно обращаются к двух- или трехчастным репризным формам, что соотносится с воссозданием общей картины покоя. Если используется смешанный состав хора (Кюи, Никольский), то ночные пейзажи запечатлеваются, как правило, в гомофонно-гармонической фактуре (чтобы не утяжелять звуковой образ ночного покоя). Если композитором воплощается мрачный ночной пейзаж, да еще со средневековым оттенком (Танеев), то прозрачное хоровое изложение уступает место фактуре, насыщенной полифоническими приемами (имитациями, диалогическими «перекличками», даже стреттными эпизодами). В таком случае звучание мужского хора оказывается для упомянутой разновидности ноктюрна более уместным, чем звучание женского или смешанного. Этот же прием использует и Никольский в первом разделе своего хора, чтобы подчеркнуть суровый характер звучания. Если композитор стремится передать хоровыми средствами томную негу и изысканность Востока (Аренский), музыкальная партитура тяготеет к «многоцветности» (гармонические сочетания, ладовая окраска, хроматизированная мелодика и т. д.).

В освещаемых ноктюрнах рубежа XIX–XX веков наблюдается гибкое сочетание приемов русского и западноевропейского хорового письма. Усложняются гармония, тональное развитие, характерной приметой указанной эпохи становится балансирование мелодики на грани мажора и минора. В светском хоровом творчестве (Никольский, Ипполитов-Иванов, Чесноков) получают распространение отдельные приемы, свойственные для церковной или народной музыки (например, длительные органные пункты). При этом в начале XX века композиторы чаще используют женские или детские голоса, благодаря чему хоровая фактура приобретает полетность и разреженность. Подобные картины ночи утрачивают традиционную мрачность, насыщаются поэтичной просветленностью.

В творчестве ряда отечественных хоровых композиторов XX века (В. Шебалин, Г. Свиридов, М. Коваль) встречаются изысканные лирические произведения, в которых хоровыми красками воссоздаются картины вечерней (ночной) природы и авторское эмоциональное восприятие подобных картин. Однако упоминаний о том, что сами композиторы относили эти произведения к жанру ноктюрна, обнаружить не удалось, и соответствующие партитуры не были включены в представленный обзор.

Для хоровых ноктюрнов последней трети XX столетия характерны многообразие передаваемых эмоциональных оттенков, чувств и настроений, картинность, возрастание роли изобразительно-выразительных эффектов. В связи с этим в подобных композициях превалируют строфические сквозные формы, подчиненные интенсивному развитию музыкального образа, отражающие мельчайшие подробности происходящего. Арочные повторы придают закругленность форме целого и существенно скрепляют ее структуру. Хроматическое движение в голосах отражает замысловатость или напряженность описываемых событий, эмоций, состояний. В мелодических линиях хоровых голосов нередко встречаются инструментальные приемы развития, в гармонии усиливается значение фонических эффектов, красочных звуковых сочетаний, вплоть до многотерцовых вертикалей и кластеров. На протяжении последней трети XX века все больше внимания уделяется композиторами многообразным приемам тембрового колорирования. Избирательное отношение к составу исполнителей (уход от традиционного четырехголосия), подчеркивание колорита отдельных партий, продуманная архитектоника хоровых вертикалей и сольных эпизодов, красочная палитра регистровых сопоставлений – все это в совокупности обогащает сферу выразительных средств хоровых ноктюрнов. Порой притягательная красота и богатство темброво-регистрового колорита развертывающихся хоровых голосов

позволяет им соперничать с палитрой красок оркестровых инструментов.

Изложенные выше результаты предпринятых нами репертуарных изысканий имеют несомненное практическое значение, так как верное распознавание хормейстером жанрово-стилевых признаков хорового ноктюрна позитивно влияет на процесс формирования исполнительской интерпретации. Согласно современным исследованиям, исполнительская интерпретация в сфере хорового искусства представляет собой условно двухуровневый процесс. Сначала, в процессе постижения дирижером конкретной партитуры, кристаллизуется дирижерский замысел. Особая сложность работы дирижера-хормейстера заключается в том, чтобы увлечь своей исполнительской концепцией певческий коллектив. Хоровые ноктюрны требуют особой тонкости эстетического вкуса и филигранности исполнения, призванного воссоздать созерцательно-романтическую атмосферу, с присущими ей изысканными художественными нюансами. Работая над партитурой, необходимо настроить певческий коллектив подобно самому совершенному музыкальному инструменту и, объединив совместные усилия, последовательно реализовать интерпретаторский замысел. Выразительное исполнение, сочетаемое с продуманной и убедительной интерпретацией, адекватным ее соответствием композиторскому стилю, позволят привлечь к столь яркой странице отечественного музыкального искусства, как хоровой ноктюрн, заинтересованное внимание не только современных исполнителей, но и слушателей.

В целом, рассмотрение вышеперечисленных хоровых ноктюрнов позволяет нам утверждать, что композиторы проявляют особую тонкость художественного чутья, обращаясь к упомянутой жанровой сфере, отбирая средства музыкальной выразительности и приемы хорового письма, соотнося их с индивидуальным осмыслением литературного (поэтического) первоисточника. Эволюция хорового ноктюрна в отечественной музыке XIX–XX столетий обусловливается многообразием творческих поисков – и композиторских, и исполнительских, однако художественный потенциал данного жанра по-прежнему не исчерпан.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кузнецов К. А.* Исторические формы ноктюрна // Искусство. 1925. № 2. С. 123–131.
2. *Панкратова В. А.* Малые инструментальные формы (прелюдия, ноктюрн, этюд). М.: Музгиз, 1962. 72 с.
3. *Глазунова Р. В.* Становление жанра фортепианного ноктюрна в России // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 2. С. 117–131.
4. *Безуглая Г. А.* Хореографическая симфония: к истории музыкально-театрального жанра // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 1. С. 42–50.
5. *Долгушина М. Г.* Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: к проблеме связей с европейской традицией: автореф. дис. … д-ра иск.: 17.00.02. СПб., 2010. 48 с.
6. *Сюй Цзиня.* Антон Рубинштейн – автор фортепианных ноктюрнов (к выходу в свет альбома «Русский фортепианный ноктюрн», тетрадь 2) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2020. № 3. С. 52–56.
7. *Шульга Е. Н.* Интерпретация ночных мотивов в европейской музыке и смежных искусствах XIX – первой половины XX вв.: дис. … канд. иск.: 17.00.02. Новосибирск, 2002. 283 с.
8. *Маричева И. В.* Элегия и элегичность в русской музыке XIX века: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Магнитогорск, 2010. 239 с.
9. *Елисеева-Шмидт Э. С.* Энциклопедия хорового искусства. М.: Добросвет, 2011. 502 с.
10. *Малацай Л. В.* Творческое наследие А. В. Никольского в контексте русской хоровой культуры первой половины XX века: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. М., 2011. 686 с.

REFERENCES

1. *Kuznetsov K.* Istoricheskie formy noktyurna [Historical forms of nocturne]. In: Iskusstvo [Art]. 1925. No. 2. Pp. 123–131.
2. *Pankratova V.* Malye instrumental'nye formy (prelyudiya, noktyurn, etyud) [Small instrumental forms (prelude, nocturne, etude)]. Moscow: Muzgiz, 1962. 72 p.
3. *Glazunova R.* Stanovlenie zhanra fortepiannogo noktyurna v Rossii [Formation of the piano nocturne genre in Russia]. In: Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy [Bulletin of A. Vaganova Academy of Russian Ballet]. 2020. No. 2. Pp. 117–131.
4. *Bezuglaya G.* Khoreograficheskaya simfoniya: k istorii muzykal'no-teatral'nogo zhanra [Choreographic symphony: Towards to the history of the musical theatre genre]. In: Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy [Bulletin of A. Vaganova Academy of Russian Ballet]. 2018. No. 1. Pp. 42–50.
5. *Dolgushina M.* Kamernaya vokal'naya muzyka v Rossii pervoy poloviny XIX veka: k probleme svyazey s evropeyskoy traditsiey [Chamber vocal music in Russia of the first half of the 19th century: Towards the problem of connections with European tradition]: Abstract of Dr. Sci. (Art) Thesis. St. Petersburg, 2010. 48 p.
6. *Syuy Tszinya.* Anton Rubinshteyn – avtor fortepiannykh noktyurnov (k vykhodu v svet al'boma «Russkiy fortepiannyj noktyurn», tetrad' 2) [Anton Rubinstein as the author of piano nocturnes (for the release of the album "Russian piano nocturne", issue 2)]. In: Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya [Actual problems of higher music education]. 2020. No. 3. Pp. 52–56.
7. *Shul'ga E.* Interpretatsiya nochnykh motivov v evropeyskoy muzyke i smezhnykh iskusstvakh XIX – pervoy poloviny XX vv. [Interpretation of nocturnal motives in European music and closely-related kinds of art of the 19th – first half of the 20th centuries]: Ph. D. Thesis (Art). Novosibirsk, 2002. 283 p.
8. *Maricheva I.* Elegiya i elegichnost' v russkoy muzyke XIX veka [Elegy and elegiac quality in Russian music of the 19th century]: Ph. D. Thesis (Art). Magnitogorsk, 2010. 239 p.
9. *Eliseeva-Shmidt E.* Entsiklopediya khorovogo iskusstva [Encyclopedia of Choral Art]. Moscow: Dobrosvet, 2011. 502 p.
10. *Malatsay L.* Tvorcheskoe nasledie A. V. Nikol'skogo v kontekste russkoy khorovoy kul'tury pervoy poloviny XX veka [The creative heritage of A. Nikolskiy in the context of Russian choral culture of the first half of the 20th century]: Dr. Sci. (Art) Thesis. Moscow, 2011. 686 p.

Малацай Людмила Викторовна
доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой хорового дирижирования
Орловский государственный институт культуры
Россия, 302020, Орел
1441970@mail.ru
ORCID: 0000-0003-0335-5950

Lyudmila V. Malatsay
Dr. Sci. (Art), Professor, Head of the Department of Choral Conducting
Orel State Institute of Culture
Russia, 302020, Orel
1441970@mail.ru
ORCID: 0000-0003-0335-5950

УДК 78.071 DOI: 10.52469/20764766_2021_04_142

А. О. АЛЕШИНА
Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского

МАРСЕЛЬ ГРАНЖАНИ – ИСПОЛНИТЕЛЬ, КОМПОЗИТОР И ПЕДАГОГ

Публикуемая статья посвящена периоду становления американской арфовой школы на примере многообразной творческой деятельности выдающегося франко-американского арфиста, педагога, композитора, учредителя Американского арфового общества Марселя Гранжани. Цель статьи – существенно расширить круг представлений об одном из наиболее значительных музыкантов XX века, оказавшем огромное влияние на развитие арфового искусства. Впервые в отечественном музыкознании освещаются творческая биография артиста, его исполнительская и педагогическая деятельность, а также работа по организации Американского арфового общества. Автором статьи характеризуются методические принципы, выработанные М. Гранжани в процессе многолетнего труда в высших учебных заведениях США и Канады; рассматриваются отношение маэстро к композиторскому творчеству и его вклад в искусство транскрипции; анализируются наиболее характерные технические приемы, используемые им в сочинениях для арфы. Во вступительном разделе статьи дана общая картина, сложившаяся в арфовом искусстве США на рубеже XIX–XX столетий – к моменту начала профессиональной карьеры артиста. В основной части публикации излагаются важнейшие факты творческой биографии М. Гранжани; здесь же представлен обзор его композиторского творчества и характерных особенностей исполнительского стиля. В заключении дана оценка исторической роли маэстро в развитии американского арфового искусства. Вышеперечисленные сведения, вводимые автором статьи в научный оборот отечественного музыкознания, почерпнуты из различных иностранных источников: монографий, статей и воспоминаний о М. Гранжани, принадлежащих его ученикам, а также материалов зарубежной прессы первой половины XX века.

Ключевые слова: арфовое искусство США, Марсель Гранжани, концертное исполнительство, транскрипции и переложения, арфовая педагогика.

Для цитирования: Алешина А. О. Марсель Гранжани – исполнитель, композитор и педагог // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 142–150.
DOI: 10.52469/20764766_2021_04_142

A. ALESHINA
P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory

MARCEL GRANDJANY – PERFORMER, COMPOSER AND TEACHER

The article is devoted to the formation period of the American harp school on the example of the diverse creative activity of the outstanding French-American harpist, teacher, composer, one of the founders of the American Harp Society – Marcel Grandjany. The purpose of the article is to significantly expand the range of ideas about one of the most influential musicians of the 20th century, who had a huge impact on the development of harp art. For the first time in Russian musicology the author examines the artist's creative biography, his performing and pedagogical activities, as well as work on the organization of the American Harp Society. The article presents the methodological ideas developed by Grandjany in the process of work in the educational institutions of the USA and Canada. The principles of the musician's attitude towards the work of a composer are formulated. His contribution to the art of transcription is emphasized. Furthermore, the author analyses the most characteristic techniques used by the musician in his compositions. The research methods involved in the article include historical and bibliographic, along with the source criticism and diverse analysis

methods they were used in the study of Grandjany's biography, art and characteristic features of his individual style. The introduction to the article presents the general picture that had developed in the harp art of the USA on the boundary of the 19–20th centuries – the time of the beginning of the artist's professional career. The main part of the paper is devoted to the biographical information about Grandjany's life, as well as the analysis of his compositional work and the characteristic features of the musician's performing style. In conclusion, a general assessment of Grandjany's contribution to the development of American harp art is given. The presented information is introduced for the first time into the Russian musicology and is drawn from foreign sources: monographs, articles and memoirs about Grandjany, as well as press materials of the first half of the 20th century.

Keywords: American harp art, Marcel Grandjany, concert performing art, transcriptions and arrangements, harp pedagogic.

For citation: Aleshina A. Marcel Grandjany – performer, composer and teacher // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 4. Pp. 142–150.
DOI: 10.52469/20764766_2021_04_142

В развитии арфового искусства США рубеж XIX–XX столетий был ознаменован уникальной ситуацией: престижность инструмента в высших слоях общества обусловила неуклонное возрастание соответствующего спроса, а востребованность арфы привела к открытию крупных арфовых производств[1] и, наряду с этим, к увеличению количества квалифицированных педагогов. На протяжении первой половины XX столетия в США неоднократно приезжали известные европейские музыканты, которые основывали классы арфы в крупнейших учебных заведениях страны и организовывали регулярные летние школы для молодых исполнителей. Двумя ключевыми фигурами в американском арфовом искусстве того времени стали Карлос Сальседо (см.: [1]) и Марсель Гранжани, эмигрировавшие из Европы. Ими был заложен фундамент арфовой педагогики Нового Света, не имевшей до тех пор национально признанного характера и фактически существовавшей только в связи с деятельностью отдельных преподавателей.

Имя Марселя Гранжани (1891–1975) сегодня известно всем арфистам, в первую очередь, благодаря его замечательным произведениям для соответствующего инструмента. Выдающийся исполнитель, педагог и композитор сделал многое для развития и популяризации арфы, его роль в развитии указанной области инструментального искусства трудно переоценить. Однако в отечественной специальной литературе творческое наследие этого музыканта освещено весьма скудно и фрагментарно. Среди основных публикаций на русском языке можно назвать книги В. Дуловой [2], Н. Покровской [3], И. Поломаренко [4] и К. Эрдели [5]. В перечисленных изданиях есть небольшие обзорные разделы, посвященные американской арфовой школе США, с упоминанием М. Гранжани. Главными англоязычными трудами по указанной теме считаются работы американских исследователей (М. Барнетт [6], К. Райс [7], Р. Ренч [8; 9], К. Р. Инглфилд [10][2], К. А. Хаузер [11], Дж. Л. Парсонс [12]). Целью настоящей статьи является существенное расширение представлений российских музыкантов об одном из крупнейших мастеров арфового искусства XX столетия.

Марсель Гранжани родился в Париже 3 сентября 1891 года. Рано потеряв мать, мальчик с трехлетнего возраста воспитывался двоюродной сестрой Жюльетт Жорж, выпускницей Парижской консерватории. Она обучала Марселя игре на фортепиано, основам сольфеджио и гармонии, а впоследствии представила своей бывшей сокурснице – известной арфистке и композитору Анриетте Ренье (1875–1956). Последняя занималась по классу арфы у крупнейшего педагога того времени Альфонса Хассельмана, который воспитал целую плеяду выдающихся исполни-

[1] Благоприятная экономическая обстановка в США второй половины XIX века способствовала открытию сразу трех крупных арфовых компаний: Wurlitzer, Browne и Lyon & Healy.

[2] Р. Инглфилд – ученица Гранжани. Ею было опубликовано собрание оригинальных документов, связанных с жизнью маэстро: письма и афиши, воспоминания учеников, коллег и т. п.

телей XX века, включая Сальседо, Пьера Жаме, Марселя Турнье и Лили Ласкин. Именно к нему Ренье привела Марселя через три года напряженных занятий. Впрочем, обучаясь в консерватории у Хассельмана, Гранжани продолжал брать уроки у Ренье.

Учеба давалась Марселю легко, он был отмечен консерваторскими премиями не только по специальности, но и по теоретическим дисциплинам – сольфеджио и гармонии. Помимо арфы, юный музыкант усердно занимался на фортепиано и органе. За время обучения Гранжани исполнил концерты и концертино Э. Пэриша-Алварса[3], А. Цабеля[4], К. Райнеке[5], К. Обертюра[6]. Сам исполнитель особенно высоко ценил Концерт, принадлежащий его педагогу А. Ренье[7], и предпочитал это сочинение остальным концертам. В 17 лет Гранжани дал первый сольный концерт в зале Эрар и дебютировал в качестве солиста с оркестром Ламуре. По окончании консерватории Гранжани гастролировал в разных городах Европы. В 1913 году он исполнил знаменитое произведение М. Равеля «Интродукция и аллегро», причем оркестром дирижировал сам Равель, который был поражен игрой 22-летнего солиста.

Во время Первой мировой войны Гранжани служил органистом в парижском соборе Сакре-Кер. Он не был отправлен на фронт из-за перенесенного плеврита, а тыловая армейская служба молодого музыканта ограничивалась проверкой документов на вокзале Гар-дю-Нор у солдат, прибывающих в отпуск.

В 1918 году Гранжани познакомился с певицей Жоржеттой Буланже – его будущей женой. После свадьбы они нередко выступали в концертах дуэтом.

Примерно в это же время началась преподавательская деятельность Гранжани. В 1921 году он организовал класс арфы в летней школе Фонтенбло и возглавлял его до 1926 года. Международная сольная карьера Гранжани ознаменовалась успешными дебютами в Лондоне (1922) и Нью-Йорке (1924). Помимо сольных гастролей, в указанный период Гранжани выступал с оркестрами под управлением В. Дамроша, А. Корто, С. Кусевицкого, Г. Пьерне, В. Гольшмана и др.

В 1922 году Гранжани, вместе с флейтистом Рене Леруа, организовал знаменитый «Парижский инструментальный квинтет», существовавший до 1958 года. Однако сам Гранжани выступал в составе квинтета недолго: два года спустя, в связи с развитием сольной карьеры и частыми зарубежными гастролями, он покинул коллектив и был заменен П. Жаме[8]. Ансамбль состоял из скрипки, альта, виолончели, арфы и флейты. Изначально Гранжани объединился с Р. Леруа и П. Гру, чтобы исполнить Сонату для флейты, альта и арфы К. Дебюсси, позднее к ним присоединились скрипач Р. Бра и виолончелист Р. Буме. Произведения для указанного коллектива сочиняли многие известные композиторы, в числе которых Ж. Йонген[9], А. Жоливе, Ж. Ибер, Ж. Крас, А. Онеггер, Г. Пьерне, А. Руссель, М. Турнье, Ф. Шмитт и т. д. В составе ансамбля, помимо вышеперечисленных музыкантов, в разное время выступали флейтист Г. Крюнель, альтисты Э. Жино и Ж. Бланпен, виолончелисты М. Фрешвиль и Р. Крабански. Квинтет активно гастролировал в Европе, США, Канаде, выступал с концертами в Алжире, Египте и Марокко.

На протяжении 1922–1935 годов популярность Гранжани как солиста позволяла ежегодно организовывать его мировые гастрольные турне. Газета «Port Washington News» сообщала: «Марсель Гранжани активно гастролирует по Штатам, Канаде и другим странам. Два года назад он выступал перед президентом США в Белом доме, в Лондоне он играл для посла Франции. Арфист пользуется невероятным успехом в высших кругах и много выступает на частных музыкальных вечерах. Несколько лет назад он был удостоен чести играть на дне рождении ныне покойного Томаса Эдисона…» (цит. по: [10, p. 18]).

В 1936 году Гранжани с семьей переехал в Нью-Йорк, где продолжил свою концертную и педагогическую и деятельность. В 1938 году он возглавил кафедру арфы в Джульярдской школе музыки (Нью-Йорк), где проработал до самой

[3] Элиас Пэриш-Алварс (1808–1849) – английский арфист и композитор; среди сочинений – Концертино для арфы с оркестром e-moll, op. 34 (1838), два концерта для арфы с оркестром: № 1 g-moll, op. 81 (1842), № 2 Es-dur, op. 98 (1845).

[4] Альберт Генрихович Цабель (1834–1910) – российский арфист и композитор немецкого происхождения; ему принадлежит Концерт для арфы с оркестром c-moll, op. 35.

[5] Карл Райнеке (1824–1910) – немецкий композитор, дирижер и пианист, автор Концерта для арфы с оркестром e-moll, op. 182.

[6] Карл Обертюр (1819–1895) – немецкий арфист и композитор; в числе произведений – Концертино для арфы с оркестром, op. 175 (1863).

[7] Концерт c-moll для арфы с оркестром был сочинен А. Ренье в 1901 году.

[8] В 1945 году ансамбль был переименован в «Инструментальный квинтет П. Жаме».

[9] Ж. Йонген (1873–1953) – бельгийский композитор и органист, первым сочинивший «Концерт для пяти», ориентируясь на указанный состав.

смерти (1975). Гранжани осуществил несколько нововведений в программе обучения, разработав специальный курс для арфистов. В рамках данного курса студенты совершенствовали навыки чтения с листа, изучали практическую гармонию, выполняли переложения и транскрипции для арфы. Кроме того, предусматривались обязательная игра в различных ансамблях, а также освоение оркестровых и оперных партий.

Какими же педагогическими установками руководствовался в своей работе Гранжани? Во-первых, он считал необходимым основательное изучение сольфеджио, гармонии, а также регулярную тренировку слуха. Во-вторых, расширение общего музыкального кругозора представлялось Гранжани не менее важным, чем интенсивные занятия на инструменте. Маэстро напоминал студентам, что в первую очередь нужно стремиться быть музыкантом и лишь затем – арфистом; даже при отсутствии инструмента необходимо продолжать «занятия в уме».

Лидия Танина-Стопкевич, ученица Гранжани, сохранила заметки о его принципах работы с учениками:

«1) не занимайтесь, когда вы устали;

2) занимайтесь, даже если нет инструмента;

3) играйте по памяти;

4) старательно изучайте теоретические дисциплины, прежде всего сольфеджио;

5) стремитесь услышать музыкальное построение до того, как сыграть его;

6) избегайте монотонности в упражнениях;

7) следите за своими движениями, не делайте ничего лишнего (принцип экономии движений);

8) свободнее! Свободнее! Свободнее!» (цит. по: [10, p. 105]).

Л. Танина-Стопкевич вспоминала, что Гранжани неустанно повторял: учитель может лишь дать совет ученику, тогда как всю необходимую работу последний должен выполнить сам. Воспитанники Гранжани с большой теплотой отзывались о человеческих качествах своего учителя. Гранжани был невероятно деликатным, ответственным и скромным человеком, готовым приободрить и поддержать своих учеников в любой ситуации. И хотя маэстро был очень требовательным и ожидал от своих студентов серьезного отношения к занятиям, доброта и чуткость маэстро позволяли его подопечным добиваться необычайных успехов.

Помимо работы в Джульярдской школе музыки, практически ежегодно Гранжани организовывал летнюю школу для арфистов. Если он не мог посвятить преподаванию весь летний период, то выделял время для интенсивных мастер-классов. Летние школы, пользовавшиеся большим успехом, в разное время проходили в Порт-Вашингтоне, Калифорнии и Висконсине, собирая молодых музыкантов из многих регионов США. Столь живой интерес к арфе, существовавший в стране, воодушевлял Гранжани. Помимо студентов музыкальных учебных заведений, приезжавших для занятий с маэстро, к нему обращались любители, зачастую довольно взрослые и даже пожилые люди, которые стремились овладеть игрой на данном инструменте. Гранжани гордился тем, что арфа завоевывает все бо́льшую популярность, и необходимость уделять существенное внимание самодеятельным исполнителям его не тяготила. Просветительство, которое арфист считал крайне важным для любого музыканта, занимало существенную часть жизни маэстро.

В 1943 году он основал первое отделение арфы в Консерватории Монреаля (Канада) и проработал там следующие двадцать лет. Кроме того, с 1956 по 1966 годы Гранжани возглавлял арфовый класс в Манхэттенской школе музыки в Нью-Йорке. Ведя столь масштабную педагогическую деятельность, Гранжани воспитал целое поколение учеников, ставших впоследствии знаменитыми арфистами. Среди его выпускников – Нэнси Аллен (победительница Международного конкурса исполнителей на арфе в Израиле, 1973 г.), Анна Адамс, Рут Инглфилд, Анна Кларк, Карен Линдквист, Эйлин Мелоун, Эмили Л. Оппенгеймер и многие другие известные западные музыканты.

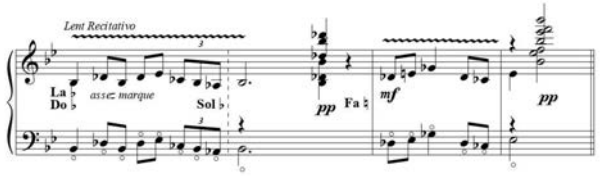
Гранжани был не только исполнителем-виртуозом и выдающимся педагогом, но и прекрасным организатором. Когда в 1959 году П. Жаме предложил создать международную ассоциацию арфистов, Гранжани, который прилагал большие усилия для популяризации любимого инструмента, сразу поддержал эту инициативу. Он возглавил общество арфистов США – American Harp Society (далее – AHS), в течение многих лет выполняя различные должностные обязанности в указанной ассоциации. Организаторская работа доставляла маэстро огромное удовольствие. Л. Томсон, один из членов AHS, вспоминал: «…Американское арфовое общество стало любимым детищем Гранжани. Он направлял многочисленные письма исполнителям на арфе и людям, интересовавшимся этим инструментом, собирал пожертвования для соответствующего фонда, с удовольствием наблюдал, как растет число членов Арфового общества, любил просматривать ежедневные доклады о его деятельности. Гранжани считал Арфовое общество организацией, в которой исполнители, прежде

всего, могли бы общаться, совместно музицировать и обсуждать достоинства старых и новых сочинений» (цит. по: [10, p. 27]). Гранжани старался не пропускать заседания нью-йоркского отделения Арфового общества, а свое последнее опубликованное произведение «Les Agneaux Dansent» сочинил специально для музыкально-образовательной программы AHS.

Композиция для Гранжани была не менее важной сферой деятельности, чем исполнительство, педагогика и просветительская работа. В начале профессиональной карьеры он сочинял для фортепиано, голоса и оркестра, и в музыкальных кругах Франции многие рассматривали Гранжани как нового представителя импрессионизма, последователя К. Дебюсси. Позднее маэстро сосредоточился на создании композиций только для арфы, сочиняя сольные и ансамблевые произведения, вошедшие в так называемый золотой репертуар этого инструмента.

Самым известным произведением Гранжани является арфовая «Рапсодия» (1922)[10] – эффектная концертная пьеса, которую композитор посвятил своему любимому педагогу А. Ренье. В 1923 году, после успешной премьеры и публикации, «Рапсодия» была включена в список экзаменационных произведений для студентов Парижской консерватории. Сочинение изобилует сложными техническими приемами: виртуозными пассажами, требующими от исполнителя немалого мастерства, флажолетами на piano и др. В каденционном построении, предваряющем коду, Гранжани использует интересный технический прием: небольшой инструментальный речитатив, исполняемый флажолетами в партии левой руки, дублируется правой, играющей у деки, в результате чего достигается весьма яркий выразительный эффект. Гранжани считается признанным мастером такого рода утонченных технических новшеств (Пример 1).

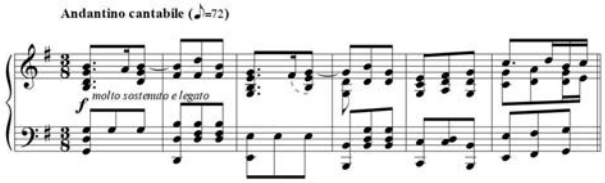
Пример 1
М. Гранжани. Рапсодия



Другим популярным произведением Гранжани является «Ария в классическом стиле» для арфы в сопровождении органа или струнного ансамбля[11]. Сочинение посвящено Элизабет Кулидж – американской пианистке, известной в свое время меценатке, поддерживавшей выгодными заказами современных композиторов. В 1930–1940-е годы Э. Кулидж считалась знатоком новейшей камерной музыки. Среди тех, кто сочинял для нее, в первую очередь нужно назвать С. Прокофьева, создавшего по инициативе меценатки Первый струнный квартет[12]. О том, что Э. Кулидж прекрасно разбиралась в иерархии композиторских имен того времени, свидетельствуют и другие ее заказы, адресованные Б. Бартоку (Пятый струнный квартет), Ф. Пуленку (Соната для флейты и фортепиано), Б. Бриттену (Первый струнный квартет) и т. д.

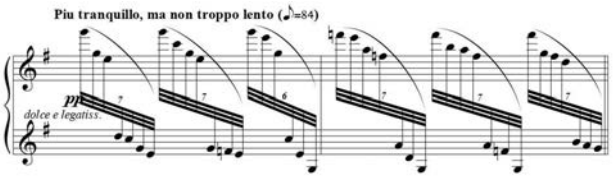
В «Арии», как и в «Рапсодии», Гранжани стремится в полной мере продемонстрировать тембровое богатство и красоту звучания арфы. Композитор активно использует арпеджированные аккорды и пассажную технику – приемы изложения, наиболее характерные для данного инструмента. При этом в указанной пьесе преобладает аккордово-гармонический склад. «Ария» открывается напевной и размеренной главной темой (Пример 2).

Пример 2
М. Гранжани. Ария в классическом стиле.
Начало главной темы



В среднем разделе Гранжани достигает большой выразительности благодаря интонированию мелодии (в пассажах тридцатьвторыми *dolce e legatissimo* на *pp*) первым пальцем правой руки, что ассоциируется с отдаленным журчанием ручейка (Пример 3). Дальнейшее развитие приводит к лирической кульминации Quasi una cadenza (Пример 4). «Переливы» арпеджио в верхнем регистре позволяют исполнителю продемонстрировать красоту звучания инструмента на динамике *p* и *pp*.

Пример 3
М. Гранжани. Ария в классическом стиле.
Средний эпизод

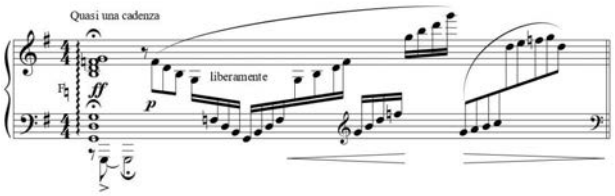


[10] Rhapsodie. Paris: Louis Rouhier, 1922.

[11] Aria in Classic Style, op. 19. New York: Associated Music Publishers Inc., 1944.

[12] Нередко соответствующий заказ связывают с Библиотекой Конгресса США, не упоминая при этом имени Э. Кулидж.

Пример 4
М. Гранжани. Ария в классическом стиле. Каденция



Помимо «Рапсодии» и «Арии в классическом стиле», большой популярностью пользуются и другие произведения Гранжани, среди которых – «Тропой Колорадо»[13], сюита «Детский час»[14], «Фантазия на тему Й. Гайдна»[15], «Дивертисмент»[16], «Симфоническая поэма» для арфы и валторны с оркестром[17].

Необходимо отметить известный консерватизм музыкальных предпочтений Гранжани, который говорил: «Я очень люблю современную музыку, только если она не очень современная» (цит. по: [10, p. 64]). В произведениях Гранжани также используются преимущественно традиционные приемы игры, наилучшим образом выявляющие красоту звучания арфы. Поэтому излюбленными элементами его технического арсенала можно назвать арпеджио, глиссандо, флажолеты и игру у деки.

Гранжани осуществил много переложений для арфы. Будучи последовательным сторонником подобного обогащения репертуара, музыкант даже написал статью «В защиту транскрипций», в которой привел примеры многочисленных удачных переложений и обработок для различных инструментов (упомянув при этом «Картинки с выставки» М. Мусоргского в оркестровке М. Равеля). Гранжани писал: «Благодаря неустанному труду и поискам музыковедов мы можем сейчас наслаждаться огромным количеством прекрасных сочинений, однако многие специалисты придерживаются убеждения, что старинная музыка должна исполняться именно на тех инструментах, для которых она была написана, и именно так, как написано в старинных манускриптах. Я верю и надеюсь, что доводы, приведенные в моей статье, убедят таких критиков в необходимости и полезности создания транскрипций для арфы» (цит. по: [10, p. 69]).

Главным аргументом в пользу соответствующих транскрипций Гранжани считал тот факт, что у композиторов эпохи барокко не было усовершенствованной педальной арфы, а если бы она была, многие великие музыканты прошлого, разумеется, не оставили бы этот инструмент без внимания. Выполняя переложения для арфы, композитор чаще всего отдавал предпочтение произведениям, изначально написанным для клавесина, например, сочинениям Ф. Куперена и Ж. Ф. Рамо, И. С. Баха и Г. Ф. Генделя. Гранжани указывал, что у арфы и клавесина немало общего, а при сравнении арфа даже выигрывает в объеме звука и тембровом разнообразии. Согласно комментарию В. Дуловой, «Гранжани старался использовать различные тембровые возможности арфы, как бы имитируя звучание органа и клавесина. Большое значение он придавал различным способам глушения звука. Есть основание полагать, что тут сказались его увлеченность классикой и работа органиста в церкви Сакре-Кер» [2, с. 88].

И сегодня по переложениям Гранжани арфисты исполняют произведения И. С. Баха, Ф. Э. Баха, Г. Ф. Генделя, А. Гречанинова, К. Дебюсси, Ф. Куперена, Ж. Ф. Рамо, О. Респиги, Дж. Саммартини, Ф. Шуберта и др. Великий арфист вносил в нотные тексты много исполнительских пометок, зачастую указывая не только аппликатуру и динамику, но и знаки тушения. К сожалению, далеко не все переложения Гранжани были записаны и опубликованы. Остались не зафиксированными и многочисленные блестящие импровизации арфиста: маэстро считал, что в противном случае они перестанут быть таковыми.

С особым пристрастием знаменитый арфист относился к старинной музыке. Гранжани любил разыскивать и представлять публике малоизвестные сочинения XVII–XVIII веков. Одна из наиболее примечательных находок арфиста – соната «Битва при Бергене» Ф. Э. Баха, обнаруженная в библиотеке Брюсселя. Adagio из указанной сонаты Гранжани переложил для арфы, и в настоящее время данная пьеса часто исполняется и входит в программы музыкальных учебных заведений всего мира.

Гранжани также сделал переложение генделевского Концерта B-dur для арфы, который стал одним из наиболее часто исполняемых арфовых концертов. Для второй части указанного произведения Гранжани сочинил «…оригинальную каденцию, концентрирующую в себе сущностные черты композиторского стиля Генделя» [9, p. 152]. Как указывает В. Дулова, рукопись указанного концерта музыкант обнаружил

[13] The Colorado Trail, op. 28. New York: Associated Music Publishers, Inc., 1954.

[14] Children's Hour, Suite, op. 25. New York: Carl Fisher, 1966.

[15] Fantaisie sur un thème de J. Haydn, op. 31. Paris: A. Leduc, 1964.

[16] Divertissement, op. 29. Paris: Durand, 1963.

[17] Poème symphonique for Harp, French horn and Orchestra, op. 6. New York: Lyra Music Company, 1911.

в Генделевской коллекции Британского музея в Лондоне [2, с. 88]. В статье, опубликованной «San Francisco Chronicle» и посвященной Гранжани (1938), сохранился отзыв о транскрипциях арфиста: «К счастью, Гранжани относится к тем композиторам, которые, выполняя транскрипцию, умеют в совершенстве адаптировать пьесу к специфике своего инструмента, нисколько не утратив при этом оригинальной сути произведения. Композитор не использует необычные, зрелищные приемы, которые нередко сейчас можно услышать на арфовых концертах. Он не отбивает ритм по деке и не дергает струны настроечным ключом. Однако в руках Гранжани инструмент звучит великолепно, и он может исполнить на нем все что угодно, разве что не Декларацию Независимости, а чего еще может желать разумный слушатель?» (цит. по: [10, p. 51]).

Вероятно, автор статьи, описывая арфистов, увлекающихся зрелищными приемами, намекал на К. Сальседо, который действительно любил изобретать новые звуковые и технические эффекты. Сальседо и Гранжани были настолько разными, что их часто противопоставляли друг другу. Однако отношения между этими музыкантами всегда оставались уважительно-профессиональными. Подтверждением сказанному является одно из опубликованных писем Сальседо, в котором он тепло поздравляет Гранжани с успешным концертом. Письмо начинается словами: «Дорогой Марсель! Браво. Брависсимо…» – и заканчивается так: «Мои поздравления и благодарности, Ваш Карлос Сальседо» (цит. по: [10, p. 3]).

Один из эпизодов биографии Гранжани можно считать весьма характерным для его творческой деятельности. Направляясь в Америку на одном корабле с С. Прокофьевым, маэстро получил от русского композитора предложение написать совместно арфовый концерт. Однако Гранжани отказался, объяснив, что он привык работать самостоятельно и пусть лучше каждый из них напишет собственный концерт. Увы, впоследствии Гранжани не возвращался к этой идее, как, впрочем, и Прокофьев, который также отказался от своего намерения[18].

Равным образом, несмотря на свой обширный и чрезвычайно успешный педагогический опыт, Гранжани не издал ни одного методического пособия по арфе. Он записал ряд упражнений на модуляции и различные виды техники, однако решил не публиковать их. Гранжани был уверен, что в записанном виде упражнения лишатся живости и непосредственности, весьма существенной для процесса обучения, поэтому в большей мере склонялся к подготовке дидактического фильма о своем методе преподавания. Между тем за пять лет до смерти Гранжани травмировал плечо, после чего долго восстанавливался и практически уже не мог вернуться к занятиям на арфе, хотя и продолжал играть на фортепиано. Именно по этой причине маэстро не воплотил в жизнь давний замысел обучающего фильма. Сохранились лишь отдельные видеофрагменты, связанные с этим проектом и датируемые 1973 годом. В дальнейшем, при содействии учеников маэстро (среди них – К. Готхофер, А. Адамс, Д. Айс), упомянутые записи были смонтированы и представлены в видеофильме «Марсель Гранжани: Педагог»[19]. Таким образом, методические принципы маэстро сохраняются и развиваются его учениками, воспитывающими ныне молодые поколения исполнителей.

Последний сольный концерт Гранжани состоялся в 1967 году, в ходе конференции Американского арфового общества. Он скончался в Нью-Йорке 24 февраля 1975 года на 84-м году жизни[20].

Как и все подлинно большие художники, Гранжани не ограничивался лишь рамками исполнительской деятельности, внеся значительный вклад в композицию, педагогику и просветительство. Ныне прославленный маэстро является олицетворением неустанного творческого горения, преданности избранной профессии (прославившей имя музыканта далеко за пределами его родины) и стране, в которой Гранжани обрел второй дом и мировую славу.

[18] Данный эпизод известен от арфиста Фабриса Пьера, которому об этом предложении рассказал П. Жаме со слов Гранжани. Впоследствии маэстро неоднократно обращался к сочинениям Прокофьева. Например, сохранилась афиша сольного концерта Гранжани (1924 год), в котором прозвучала Прелюдия ор. 12 № 7 Прокофьева, посвященная Э. Дамской. Вероятно, Гранжани исполнял также «Мимолетность» ор. 22 № 7 и Гавот» ор. 12 № 2.

[19] Marcel Grandjany: The Teacher: DVD (Grandjany Centennial Fund / American Harp Society, Inc., 2008).

[20] Гранжани был похоронен на кладбище Gate of Heaven Cemetery (Hawthorne, Westchester County, New York).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алешина А. О.* Карлос Сальседо в мировом арфовом искусстве // Музыкальная академия. 2018. № 4. С. 208–215.
2. *Дулова В. Г.* Искусство игры на арфе. М.: Нобель-Пресс, 2013. 282 с.
3. *Покровская Н. Н.* История исполнительства на арфе. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 1994. 352 с.
4. *Поломаренко И. В.* Арфа в прошлом и настоящем. М.–Л.: Музгиз, 1939. 312 с.
5. *Эрдели К. А.* Арфа в моей жизни: Мемуары. СПб.: Люмьер, 2015. 196 с.
6. *Barnett M.* Grandjany: A precious heritage // The American Harp Journal. 1971. № 2. Pp. 8–12.
7. *Reis C.* Composers, Conductors and Critics. New York: Oxford University Press, 1955. 264 p.
8. *Rensch R.* Harps and Harpists. Bloomington: Indiana University Press, 2007. 363 p.
9. *Rensch R.* The Harp, Its History, Technique and Repertoire. New York: Praeger Publishers Inc., 1969. 246 p.
10. *Inglefield K. R.* Marcel Grandjany: Concert Harpist, Composer and Teacher. Washington: University Press of America, 1977. 119 p.
11. *Houser K. A.* Five virtuoso harpists as Composers: Their contributions to the technique and literature of the Harp: Dissertation / In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts. Tucson: The University of Arizona, 2004. 137 p.
12. *Parsons J. L.* Marcel Grandjany's Harp transcriptions and editions: Dissertation in the Fine Arts (Music) / In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. Lubbock: Texas Tech University, 2004. 391 p.

REFERENCES

1. *Aleshina A.* Carlos Sal'sedo v mirovom arfovom iskusstve [Carlos Salzedo in the World Harp Art]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2018. No. 4. Pp. 208–215.
2. *Dulova V.* Iskusstvo igry na arfe [The Art of Playing the Harp]. Moscow: Nobel-Press, 2013. 281 p.
3. *Pokrovskaya N.* Istoriya ispolnitel'stva na arfe [The History of Performing on the Harp]. Novosibirsk: M. Glinka Novosibirsk State Conservatory, 1994. 352 p.
4. *Polomarenko I.* Arfa v proshlom i nastoyashchem [Harp in the Past and Present]. Moscow–Leningrad: Muzgiz, 1939. 312 p.
5. *Erdeli K.* Arfa v moey zhizni: Memuary [Harp in My Life: Memoirs]. St. Petersburg: Lyum'er, 2015. 196 p.
6. *Barnett M.* Grandjany: A precious heritage. In: The American Harp Journal. 1971. No. 2. Pp. 8–12.
7. *Reis C.* Composers, Conductors and Critics. New York: Oxford University Press, 1955. 264 p.
8. *Rensch R.* Harps and Harpists. Bloomington: Indiana University Press, 2007. 363 p.
9. *Rensch R.* The Harp, Its History, Technique and Repertoire. New York: Praeger Publishers Inc., 1969. 246 p.
10. *Inglefield K. R.* Marcel Grandjany: Concert Harpist, Composer and Teacher. Washington: University Press of America, 1977. 119 p.
11. *Houser K. A.* Five virtuoso harpists as composers: Their contributions to the technique and literature of the Harp: Dissertation / In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of musical Arts. Tucson: The University of Arizona, 2004. 137 p.
12. *Parsons J. L.* Marcel Grandjany's Harp transcriptions and editions: Dissertation in the Fine Art (Music) / In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. Lubbock: Texas Tech University, 2004. 391 p.

Алешина Анна Олеговна
соискатель кафедры истории зарубежной музыки
Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского
Москва, 125009, Россия
aleshina_ania@mail.ru
ORCID: 0000-0002-0251-4844

Anna O. Aleshina
Applicant at the Department of the Foreign Music History
P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory
Russia, 125009, Moscow
aleshina_ania@mail.ru
ORCID: 0000-0002-0251-4844

УДК 788.5 DOI: 10.52469/20764766_2021_04_151

ВАН ПЭЙ
Университет Сичан (Китай)

ЗАПАДНЫЕ ТРАДИЦИИ ИГРЫ НА ФЛЕЙТЕ В ИСТОРИИ КИТАЯ

В статье анализируется история освоения западноевропейского академического флейтового искусства музыкантами Китая. Затрагивается начальный этап, связанный с появлением флейты при дворах китайских императоров XVII–XVIII вв., приводится информация о первых оркестрах западного типа. Кратко освещается использование современной флейты в конце XIX – начале XX столетий: первый китайский военный оркестр Юань Шикая, шанхайский духовой оркестр Ж. Ремюза и др.

Приводится информация о вузах раннего периода Китайской республики и педагогах, создавших курс обучения игре на флейте, которым и сегодня руководствуются в Китае. Характеризуются критический для искусства период Культурной революции и развитие флейтовой педагогики после 1980 года. Уделено внимание деятельности иностранных музыкантов и педагогов во второй половине XX века. В частности, освещается знакомство студентов и педагогов Пекина с исполнительским стилем Ж.-П. Рампаля, ориентировавшего китайских флейтистов на освоение новых принципов звукоизвлечения. Подробно рассматривается преподавательская работа в Шанхайской консерватории (1950-е гг.) чешского флейтиста А. Бурека, также внесшего существенные коррективы в методику звукоизвлечения на флейте китайских музыкантов. Этот педагог рекомендовал упражняться, вырабатывая стабильную подачу воздуха и корректируя силу звука с учетом логики мелодического движения, что явилось открытием для китайских исполнителей, ранее игнорировавших согласованность дыхания флейтиста и музыкального интонирования.

Подтверждением значительных успехов китайских исполнителей на флейте являются одержанные ими победы на престижных музыкальных фестивалях и конкурсах. Автором статьи упоминаются флейтисты из Китая – лауреаты международных состязаний в Европе и США: Хань Чжунцзе, Ли Сюэцянь, Чжан Чжихуа, Ма Йонг, Чэнь Санцин, Кинта.

Ключевые слова: европейская флейта, академическое флейтовое искусство в Китае, китайские флейтисты, стиль игры на флейте.

Для цитирования: Ван Пэй. Западные традиции игры на флейте в истории Китая // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 151–158.
DOI: 10.52469/20764766_2021_04_151

WANG PEI
Xichang University (China)

WESTERN TRADITIONS OF FLUTE PERFORMANCE ART IN THE HISTORY OF CHINA

The article considers the history of development of western academic flute performance art in a musical culture of China. The author touches upon the initial stages when the flute was introduced to the court of Chinese emperors of the 17–18th centuries and the first western-style orchestras appeared. The early stages of involvement of modern flute of the late 19th and early 20th centuries in the first Chinese military orchestra of Yuan Shikai and shanghai brass band of Jean Rémusat are highlighted.

The article presents some information about the higher education institutions of the early period of Republic of China, which have opened flute courses that are still existing and relevant. The critical period of Cultural Revolution and development of China flute pedagogy after 1980s are characterised. The attention is paid to the work of foreign musicians and teachers of the second half of the 20th century, particularly the visit of Jean-Pierre Rampal to Peking that orientated Chinese flutists towards new

principles and techniques of flute performance. Major change in the methodology of pedagogy of flute performance among Chinese students was brought by Czech flutist Arnošt Bourek, whose work is extensively described in the article. His requests conformably to exercises that were aimed at building coordination between the logical melody development and the stability and strengths of a sound, were new to Chinese performers who separated the work on breathing techniques and a melody.

To highlight the success of Chinese performers the author provides examples of the brightest victories of flutists on the most prestigious music festivals and competitions in China and other counties, such as Europe and USA competitions laureates Han Zhongqze, Li Xuequan, Zhang Zhihua, Ma Yong, Chen Sanqing, Qingta.

Keywords: European flute, academic flute art in China, Chinese flutists, flute performance style.

For citation: Wang Pei. Western traditions of flute performance art in the history of China // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 4. Pp. 151–158.
DOI: 10.52469/20764766_2021_04_151

Как известно, с момента появления современной европейской флейты в Китае (рубеж XIX–XX веков) прошло немногим более ста лет. Академическое искусство игры на флейте стало активно развиваться после основания Китайской Народной Республики. Мастера-изготовители подобного инструментария, флейтисты – концертирующие исполнители и педагоги из многих стран – оказывали более или менее ощутимое влияние на развитие флейтового искусства в Китае, представляя местной аудитории не только передовые достижения исполнительского искусства и методической мысли, но и выдающиеся образцы оригинального репертуара для данного инструмента. Благодаря этому китайское флейтовое искусство в довольно короткие сроки смогло добиться впечатляющего прогресса.

Сегодня исполнительство на флейте и обучение игре на данном инструменте является важной ветвью академической музыкальной культуры Китая. Успехи китайских флейтистов на мировой концертной сцене и авторитетных международных конкурсах весьма значительны, хотя нельзя не отметить проблем, исторически связанных с процессами становления и развития флейтового искусства в Китае: восприятием достижений западной культуры, многообразием путей, способствующих органичному усвоению западноевропейских музыкальных традиций, и т. д. Изучение названных процессов позволяет глубже осмыслить специфику различных областей национального флейтового искусства: концертной деятельности, образования, распространенного оригинального репертуара, коммуникации с музыкантами из-за рубежа. В данной статье освещены некоторые важные этапы истории освоения европейской флейты в Китае – с XVII века по настоящее время.

В Китае, как гласят легенды, древнейшая флейта появилась около 2000 г. до н. э., в период правления Желтого императора. Согласно существующим источникам, создателем инструмента был Лин Лунь. Более привычная для нас модификация появилась в Китае в период Сражающихся царств (V в. – 221 г. до н. э.) – ее обнаружили в провинции Хубэй. Позднее существовала и флейта времен династии Хань, обнаруженная в ходе археологических раскопок на территории провинции Хунань [1].

Появление инструментария, близкого современному, было тесно связано с формированием оркестров западного типа. После отмены столетнего моратория на морскую торговлю[1] в Китае были восстановлены культурные связи с некоторыми западными странами и разрешен ввоз соответствующих музыкальных инструментов. Европейская музыка, в том числе флейтовая, постепенно распространялась в различных регионах страны.

В указанный период китайский император Цяньлун проявлял большой интерес к западной музыке. По его распоряжению ко двору были приглашены европейские музыканты-люби-

[1] Подразумевается «морской запрет», введенный в 1646 г. и блокировавший частную торговлю с использованием морских путей (включая торговые отношения с иностранными предпринимателями). Целью «морского запрета» являлись уничтожение повстанческих сил, борьба с пиратством и контрабандой, обеспечение социальной стабильности.

тели – миссионеры Томас Перейра (1645–1708) из Португалии, впоследствии француз Иоахим Буве (1656–1730). Последний по просьбе императора пригласил еще девять миссионеров-соотечественников, включая Людовика Пернона, владевшего скрипкой и флейтой, а также Доминика Парренена, игравшего на флейте и кларнете. В 1750 году по приглашению императора в Китай прибыл французский миссионер-иезуит Жан Жозеф Мари Амио (1718–1793). Он славился как весьма многогранно одаренный гуманитарий и человек искусства: лингвист, историк, астроном, картограф, умелый исполнитель на флейте и клавишных инструментах, охотно исполнявший для китайцев их традиционные напевы. Кроме того, Амио был автором первой книги «История древней и современной китайской музыки» («Mémoire sur la musique des chinois, tant anciens que moderns», 1779), в целом внесшим огромный вклад в развитие культурных коммуникаций между Китаем и Западом (см.: [2]).

Тогда же, в 1742 году, по указанию императора Цяньлуна был организован первый оркестр западного типа в Китае. Ранее правитель попросил иностранных музыкантов содействовать ремонту инструментария, который не использовался более семидесяти лет, и Т. Перейра консультировал китайских мастеров на предмет усовершенствования некоторых инструментов и создания новых. В состав оркестра, насчитывавшего 15 музыкантов, включая певца-кастрата из Хунцина, входили исполнители на скрипке, виолончели, флейте, гобое, гитаре, мандолине и фортепиано. Во время выступлений артисты, как правило, были одеты в западные костюмы и парики. Согласно историческим исследованиям новейшего времени, данный оркестр просуществовал около 10 лет.

Современная флейта появилась в Китае не ранее последней четверти XIX века. Юань Шикай, возглавив вновь созданную Бэйянскую армию, организовал первый китайский военный оркестр, в состав которого входила и флейта. Несколько ранее, в 1879 году, был основан Шанхайский духовой оркестр Ж. Ремюза, насчитывавший более 20 музыкантов. В знак благодарности за вклад Ремюза в развитие китайской музыкальной культуры его почитатели преподнесли маэстро в дар золотую флейту, изготовленную лучшим европейским мастером Луи Лотом[2].

В начале XX века Шанхайский оркестр, выступавший под патронажем Министерства промышленности, использовал флейту как основной инструмент группы деревянных духовых. Когда в Китае началось широкое распространение западной музыки, флейта уже пользовалась популярностью среди профессиональных музыкантов и любителей музыки. Еще бо́льшую известность инструмент приобрел после образования Китайской Народной Республики, чему способствовало создание профессиональных музыкальных образовательных учреждений. Специальность «игра на флейте» была открыта в музыкальных школах, на протяжении десятилетий стимулируя интенсивное развитие академического флейтового исполнительства.

Современные исследователи приводят некоторые сведения об истоках национального образования в области игры на флейте. После создания духового оркестра в таможне Тяньцзиня (1885) ирландский дипломат Роберт Хедд выступил с инициативой организации учебных курсов по военной музыке, руководимых европейцами. В дальнейшем эта инициатива была поддержана Юань Шикаем, дислоцировавшимся в Тяньцзине с 1903 года (см.: [3]). В 1922 году был основан Пекинский музыкальный институт под руководством Сяо Юмэя[3]. Специалисты института разработали курс обучения игре на флейте, которым в Китае руководствуются уже около ста лет.

Впрочем, и на протяжении 1920-х годов флейта воспринималась китайцами как сугубо западный инструмент, используемый только в военной и академической оркестровой музыке. Нами были изучены программы концертов и сведения о различных музыкальных мероприятиях того времени, благодаря чему удалось выяснить: флейта впервые фигурировала в качестве сольного инструмента 26 мая 1930 года, когда состоялся публичный студенческий концерт, организованный Национальной консерваторией музыки (ныне – Шанхайская консерватория). Исполнителем выступил студент консерватории Лао Цзянсянь; прозвучала пьеса Каспара Куммера «Идиллия» для флейты в сопровождении фортепиано.

В 1922 году вышеупомянутый оркестровый коллектив получил официальное наименование «Шанхайский общественный оркестр». К выступлениям в его составе были приглашены как национальные, так и иностранные музыканты. Двое из них – А. Н. Печенюк и А. С. Спиридонов – с 1929 года преподавали игру на флейте в

[2] Позднее данный инструмент принадлежал знаменитому французскому флейтисту Жану-Пьеру Рампалю.

[3] В 1921 г. Сяо Юмэй был назначен директором Музыкальной исследовательской группы Пекинского университета; годом позднее упомянутую группу официально переименовали в Институт музыкальных исследований Пекинского университета.

Национальной консерватории музыки, внеся определенные новшества в организацию учебного процесса. Кроме названных педагогов, в этом вузе работали Е Вэйде, Ли Мулань и Хань Чжунцзе [4].

Следует подчеркнуть приоритетную роль Национальной консерватории музыки в развитии флейтового искусства на протяжении раннего периода Китайской республики (1927–1945 гг.). Основанная Сяо Юмэем при поддержке правительственных структур (1927), консерватория изначально объединяла четыре кафедры: теория композиции, исполнительство на фортепиано, скрипке и вокальное искусство. В курс обучения были включены дисциплины подготовительного, специализированного и исследовательского характера; музыкантам-исполнителям можно было изучать искусство игры на фортепиано, скрипке, виолончели, лютне, эрху, флейте. Впрочем, желающих осваивать указанные инструменты на данном этапе существования консерватории насчитывалось немного, и соответствующая подготовка ограничивалась, как правило, освоением базовых исполнительских навыков.

С 1954 по 1966 гг. влияние на систему музыкального образования в Китае оказывали Советский Союз и страны Восточной Европы. Развитие флейтового искусства было тесно связано с социально-политическими установками и общим уровнем культурного развития. В Китае реализовывалась программа «Учимся в СССР, воспитываем таланты», организовывались специализированные учебные заведения и музыкальные школы. В 1952 году были реформированы музыкальные факультеты ряда старейших вузов, несколько позже созданы первые консерватории, среди которых Тяньцзиньская (1958), Китайская (Пекинская), Шэньянская (1964) и др. Названные учебные заведения до сих пор считаются ведущими в подготовке флейтистов на территории Китая.

Период Культурной революции (1966–1976 гг.) оказался кризисным для всего национального искусства, включая музыку для флейты. По сути, вплоть до конца 1970-х годов флейтовое исполнительство приостановилось в своем развитии. В концертном и педагогическом репертуаре флейтистов преобладали барочные и классические произведения, культивировались строгость, структурная ясность исполнения, техническая выдержанность и максимальное единообразие интерпретаций.

На протяжении 1980-х годов развитие флейтового искусства протекало параллельно со стремительным развитием экономики Китая. Активизация международных культурных «диалогов», в частности, профессионального общения в сфере музыкального искусства, благотворно сказывалась на исполнительском уровне китайских флейтистов. Музыканты из Европы и США все чаще приезжали в Китай на гастроли и проводили мастер-классы. В 1985 году в Ухане была открыта музыкальная академия (консерватория) «Звездное море» – девятое высшее музыкальное учебное заведение в стране. Весьма интенсивно развивались и национальные симфонические оркестры.

В указанный период китайские музыканты проявляли видимый интерес к французскому стилю игры на флейте. Так, в Центральной консерватории (Пекин) ощущалось заметное влияние исполнительских принципов ведущих французских исполнителей и педагогов того времени – Жана-Пьера Рампаля и Алена Мариона.

Прославленный музыкант, профессор Парижской консерватории Жан-Пьер Рампаль в 1986 году выступал с концертами и лекциями в зале «Красная башня» в Пекине. Вспоминая о лекциях Рампаля, пекинский флейтист Чжан Цзяньминь рассказывал: «В этот период большое внимание уделяли звукоизвлечению. Рампаль учил, что язык должен располагаться между верхними и нижними зубами, тогда как ранее считалось необходимым выполнять языком “ударные” движения. Многие китайские флейтисты, в том числе Кинта, после состоявшихся лекций просили Рампаля исправлять их ошибки в звукоизвлечении...» (цит. по: [5]). Рампаль оказал значительное воздействие как на методику преподавания, так и на флейтовое исполнительство в Китае. Художественные достижения французского маэстро в сфере интерпретации классических произведений для флейты явились эталонными для многих китайских музыкантов.

В целом, развитие национального флейтового искусства на протяжении второй половины XX столетия освещено в диссертационных работах Герке Ян Юлунь, Хуан Юйханя и Юань Юань [6; 7; 8]. Исследователями уделяется преимущественное внимание региональным аспектам исполнительской деятельности (Шанхай, Нанкин), формированию оригинального репертуара и организации учебного процесса в ряде китайских музыкальных вузов.

Так, Герке Ян Юлунь отмечает [6], что до 1980 года флейтовый репертуар в стране ограничивался лишь сочинениями китайских авторов и классической музыкой, известной во всем мире. Отношение к вновь создаваемым композициям, использующим современные техники музыкального языка, было настороженным. В частности,

без особого энтузиазма воспринимались произведения для флейты и фортепиано французского композитора Анри Дютийе, широко исполнявшиеся в Европе и представленные в программах ряда международных конкурсов. Это объяснялось, помимо прочего, и отсутствием нотного материала, а также реальной возможности освоить нетрадиционные исполнительские приемы, характерные для произведений А. Дютийе.

Ощутимое влияние на китайскую флейтовую музыку в свое время оказал чешский флейтист Арношт Бурек (Arnošt Bourek), работавший в Китае на протяжении 1950-х годов. В данный период страну активно посещали специалисты по игре на флейте из Венгрии, Чехословакии, Германии, Франции. А. Бурек был приглашен Министерством культуры для работы в Шанхайской консерватории, куда съезжались студенты-флейтисты из многих регионов Китая. Чтобы поступить в класс чешского маэстро, абитуриентам необходимо было пройти два этапа экзаменов, после которых в класс Бурека были зачислены, в числе прочих, Тан Мицзы из Шанхайской консерватории музыки, Ли Голян, Фан Диньу и Чжан Хуайбин из Центральной консерватории музыки, Ю Тонг из Шэньянской консерватории и Чен Тонфань из Уханьской консерватории, а также вьетнамский студент Ли Юй Би. Занятия проходили два раза в неделю по сорок пять минут; репертуар студентов включал произведения эпох барокко, классицизма, романтизма, некоторые сочинения современных авторов. В исполняемых программах фигурировали имена И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, Дж. Энеску и др. Этюды для флейты являлись обязательными для освоения всеми студентами.

Работая над методикой обучения игре на флейте, Бурек подверг существенной корректировке технологию звукоизвлечения. Ранее инструмент перемещался исполнителями вдоль губ: на басовых звуках уголки рта растягивались в «улыбке», на высоких – губы вытягивались вперед. Бурек требовал, чтобы упомянутые движения губ были сведены к минимуму, при этом основное внимание уделялось поддержке дыхания, благодаря чему звук флейтиста мог достичь необходимой силы. Бурек уделял также большое внимание координации ритма и дыхания при игре. Во время упражнений маэстро рекомендовал вырабатывать стабильность подачи воздуха и силы звука, учитывая при этом логику движения мелодии (ранее китайские исполнители не обращали внимания на соответствующую координацию и сосредоточивались только на движениях пальцев и языка, – см.: [9]). Бурек стремился популяризировать произведения китайских авторов, например, такие сочинения, как «Юй Си» (обработка Ли Хуанчжи), «Утренняя соната» (Цзянь Пэн) и др. Каждое из них маэстро тщательно анализировал вместе со студентами, исходя из преломления важнейших методических принципов игры на инструменте.

С 1959 по 1961 годы Бурек дал в Шанхае несколько сольных концертов, представив слушателям произведения для флейты разных эпох. Звуковедение маэстро характеризовалось чистотой и мягкостью, интерпретации отличались строгостью и глубиной, исполнение привлекало богатством красок. Бурек был не только замечательным флейтистом, но и прекрасным педагогом; среди его многочисленных учеников – преподаватели Шанхайской консерватории Лин Цзэмин, Лю Пин, Фан Диньу, бывшие ведущие флейтисты Шанхайского симфонического оркестра Ли Голян и Тан Мицзы (последний известен также как автор произведений для флейты соло). В других городах Китая успешно протекала деятельность профессоров Шэньянской консерватории Ю Тонга и Шэнь Чжиляна (бывшего ведущего флейтиста Центрального балетного театра), профессора Центральной музыкальной академии Чжан Хуайбина, бывшего флейтиста Центрального оркестра Чэнь Цзинфана, народного артиста Китая Сюй Бэйхуна и др.

В 1961 году А. Бурек завершил работу в Китае и вернулся на родину. Вклад этого музыканта в развитие китайской культуры не забыт и сегодня: об этом свидетельствует переписка Бурека с деканом Шанхайской консерватории, благодарившим маэстро за выдающийся вклад в подготовку высококвалифицированных исполнителей-флейтистов.

По мере повышения экономического уровня развития Китай активно движется к гармоничному процветающему обществу. Пропагандируя свою национальную состоятельность и культурную самобытность, Китай обрел признание всего мира как государство, обладающее особыми культурными ценностями. Китайская нация не только сохранила уникальные черты, характеризовавшие ее с древности, но и вобрала в себя многообразные достижения культур других стран и народов. Ныне Китай переживает период интенсивного взаимодействия, смешения, а порой и противостояния различных культурных веяний, чему способствует изучение соответствующих мировых тенденций в различных областях знания и художественного творчества.

В настоящее время флейтовое искусство Китая с каждым годом приобретает все более современный облик. Ведущие музыкальные учебные заведения страны, включая музыкаль-

ные школы и колледжи, стремятся внести свой вклад в данный процесс [10; 11]. Молодые педагоги с большим энтузиазмом относятся к совершенствованию преподавания игры на флейте, накапливают исполнительский опыт. Студенты национальных колледжей и вузов участвуют в международных состязаниях флейтистов, завоевывая награды и привлекая заинтересованное внимание профессиональной аудитории. Приведем несколько примеров значительных успехов, достигнутых китайскими флейтистами на международном уровне, включая престижные музыкальные фестивали и конкурсы.

Хань Чжунцзе в 1942 году окончил Национальную музыкальную школу, с 1944 – преподавал в Шанхайской, Чунцинской и Нанкинской консерваториях, в течение многих лет был ведущим флейтистом Шанхайского симфонического оркестра. В 1951 году Хань принял участие в III Международном музыкальном конкурсе в рамках Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Берлине и был удостоен второй премии. Он является одним из первых китайских исполнителей – лауреатов международных конкурсов.

Ли Сюэцянь (1932–2003) с 1946 года обучался игре на флейте в консерватории Чанчжоу. Позднее он гастролировал в странах Восточной Европы, совершенствовал исполнительское мастерство в Московской консерватории. В 1953 году Ли завоевал первую премию на IV Международном музыкальном конкурсе в рамках Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Бухаресте.

Чжан Чжихуа (род. 1931 г.) в 1982 году был назначен членом жюри Национального конкурса молодых исполнителей на флейте, в 1988 – членом жюри Национального конкурса молодых исполнителей на духовых инструментах. По итогам указанного конкурса ученики Чжана – Ли Вэй, Цяо Лян, Чэнь Цзяньпин и Лю Чанли – стали лауреатами.

Чэнь Санцин с 1986 по 1988 гг. преподавал игру на флейте в Центральной консерватории (Пекин). С 1990 по 1994 гг. учился в Цюрихской консерватории, после чего вернулся в Китай. Он стал ведущим флейтистом оркестра Гуанчжоу, а с 1999 года – Пекинского симфонического оркестра. В 1992 году Чэнь Санцин занял пятое место на Международном конкурсе флейтовой музыки в Гааге (Нидерланды) и четвертое место – по итогам Международного конкурса флейтового искусства в Женеве (Швейцария). В 2006 году Чэнь Санцин и его сестра Чэнь Цилинь организовали Международный конкурс флейтистов в Пекине. Летом 2009 года Чэнь Санцин стал единственным флейтистом из Китая, приглашенным на Международный фестиваль флейтового искусства в Токио (Япония), где он участвовал также в работе конкурсного жюри.

Кинта, главный флейтист симфонического оркестра Сингапура, родился и получил начальное музыкальное образование в Пекине. В 1991 году Кинта поступил на факультет музыки Мичиганского университета, затем – в Бостонскую консерваторию, где обучался у известного педагога Фенвика Смита. В 1994 году Кинта занял второе место на Международном конкурсе молодых флейтистов Национальной ассоциации флейтистов США (представитель Китая был удостоен подобной высокой награды впервые). В 1995 г. Кинта завоевал первые премии на Конкурсе Фонда Перкинса и Международном конкурсе молодых музыкантов Ассоциации флейтового искусства в Мемфисе. В 2000 году музыкант был награжден золотой медалью на Международном конкурсе в Хайфе (Израиль). Обладая кристально чистым тембром, выразительностью интонирования и высоким мастерством интерпретации произведений различных стилей, Кинта принадлежит к числу наиболее авторитетных китайских исполнителей, способных успешно возглавлять группу флейт крупного зарубежного симфонического оркестра.

Ма Йонг обучался игре на флейте с 1987 по 1996 гг. в Центральном музыкальном колледже (Пекин). В возрасте 13 лет Ма Йонг добился блестящей победы на Международном конкурсе «Пражская весна» в Чехии. Позднее он стал ведущим флейтистом Молодежного симфонического оркестра Китая. В 1999 году Ма Йонг был удостоен первой премии на Международном конкурсе молодых исполнителей, проводившемся Ассоциацией флейтового искусства в рамках Среднеатлантического фестиваля музыки для флейты в США (Mid-Atlantic Flute Fair), а тремя годами позднее занял первое место на престижном Международном конкурсе флейтистов в Нью-Йорке.

В последние годы, благодаря стремительному экономическому развитию Китая, национальные колледжи и университеты приобрели возможность приглашать флейтистов мирового уровня для чтения лекций, проведения концертов и открытых уроков. Ежегодно в стране проводятся мастер-классы по игре на флейте всемирно известными зарубежными специалистами, среди которых – Ален Марион, Андраш Адорьян, Рудольф Гиндльхумер, Петер Лукас Граф, Джеймс Голуэй, Эммануэль Пахуд.

Благодаря регулярным визитам иностранных специалистов культивируются разнообразные стили игры и методики, ускоряющие в целом развитие китайской флейтовой школы.

Разумеется, Китай во многих аспектах флейтового искусства еще уступает другим странам – и в исполнительской практике, и в создании оригинального репертуара для флейты, и в научно-исследовательской деятельности, и в разработке учебных программ, и в качестве образования. Тем не менее, учитывая активное развитие данной сферы национального музыкального исполнительства, можно полагать, что в ближайшем будущем любители флейты во всем мире по достоинству оценят достижения самобытной флейтовой школы Китая.

ЛИТЕРАТУРА

1. 施晓诗. 长笛发展史略[J]. 音乐时空(理论版), 2012 (03): 70–73 / Ши Сяоши. Краткая история развития флейты // Музыкальное пространство и время (Пекин). 2012. № 3. С. 70–73.

2. China and Christianity: Burdened Passed, Hopeful Future / ed. by S. Uhalley, Xiaoxin Wu. San Francisco: Routledge, 2015. 520 p.

3. 秦平. 近年来我国长笛音乐理论研究综论[J]. 黄钟(中国. 武汉音乐学院, 2004: 96–100 / Го Циньпин. Комплексный обзор теоретических исследований флейтовой музыки в Китае за последние годы // Желтые часы (Уханьская консерватория). 2004. С. 96–100.

4. 俄侨音乐家在上海[M]. 上海音乐学院出版社, 汪之成, 2007: 175 / Ван Чжичен. Русские музыканты в Шанхае. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2007. 175 с.

5. 新. 中国长笛音乐作品创作研究[J]. 音乐创作, 2006 (02): 88–95 / Юэ Синь. Исследование музыкальных произведений для флейты в Китае // Сочинение музыки (Пекин). 2006. № 2. С. 88–95.

6. 中国长笛演奏艺术及教学发展初探[D]. 南京艺术学院, 2009 / Герке Ян Юлунь. История развития искусства игры на флейте и преподавания в Китае: дис. ... д-ра иск. Нанкин, 2009. URL: https://wap.cnki.net/touch/web/Dissertation/Article/10331-2009200611.nh.html (дата обращения: 25.12.2020).

7. 黄弈涵. 台湾与大陆近十年长笛发展之比较. 上海音乐学院, 2016 / Хуан Юйхань. Сравнение Тайваня и материковой части Китая: Десять лет развития флейты: дис. ... магистра иск. Шанхай, 2016. URL: http://cdmd.cnki.com.cn/Article/CDMD-10278-1016252754.html (дата обращения: 25.12.2020).

8. 苑. 论大学专业长笛教学[D]. 上海音乐学院, 2011 / Юань Юань. О преподавании игры на флейте в университете: дис. ... д-ра иск. Шанхай, 2011. URL: http://cdmd.cnki.com.cn/Article/CDMD-10278-1016252754.html (дата обращения: 25.12.2020).

9. 武丽罕. 长笛中国乐曲演奏艺术及教学发展[J]. 大众文艺, 2017 (24): 181–182 / У Ханьлин. Развитие музыкального искусства и преподавания игры на флейте в Китае // Массовая литература (Пекин). 2017. № 24. С. 181–182.

10. 刘赟, 远方. 长笛艺术本土化教育发展研究[J]. 北方音乐, 2015, 35 (22): 159–177 / Лю Юн. Исследование развития образования в области флейтового искусства в Китае // Северная музыка (Пекин). 2015. № 35. С. 159–177.

11. 钱程. 法国长笛学派的发展[J]. 艺术教育, 2014 (01): 104–105 / Цянь Чен. Развитие французской школы игры на флейте // Художественное образование (Пекин). 2014. № 1. С. 104–105.

REFERENCES

1. 施晓诗. 长笛发展史略[J]. 音乐时空(理论版), 2012 (03): 70–73 / Shi Syaoshi (Shi XiaoShi). Kratkaya istoriya razvitiya fleyty [A Brief History of the Flute Development]. In: Muzykal'noe prostranstvo i vremya [Music Space and Time] (Peking). 2012. No. 3. Pp. 70–73.

2. China and Christianity: Burdened Passed, Hopeful Future / ed. by S. Uhalley, Xiaoxin Wu. San Francisco: Routledge, 2015. 520 p.

3. 高秦平. 近年来我国长笛音乐理论研究综论[J]. 黄钟(中国. 武汉音乐学院 / Go Tsin'pin (Gao QinPing). Kompleksnyj obzor teoreticheskikh issledovaniy fleytovoy muzyki v Kitae za poslednie

gody [Survey Comprehensively of the Theoretical Research on Flute Music in China Recent Years]. In: Zhyoltye chasy [Yellow Clock] (Ukhan). 2004. Pp. 96–100.

4. 俄侨音乐家在上海[M]. 上海音乐学院出版社 , 汪之成, 2007: 175 / Van Chzhichen (Wang ZhiCheng). Russkie muzykanty v Shankhae [Russian musicians in Shanghai]. Shanghai: Shanghai conservatory, 2007. 175 p.

5. 新. 中国长笛音乐作品创作研究[J]. 音乐创作, 2006, 02: 88–95 / Yue Sin'(Yue Xin). Issledovanie muzykal'nykh proizvedeniy dlya fleyty v Kitae [Study of musical compositions for flute in China]. In: Sochinenie muzyki [Composing Music] (Peking). 2006. No. 2. Pp. 88–95.

6. 中国长笛演奏艺术及教学发展初探[D]. 南京艺术学院, 2009 / Gerke Yan Yulun' (Gerke Yang YuLun). Istoriya razvitiya iskusstva igry na fleyte i prepodavaniya v Kitae [The history of development of the art of playing the flute and teaching in China]: Dr. Sci. Thesis (Art). Nanking, 2009. URL: https://wap.cnki.net/touch/web/Dissertation/Article/10331-2009200611.nh.html (date of application: 25.12.2020).

7. 黄弈涵. 台湾与大陆近十年长笛发展之比较[J]. 上海音乐学院, 2016 / Khuan Yuykhan' (Huang YiHan). Sravnenie Tayvanya i materikovoy chasti Kitaya: Desyat' let razvitiya fleyty [Comparison of Taiwan and mainland China: Ten years of flute development]: M. A. Thesis (Art). Shanghai, 2016. URL: http://cdmd.cnki.com.cn/Article/CDMD-10278-1016252754.html (date of application: 25.12.2020).

8. 论大学专业长笛教学[D]. 上海音乐学院, 2011 / Yuan' Yuan' (Yuan Yuan). O prepodavanii igry na fleyte v universitete [On teaching flute play at the university]: Dr. Sci. Thesis (Art). Shanghai, 2011. URL: http://cdmd.cnki.com.cn/Article/CDMD-10278-1016252754.html (date of application: 25.12.2020).

9. 2011武丽罕. 长笛中国乐曲演奏艺术及教学发展[J]. 大众文艺, 2017 (24): 181–182 / U Khan'lin (Wu HanLin). Razvitie muzykal'nogo iskusstva i prepodavaniya igry na fleyte v Kitae [Development of the music art and flute teaching in China]. In: Massovaya literatura [Popular Literature] (Peking). 2017. No. 24. Pp. 181–182.

10. 刘赟, 远方. 长笛艺术本土化教育发展研究[J]. 北方音乐, 2015, 35 (22): 159–177 / Lyu Yun (Liu Yun). Issledovanie razvitiya obrazovaniya v oblasti fleytovogo iskusstva v Kitae [Study of the development of education in the field of flute art in China]. In: Severnaya muzyka [Northern Music] (Peking). 2015. No. 35. Pp. 159–177.

11. 钱程. 法国长笛学派的发展[J]. 艺术教育, 2014 (01): 104–105 / Tsyan' Chen (Qian Cheng). Razvitie frantsuzskoy shkoly igry na fleyte [Development of the French flute school]. In: Khudozhestvennoe obrazovanie [Art Education] (Peking). 2014. No. 1. Pp. 104–105.

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

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