



ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЪМАНАХ

2023 `1 (50)

ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ ¹⁶⁺ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ 2023'1 (50)

В НОМЕРЕ:

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
ЮГА РОССИИ

К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ
РОЖДЕНИЯ С. В. РАХМАНИНОВА

МУЗЫКА И ИСКУССТВО
В ЗЕРКАЛЕ ФИЛОСОФИИ

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ
ИСКУССТВО

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ
НАУКИ

ПРОБЛЕМЫ ИНКЛЮЗИВНОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ

РАКУРСЫ МАССОВОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Подписной индекс
79315

в Объединенном каталоге
«Пресса России»

Оформить подписку
можно в любом
почтовом отделении России

Цена свободная

Научный журнал
Издается с 2004 года
С 2014 выходит четыре раза в год
ISSN 2076-4766

Учредитель и издатель:
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова»

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных технологий
и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС 77 - 62392 от 14.07.2015

Руководитель проекта –
Крылова Александра Владимировна, доктор культурологии,
кандидат искусствоведения, профессор

Главный редактор –
Андрущенко Елена Юрьевна, доктор искусствоведения, доцент
Ответственный секретарь, технический редактор –
Гончарова Алена Юрьевна

Редактор-корректор – Кравцова Татьяна Владимировна,
кандидат филологических наук, доцент

Редактор-переводчик – Дуда Наталья Викторовна,
кандидат искусствоведения, доцент

Переводчик – Шорникова Александра Владимировна

Члены редакционной коллегии:

И. П. Дабаева, д-р иск., проф. (Россия)
В. Н. Дёмина, д-р иск., доц. (Россия)
А. В. Денисов, д-р иск., проф. (Россия)
Е. В. Кисеева, д-р иск., проф. (Россия)
Т. И. Науменко, д-р иск., проф. (Россия)
В. О. Пигулевский, д-р фил., проф. (Россия)
Е. Е. Полоцкая, д-р иск., проф. (Россия)
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., доц (Россия)
С. И. Хватова, д-р иск., доц (Россия)
А. М. Цукер, д-р иск., проф. (Россия)
Т. Ф. Шак, д-р иск., проф. (Россия)
Л. Атлас, д-р муз., проф. (Великобритания)
В. Гуменная, канд. иск., проф. (Колумбия)
Е. Мироненко, д-р иск., проф. (Молдова)
Е. Зинькевич, д-р иск., проф. (Украина)
Н. Шиманский, д-р иск., проф. (Беларусь)

Дизайн Н. В. Самоходкина. Обложка А. А. Селицкий. Верстка А. Ю. Гончарова
Адрес редакции и издательства: 344002, Ростов-на-Дону,
пр. Будёновский, 23, к. 103; e-mail: rioscons@mail.ru

Подписано в печать 01.03.2023. Дата выхода 30.03.2023.
Формат 60x90/8. Бумага офсетная.

Печать офсетная. Уч.-изд. л. 15,7. Тираж 100.
Отпечатано в типографии ИП Зубков О. П.,
г. Ростов-на-Дону, ул. Лучевая, 12

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

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

SOUTH-RUSSIAN MUSICAL ANTHOLOGY

2023'1 (50)

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: CМИ ПИИ № ФС 77 - 62392 (14.07.2015)

Academic Supervisor of the project – Alexandra Krylova,

Dr. Sci. (Culturology), Ph. D. (Art)

Editor-in-chief – Elena Andrushchenko, Dr. Sci. (Art)

Technical Editor – Alena Goncharova

Proofreader Editor – Tatiana Kravtsova, Ph. D. (Philology)

Editor and Translator – Natalya Duda, Ph. D. (Art)

Translator – Alexandra Shornikova, Ph. D. (Art)

Members of the Editorial Board:

Dr. Irina Dabayeva (Russia)

Dr. Vera Demina (Russia)

Dr. Andrey Denisov (Russia)

Dr. Svetlana Khvatova (Russia)

Dr. Elena Kiseeva (Russia)

Dr. Tatyana Naumenko (Russia)

Dr. Victor Pigulevskiy (Russia)

Dr. Elena Polotskaya (Russia)

Dr. Lyudmila Savvina (Russia)

Dr. Tatyana Shak (Russia)

Dr. Tatyana Sidneva (Russia)

Dr. Irina Skvortsova (Russia)

Dr. Elena Smagina (Russia)

Dr. Anatoly Tsuker (Russia)

Dr. Lev Atlas (Great Britain)

Dr. Victoria Gumennaya (Columbia)

Dr. Elena Mironenko (Moldova)

Dr. Elena Zinkevich (Ukraine)

Dr. Nikolay Shimanskiy (Belarus)

Design by N. Samokhodkina. Cover design by A. Selitsky. Layout by A. Goncharova

The mailing address of the editorial board:

23 Budyonovsky av.,

Rostov-on-Don, Russia, 344002

e-mail: riocons@mail.ru

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

IN THE ISSUE:

MUSICAL CULTURE
OF THE SOUTH OF RUSSIA

ON THE 150th ANNIVERSARY
OF THE BIRTH OF S. RACHMANINOFF

MUSIC AND ART IN THE
MIRROR OF PHILOSOPHY

PERFORMING ART

PROBLEMS OF MUSICOLOGY

PROBLEMS OF INCLUSIVE
MUSIC EDUCATION

ASPECTS OF MASS
MUSICAL CULTURE

**Subscription number
in the Unified Catalogue
«Russian Press» 79315**

The subscription is available
at any post office of Russian Post

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENTS

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

- Дабаева И. П.* Музыкальный мир Владимира Красноскулова (к 80-летию со дня рождения композитора).....5
Dabaeva I. Musical world of Vladimir Krasnoskulov (to the 80th birthday of the composer)

К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ С. В. РАХМАНИНОВА ON THE 150th ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF S. RACHMANINOFF

- Юдина В. И.* К истории одного посвящения С. В. Рахманинова.....10
Yudina V. Towards the history of one S. Rachmaninoff's dedication
- Батагова Т. Э.* Музыка С. В. Рахманинова в хореографических постановках современности.....17
Batagova T. Music by S. Rachmaninoff in the choreographic statements of the present

МУЗЫКА И ИСКУССТВО В ЗЕРКАЛЕ ФИЛОСОФИИ MUSIC AND ART IN THE MIRROR OF PHILOSOPHY

- Пигулевский В. О., Мирская Л. А.* Прелестное: касание плоти и эстетика вождления22
Pigulevskiy V., Mirskaya L. The charming: a touch of the flesh and aesthetics of lust
- Немцова-Амбарян С. Н.* Танатологический мотив в музыке (на примере музыкально-театрального наследия Е. Глебова).....34
Nemtsova-Ambaryan S. Thanatological motif in music (on the example of E. Glebov's musical and theatre heritage)

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО PERFORMING ART

- Зайцева К. Л., Шигаева Е. Ю.* Неаполитанская мандолина в музыкальной жизни Парижа XVIII века43
Zaitseva K., Shigaeva E. Neapolitan mandolin in the musical life of Paris in the 18th century
- Алиева З. Э.* Черты программности в Первой скрипичной сонате И. Брамса: к проблеме образно-смыслового истолкования.....52
Alieva Z. Program features in the First Violin Sonata by J. Brahms: towards the problem of figurative and semantic interpretation
- Политанская Ю. Н.* Учение об исполнении вокальных украшений в трактате «Искусство и физиология пения» Энрико Делле Седие58
Politanskaya Yu. The doctrine of the vocal ornaments performing in the treatise "The Art and Physiology of Singing" by Enrico Delle Sedie
- Козлов Д. Н.* Современный вокалист в «диалоге» с музыкальной классикой: эвристический аспект70
Kozlov D. A modern vocalist in the "dialogue" with musical classics: the heuristic aspect

**ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLOGY**

<i>Андриевская Г. П.</i> Музыкальная критика Серебряного века: ракурсы теоретического самопознания.....	77
<i>Andrievskaya G.</i> Music critique of the Silver Age: perspectives of the theoretical self-knowledge	
<i>Герасимова И. В.</i> Нотные издания 1943 года рижской типографии Николая Виеглайса (по материалам архива Успенской церкви деревни Аксеново Палкинского района Псковской области).....	83
<i>Gerasimova I.</i> Musical editions of 1943 by the Riga printing house of Nikolai Vieglays (based on the materials of the Assumption church archive in the village Aksenovo, Palkinsky district, Pskov region)	

**ПРОБЛЕМЫ ИНКЛЮЗИВНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
PROBLEMS OF INCLUSIVE MUSIC EDUCATION**

<i>Иванченко Т. В.</i> Роль музыки в занятиях по логопедической ритмике для детей с ограниченными возможностями здоровья.....	91
<i>Ivanchenko T.</i> The role of music in speech therapy lessons for children with disabilities	
<i>Надлер С. В.</i> Освоение музыкальной нотации слабовидящими людьми: проблемы и решения.....	97
<i>Nadler S.</i> Learning to musical notation by visually impaired people: problems and solutions	
<i>Митус И. В., Йилмаз А. В.</i> Принципы отбора музыкального материала в занятиях по танцевально-двигательной терапии для детей с ограниченными возможностями здоровья.....	104
<i>Mitus I., Yilmaz A.</i> Principles of choosing musical material for dance and movement therapy in the practicing with disabilities children	

**РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE**

<i>Ся Юй.</i> Влияние Уинтона Марсалиса на акустический джаз 1990-х годов.....	111
<i>Xia Yu.</i> The influence of Wynton Marsalis on acoustic jazz in the 1990s	
<i>Завада И. Ю., Шак Т. Ф.</i> Метроритм как фактор драматургии в рок-опере Э. Ллойда-Уэббера «Иисус Христос – Суперзвезда».....	117
<i>Zavada I., Shak T.</i> Meter-rhythm as a factor of dramaturgy in the rock opera “Jesus Christ Superstar” by A. Lloyd-Webber	

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA



УДК 78.07

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_05

И. П. ДАБАЕВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

МУЗЫКАЛЬНЫЙ МИР ВЛАДИМИРА КРАСНОСКУЛОВА (К 80-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КОМПОЗИТОРА)

Статья посвящена ростовскому композитору, заслуженному деятелю искусств РФ, профессору Владимиру Феодосиевичу Красноскулову, которому в 2023 году исполняется 80 лет. В публикации рассматривается творчество композитора с точки зрения важнейших тем, жанров, содружества с музыкантами-исполнителями. Главная тема творчества В. Ф. Красноскулова – любовь – получила отражение в различных жанрах, но наиболее ярко проявилась в сочинениях, связанных со словом. Огромный диапазон чувства любви нашел свое воплощение в многообразных хоровых и вокальных сочинениях. Патриотическая тема, связанная с любовью к Родине, родному краю, подвигам русских людей во время войны, привлекала композитора с самого начала творческого пути. Данная тема является чрезвычайно актуальной и в настоящее время. Тема детства, мира ребенка претворилась как в инструментальных, так и в многочисленных хоровых сочинениях. В статье анализируются сборник фортепианных пьес «Мишкина тетрадь» и кантата «Нужна весна!». Новая тема в творчестве В. Красноскулова связана с духовными образами. В статье освещается история создания и стилистика хора «Богородице Дево, радуйся». Поднимается проблема творческого сотрудничества с хоровыми дирижерами и исполнения ими произведений В. Красноскулова. Рассматривается вопрос об отношении композитора к потенциальным исполнителям его романсов и песен. Авторская позиция в данном вопросе четко сформулирована в публикациях последних лет, в которых допускается возможность достаточной свободы в интерпретации вокальных произведений. Освещается творческое содружество Владимира Красноскулова и ростовских поэтов Николая Скребова, Анатолия Ансимова, Владимира Залужного, Светланы Гершановой.

Ключевые слова: Владимир Красноскулов, композиторское творчество, сотрудничество с музыкантами-исполнителями, вокальные произведения о любви, сочинения для детей, духовная музыка.

Для цитирования: Дабеева И. П. Музыкальный мир Владимира Красноскулова (к 80-летию со дня рождения композитора) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 1. С. 5-9.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_05

I. DABAEVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

MUSICAL WORLD OF VLADIMIR KRASNOSKULOV (TO THE 80th BIRTHDAY OF THE COMPOSER)

The article is devoted to the Rostov composer, Honored Artist of the Russian Federation, Professor Vladimir Krasnoskulov, who turns 80 in 2023. It examines his work from the point of view of the most important topics, genres, creative community. The main theme of his music is love, reflected in various genres, but most clearly manifested in works related to a word. A huge range of feelings of love was embodied in various choral and vocal compositions. The patriotic theme, associated with love for the Motherland, native land, the feats of the Russian people during the war, attracted the composer from the very beginning of his creative path. This topic is extremely relevant at the present time. The theme of childhood, the child's world has been embodied both in instrumental and in numerous choral compositions. The article deals with the collection of piano pieces "Mishka's Notebook" and the cantata "Spring is needed!". A new theme in the

music by V. Krasnoskulov is connected with sacred sphere. The article highlights the history of the creation and style features of the choir "Virgin Maria, Rejoice". The author touches upon the problem of creative collaboration with choral conductors and their performance of Krasnoskulov's works. The question of the composer's attitude to potential performers of his romances and songs is considered. His position on this issue is clearly formulated in the publications of recent years, in which the author admits the possibility of sufficient freedom in interpreting his works. The creative community of Vladimir Krasnoskulov and Rostov poets Nikolai Skrebov, Anatoly Ansimov, Vladimir Zaluzhnyj, Svetlana Gershanova is covered.

Keywords: Vladimir Krasnoskulov, composer, creative community, vocal music about love, music for children, sacred music.

For citation: Dabaeva I. Musical world of Vladimir Krasnoskulov (to the 80th birthday of the composer) // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 1. Pp. 5-9.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_5



«Все начинается с Любви...» – такое название носят публикуемые в настоящее время тетради вокальных сочинений ростовского композитора, профессора, заслуженного деятеля искусств РФ Владимира Феодосиевича Красноскулова. И совсем не случайно автор пишет слово «Любовь» с большой буквы, ведь этим чувством пропитано все его творчество! К каким бы жанрам ни обращался композитор – будь то оратория, кантата, симфоническая увертюра, концерт для фортепиано с оркестром, струнный квартет, соната, хоровой концерт, камерно-вокальный или хоровой цикл, – везде ощущается неподдельное и искреннее признание в Любви к Родине, родному краю, родным и близким людям, детям, своей Музе. Это чувство многогранно и глубоко: то гимнически-восторженное и радостное, то возвышенное и необыкновенно нежное, то с налетом легкой грусти, но всегда отзывающееся вдохновением и ответной реакцией слушателя в виде благодарности автору за возможность вместе с ним пережить эмоциональное волнение – то, которое трудно испытать в круговороте будничных дел.

Именно это качество, как самое главное, как стержень творчества композитора, подчеркивают музыковеды и исполнители, характеризующие сочинения В. Ф. Красноскулова. Так, А. М. Цукер, откликаясь на издание концертов для смешанного хора без сопровождения, пишет: «...композитор любит человеческий голос, любит звучащее слово, чутко проинтонированную поэзию» – и далее отмечает, что в своих произведениях В. Ф. Красноскулов говорит со слушателями «о чем-то очень важном, непреходящем: о смысле жизни, о ее истинных и мнимых ценностях, о Любви как высшей из них...» [1, с. 57]. Публикуя арии, романсы и песни ростовских композиторов, А. П. Беляева очень точно подмечает, что в сочинениях В. Ф. Красноскулова на стихи самых разных поэтов «...скрытым двигателем и метаморфоз в природе, и сложных человеческих взаимоотношений выступает всеобъемлющая и

многоликая Любовь – доминанта мироощущения лирического героя» [2, с. 7–8].

Несомненно, наиболее ярко и разнообразно тема любви получила претворение в сочинениях В. Красноскулова, связанных со словом. И это закономерно, ведь благодаря тексту можно направить внимание слушателя на самые важные для композитора мысли и идеи, на жизненные приоритеты, на отраженные в музыкальном языке тончайшие грани поэтического источника. В хоровом концерте «Я люблю человеческий голос» композитор бережно и глубоко раскрывает все возможности голоса, этого самого совершенного и удивительного музыкального «инструмента», дарованного человеку свыше. Показателен эпиграф к данному сочинению – стихи Федерико Гарсиа Лорки, чья поэзия легла в основу произведения:

Я люблю человеческий голос.

Одинокий человеческий голос, измученный любовью

и вознесенный над гибельной землей.

Голос должен высвободиться из гармонии мира и хора природы

ради своей одинокой ноты.

Оттенки и нюансы темы любви бесконечны. В списке сочинений композитора есть женский хор, в котором воплощается трепетное состояние ожидания любви, – это хор на слова Анны Ахматовой под названием «Любовь»; в романсе «Бессильно преданный любви» с тихой, затаенной грустью и сдержанной экспрессией отражается тема недостижимой любви; мотивы неразделенной любви, овеванной легкой печалью, стали основой тонкой и проникновенной «Песни о любви и грусти»; торжество любви, гимн этому прекрасному чувству ярко и мощно звучит в романсе «Все начинается с любви»; «Я тебя люблю» – проникновенное признание в любви жене, Музе. Подобных примеров можно привести не-

мало, и везде В. Ф. Красноскулов находит такие выразительные детали, которые заставляют и исполнителя, и слушателя глубоко прочувствовать и пережить целую гамму разнообразных, ярких эмоций.

В различные периоды истории страны композитор предельно точно отзывался на запросы слушателей, акцентируя важные и самые насущные проблемы. Патриотическая тема, тема любви к родной стране и ее людям, став одной из самых важных, нашла отражение во многих сочинениях с самого начала творческого пути В. Ф. Красноскулова. Среди них – оратория «Человек», кантаты «У Родины нет Неизвестных солдат», «Поэма о Ленине», хоровой концерт «Россия, рябина», многочисленные песни. В предисловии ко второй тетради своих вокальных сочинений под названием «Песни о войне, любви и памяти» композитор отмечает, что сюжеты названных произведений «...в той или иной степени связаны с событиями исторически значимыми, порой судьбоносными, однако все более удаляющимися во времени, а соответственно, увы, и в памяти каждого нового поколения. При том, что иногда, даже по прошествии многих десятков и даже сотен лет, аналогичные ситуации возникают, пусть и в несколько измененном виде, не теряя своей актуальности» [3, с. 3]. Названия песен красноречиво свидетельствуют о поднятых в сочинениях вечных темах, пронзительно отзывающихся в душе каждого русского человека и сегодня: «Фотографии с фронта», «Песня о погибшем друге», «Память солдатки», «Героический диптих», включающий две песни – «Умирает солдат» и «Монолог солдата».

Сочинения, выходящие из-под пера любого композитора, обязательно должны найти своего исполнителя и слушателя, ведь именно в этом и заключается смысл творчества. В данном отношении судьба многих произведений В. Ф. Красноскулова весьма успешна. На жизненном пути композитора складывались интересные и плодотворные творческие союзы с самыми разными музыкантами – солистами, творческими коллективами и их руководителями. Хоровые сочинения входили в репертуар замечательных ростовских коллективов: Камерного хора под управлением заслуженного деятеля искусств РФ, профессора Ю. И. Васильева, хора «Певчие Тихого Дона» (художественный руководитель и дирижер – народный артист России, профессор В. И. Гончаров), Донской хоровой капеллы «Анастасия» (художественный руководитель и дирижер – заслуженный артист России, профессор С. А. Тараканов).

Результатом творческого содружества с хоровыми коллективами С. А. Тараканова стали

не только глубокие интерпретации сочинений В. Ф. Красноскулова, но и рождение нового произведения, написанного специально для Детского хора Ростовской консерватории – хора а cappella «Богородице Дево, радуйся» на текст молитвы Пресвятой Богородице. И это стало поворотом композитора к новой теме, ранее не получавшей отражения в его творчестве. В данном сочинении В. Ф. Красноскулов удивительно точно претворил некоторые особенности, свойственные русскому богослужебному пению, в том числе используя в качестве основы гетерофонный склад, многоголосие с исоном, терцовые вторы, а в области формообразования – опору на строчную форму. Вместе с тем яркость, торжественность звучанию придают находки в области гармонии: обращение к разнообразным ладовым структурам – от диатонических до искусственных симметричных ладов, а в области аккордики – использование фонизма мажорных трезвучий, звучащих как красочные всплески в конце строк песнопения. Благодаря своей оригинальности, красоте и яркости произведение прочно вошло в репертуар Детского хора РГК и хора ССМШ 11-летки (колледжа) при РГК (хормейстер О. А. Годунова).

Другое сочинение В. Ф. Красноскулова – хор «Перед сном», первоначально написанный для детского состава с сопровождением фортепиано и получивший второе рождение в переработанном авторском варианте – с участием симфонического оркестра. Произведение с большим успехом прозвучало в проекте Ростовской филармонии «Детский week-end» в дни весенних школьных каникул в исполнении Детского хора РГК, хора «Лучик», женской группы Донской хоровой капеллы «Анастасия» (коллективы под управлением С. А. Тараканова) и Ростовского академического симфонического оркестра под руководством дирижера И. Мокерова.

Сочинения для детей и о детях занимают немалое место в творчестве В. Ф. Красноскулова, в связи с чем опять уместно вспомнить о Любви. И действительно, любовью к внуку продиктовано рождение замечательного сборника фортепианных пьес для детей и юношества «Мишкина тетрадь», которому композитор предпосылает посвящение «Любимому внуку Мишеньке Красноскулову». По сути, это фортепианный цикл, продолжающий традиции «Детского альбома» П. И. Чайковского, «Детского уголка» К. Дебюсси и многих других сочинений, связанных с миром детства. Однако, в отличие от своих предшественников, В. Ф. Красноскулов воссоздает образ современного ребенка, который с азартом крутит педали велосипеда («Крутит педали»), играет в футбол («Играем в футбол»),

в чехарду («Чехарда»), немного озорного («Проголка с приключениями», «Вприпрыжку») и вместе с тем любознательного, чутко реагирующего на окружающий его мир («Две бабочки», «Воробушки», «Зайчишка и Медведь»). Для характеристики этих контрастных образов композитор находит яркие краски, в деталях изображая различные повороты в развитии сюжета.

Пение в болгарском детском хоре «Бодра смяна» наложило отпечаток на всю жизнь В. Ф. Красноскулова. Композитор вспоминает: «Там не учили музыке, там жили Музыкой» (цит. по: [4, с. 51]). Те счастливые дни зажгли любовь к хоровому пению, воплотившуюся в большом количестве отдельных хоров для детей, а также в крупных сочинениях для детского хора и оркестра: «Мы рисуем мир», кантате «Нужна весна!», которая была исполнена сводным детским хором на открытии в Ростове-на-Дону хорового фестиваля детско-юношеского искусства «Певчие третьего тысячелетия», задав торжественный и радостный тон этому грандиозному мероприятию.

Отношение В. Ф. Красноскулова к исполнителям его сочинений, настоящим и будущим – внимательное, бережное и доверительное, – нашло свое отражение в пояснениях к публикуемым романсам и песням, осторожно, а вместе с тем очень убедительно направляющим к той интерпретации, которая соответствует замыслу композитора. На это указывает приводимая в одном из отмеченных сборников «немаловажная ремарка: автор счел возможным указывать в нотах преимущественно только основные параметры изначальных темпов, характера, динамики и их кардинальных изменений в ходе исполнения, доверяя... всю остальную агогику (*poco cresc. – dim., rit. – accel.*) профессиональному чутью и интуиции исполнителя. Результаты

многолетнего опыта такой “творческой свободы” чаще всего свидетельствуют об ее плодотворности, временами принося интересные, иногда – неожиданные результаты. Необходимо только учитывать, что динамика развертывания музыкальной ткани большинства предлагаемых в сборнике сочинений строится не прямолинейно, а волнообразно. И каждая фраза на пути к своей, местной, или генеральной кульминации нуждается в исполнительской пластике. Естественно, что изобилие мелочной регламентации только сковывало бы исполнителей эмоционально» [5, с. 5] Это ли не подлинное сотворчество, рождающееся в результате взаимного понимания, доверия и уважения!

Другие важные творческие союзы на жизненном пути возникали благодаря тесному сотрудничеству В. Ф. Красноскулова с рядом ростовских поэтов, чьи устремления, взгляды, идейные позиции стали близкими композитору. На поэтические тексты Николая Скребова, Анатолия Ансимова, Владимира Залужного, Светланы Гершановой написано немало замечательных сочинений. В некоторых из них использованы ранее сочиненные стихи, другая часть, как отмечает В. Красноскулов, «сочинялась целенаправленно, совместно, согласно общим или композиторским замыслам» [5, с. 5].

Владимир Феодосиевич Красноскулов продолжает сочинять музыку. Композитор отмечает: «...по сей день не иссякает поток запросов от немалого числа музыкантов, желающих обновить свой репертуар» [5, с. 3], – а это значит, что слушатели еще не раз насладятся новыми произведениями В. Ф. Красноскулова о Любви, в которых воспевается это удивительное чувство, продолжающее жить в современном мире и привносящее в него чистоту, отзывчивость, свет и доброту.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цукер А. М. [О хоровых концертах В. Красноскулова] // Красноскулов В. Ф. Концерты для смешанного хора без сопровождения. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2000. С. 57.
2. Беляева А. П. От редактора-составителя // Арии, романсы и песни ростовских композиторов для мужского голоса в сопровождении фортепиано. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 1993. С. 3–13.
3. Красноскулов В. Ф. От автора // Все начинается с Любви: Романсы для голоса в сопровождении фортепиано: в 3 тетр. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2021. Тетр. 2: Песни о войне, любви и памяти. С. 3–5.
4. Гуревич В. А. Гармония мира: творчество Владимира Красноскулова // Композиторы Ростова-на-Дону: сб. ст. М.: Композитор, 2007. С. 49–84.
5. Красноскулов В. Ф. От автора // Все начинается с любви: Романсы для голоса в сопровождении фортепиано: в 3 тетр. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2021. Тетр. 1: Песни о любви и грусти. С. 3–7.

REFERENCES

1. *Tsuker A. O khorovykh kontsertakh V. Krasnoskulova* [On the choir concertos by V. Krasnoskulov]. In: *Krasnoskulov V. Kontserty dlya smeshannogo khora bez soprovozhdeniya* [Concertos for mixed choir a cappella]. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2000. P. 57.
2. *Belyaeva A. Ot redaktora-sostavitelya* [From the editor-compiler]. In: *Arii, romansy i pesni rostovskikh kompozitorov dlya muzhskogo golosa v soprovozhdenii fortepiano* [Arias, romances and songs by Rostov composers for male voice with piano accompaniment]. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 1993. Pp. 3–13.
3. *Krasnoskulov V. Ot avtora* [From the Author]. In: *Vse nachinaetsya s Lyubvi: Romansy dlya golosa v soprovozhdenii fortepiano* [Everything starts with Love: Romances for voice with piano accompaniment]: in 3 vol. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2021. Tetrad' 2: *Pesni o voyne, lyubvi i pamyati* [Volume 2: Songs about war, love and memory]. Pp. 3–5.
4. *Gurevich V. Garmoniya mira: tvorchestvo Vladimira Krasnoskulova* [Harmony of the world: the works by Vladimir Krasnoskulov]. *Kompozitory Rostova-na-Donu* [Composers of Rostov-on-Don]: collected articles. Moscow: Kompozitor, 2007. Pp. 49–84.
5. *Krasnoskulov V. Ot avtora* [From the author]. *Vse nachinaetsya s lyubvi: Romansy dlya golosa v soprovozhdenii fortepiano* [Everything starts with love: Romances for voice with piano accompaniment]: in 3 vol. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2021. Tetrad' 1: *Pesni o lyubvi i grusti* [Volume 1: Songs of love and sadness]. Pp. 3–7.

Дабаева Ирина Прокопьевна

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

Irina P. Dabaeva

Dr. Sci. (Art), Professor,
Head of the Department of Music Theory and Composition
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
dabaeva-music@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2462-7038

К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ С. В. РАХМАНИНОВА ON THE 150th ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF S. RACHMANINOFF



УДК 78.07

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_10

В. И. ЮДИНА

Орловский государственный институт культуры

К ИСТОРИИ ОДНОГО ПОСВЯЩЕНИЯ С. В. РАХМАНИНОВА

В статье анализируется история посвящения цикла С. Рахманинова «Шесть музыкальных моментов» для фортепиано ор. 16 А. Затаевичу. Наличие именной адресации в музыкальном тексте не получило в музыковедении надлежащего осмысления. В связи с этим определены некоторые теоретические – жанровые, функциональные – аспекты анализа посвящения как текстологической единицы, предназначение которой – открытая демонстрация уважительного / дружественного / благорасположенного / любовного отношения автора к своему адресату. Другими словами, наличие посвящения указывает на преимущественно личный характер взаимосвязей между адресантом и адресатом.

Значительная часть произведений С. Рахманинова имеет посвящения, адресатами которых были родные, друзья, коллеги, учителя композитора. Александр Викторович Затаевич – друг Рахманинова, вошедший в историю музыки как композитор-этнограф, собиратель фольклора народов Средней Азии. Менее известны ранние вокальные и инструментальные миниатюры А. Затаевича, в создании и публикации которых С. Рахманинов принимал непосредственное участие. Посвящение «Шести музыкальных моментов» для фортепиано – отправная точка истории многолетнего общения двух композиторов, в которой нашли отражение отдельные события жизни и творчества обоих музыкантов. Описана весьма необычная ситуация знакомства С. Рахманинова и А. Затаевича, на материале их переписки прослежены этапы личных связей. Представлены факты биографии А. Затаевича, предшествующие его музыкальному становлению и встрече с С. Рахманиновым, охарактеризовано композиторское творчество А. Затаевича дореволюционного периода – творчество, к которому С. Рахманинов имел прямое отношение. Уделено внимание общественной и музыкально-критической деятельности А. Затаевича, которая немало способствовала популяризации творчества С. Рахманинова в западных регионах Российской империи в начале XX в.

Ключевые слова: посвящение, адресат, С. Рахманинов, А. Затаевич, «Музыкальные моменты», переписка, издательство Юргенсона, музыкальная этнография.

Для цитирования: Юдина В. И. К истории одного посвящения С. В. Рахманинова // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 1. С. 10-16.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_10

V. YUDINA

Orel State Institute of Culture

TOWARDS THE HISTORY OF ONE S. RACHMANINOFF'S DEDICATION

The article examines the history of the dedication of S. Rachmaninoff's cycle «Six Musical Moments» for piano Op. 16 to Alexander Zataevich. In general, the presence of dedications in musical texts did not receive appropriate consideration in musicology. In this regard, the author determined some theoretical – genre, functional – aspects of a dedication analysis as a textual unit, the purpose of which is an open

demonstration of the author's respectful / friendly / benevolent / romantic attitude towards the addressee. The presence of dedication indicates the predominantly personal nature of the relationships between them.

A significant part of S. Rachmaninoff's works has dedications. Their addressees were relatives, friends, colleagues, teachers of the composer. A. Zataevich was a friend of Rachmaninoff, who went down in history of music as a composer – ethnographer, collector of the peoples of Central Asia folklore. His early vocal and instrumental miniatures are less known, in the creation and publication of this works Rachmaninoff was directly involved. The dedication of the «Six Musical Moments» for the piano is the starting point of the history of their lasting connection, which reflected the separate events of the life and work of the two musicians. On the material of their correspondence a very unusual situation of their first encounter is described and the stages of their personal connections are traced. The facts of Zataevich's biography preceding his musical formation and meeting with Rachmaninoff are presenting, and his musical pieces of the pre-revolutionary period were created and published with Rachmaninoff's help are described. Attention was paid to the social activities of Zataevich and his music criticism, which contributed a lot to the popularization of Rachmaninoff's music in the western regions of the Russian Empire at the beginning of the 20th century.

Keywords: dedication, addressee, S. Rachmaninoff, A. Zataevich, "Musical Moments", correspondence, Yurgenson publishing house, musical ethnography.

For citation: Yudina V. Towards the history of one S. Rachmaninoff's dedication // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 1. Pp. 10-16.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_10



Охватив творческое наследие С. В. Рахманинова «общим взглядом», мы выявили весьма интересную деталь, которая в научном музыковедении не получила еще самостоятельного анализа. Речь идет о феномене рахманиновских посвящений, которые имеются в значительной части сочинений композитора.

Цель всякого посвящения – «предназначить кому-либо свое произведение как дань своего уважения, почтения, любви и т. п., обычно сделав об этом надпись» [1, с. 312]. С точки зрения современной текстологии (Е. И. Голованова, Д. В. Кузьмин и др.), посвящение служит средством открытого выражения уважительного / дружественного / благорасположенного / любовного отношения автора к своему адресату. Кроме того, посвящение выполняет важную информативную и коммуникативную функцию, поскольку содержит сведения и о самом авторе, и о значимом для него адресате, а также об их отношениях.

Среди адресатов Рахманинова – родные, друзья, коллеги, учителя. Посвящениями отмечены произведения композитора различных жанров – от крупных полотен (симфоний, концертов, «Всенощной») до небольших миниатюр – инструментальных и вокальных¹. Именной характер посвящений указывает на преимущественно личный характер взаимоотношений автора и адресата². Иногда за кратким упоминанием последнего скрывается продолжительная история с различными сюжетными поворотами, в которых своеобразно отражаются события жизни и творчества и самого Рахманинова, и его адресата.

В 1897 г. в издательстве П. Юргенсона был опубликован цикл Рахманинова «Шесть музыкальных моментов» для фортепиано op. 16 с посвящением «A Monsieur A. Zatajevitch». Александр Викторович Затаевич именуется во всех классических и современных исследованиях творчества Рахманинова его другом – и совершенно справедливо: так называл Затаевича сам композитор. Однако обстоятельства этой дружбы могут показаться весьма необычными, поскольку на момент написания фортепианного op. 16 в октябре – декабре 1896 г. Рахманинов о Затаевиче почти ничего не знал (включая его имя и отчество). Была лишь короткая встреча двух названных музыкантов, которая состоялась 7 ноября 1895 г. в Лодзи, куда Рахманинов приехал с концертами.

Это было первое концертное турне молодого музыканта, ярко заявившего о себе как виртуозном пианисте и талантливом композиторе. Поездка с итальянской скрипачкой Терезиной де Туа, организованная импресарио из Варшавы Генрихом Лангевицем, предполагала ряд концертов в городах царства Польского и прибалтийских губерниях в ноябре – декабре 1895 г. (подробнее об этом см.: [2, с. 95–99]).

В своем письме от 9 ноября 1895 г. Сергей Васильевич подробно описал график упомянутых гастролей [3, с. 247–248]. Известно, что турне прервалось концертом в Риге 5 декабря, о чем писала С. А. Сатина: «Приняв довольно выгодное предложение.., Рахманинов выехал из Москвы <...>. Путешествие это должно было продлиться месяца три. Но окончилось оно совершенно

К 150-летию со дня рождения С. В. Рахманинова

неожиданно для всех участников поездки гораздо ранее предполагаемого срока. Не удовлетворенный концертами в провинции, тяготясь утомительным путешествием., Рахманинов воспользовался тем, что импресарио нарушил контракт, не заплатив к сроку денег. Он быстро уложил свои вещи и уехал в Москву. Вернувшись к себе домой, он был несколько сконфужен тем, что подвел Лангевица, но вместе с тем очень доволен, что освободился от взятого на себя обязательства» [4, с. 28].

После первого концерта, состоявшегося в Лодзи 7 ноября 1895 г. в рамках названного турне, Затаевич вручил Рахманинову ноты двух своих мазурок с дарственной надписью на титульном листе: «Сергею Васильевичу Рахманинову от искренне почитающего автора. Г. Лодзь 7/XI 1895» [3, с. 532]³. Это было первое печатное издание сочинений Александра Викторовича, вышедшее в польском городе Петрокове, где Затаевич служил в чине советника губернского правления.

Александр Викторович Затаевич (8.03.1869 – 6.12.1936) происходил из семьи потомственных военных; детские и юношеские годы он провел в Орловской губернии. По семейной традиции он готовился к военной карьере и в 1886 г. закончил Орловский Бахтина кадетский корпус – одно из лучших военно-учебных заведений Российской империи.

Музыкальные способности Александра проявились довольно рано: уже в 12 лет мальчик сочинил свои первые фортепианные пьесы. На несомненный музыкальный талант Затаевича указывал в адресованном ему письме Э. К. Розенов – будущий пианист, композитор, музыкальный критик, а тогда еще студент Московской консерватории (ученик В. И. Сафонова, Г. А. Лароша, А. С. Аренского): «У Вас есть талант, большая музыкальность и громадная начитанность в музыкальной литературе, подобная которой едва ли найдется у другого ученика консерватории. Я даже уверен, что Вы больше меня читали музыкальных произведений, а это дает инстинктивное знание, которое легко обращается в сознательное» [5, с. 7–8]⁴. В 1886 г. по совету Розенова Затаевич консультировался у С. И. Танеева, который положительно отзывался о его композиторских опытах и рекомендовал юноше учиться музыке [5, с. 7]. Однако Александр должен был заботиться о своей семье (матери и младшей сестре), поэтому по окончании кадетского корпуса он переехал на место службы в Польшу – вначале в город Плоцк, а затем в Петроков, находящийся недалеко от Лодзи, где и состоялась его мимолетная встреча с Рахманиновым.

Ноты двух мазурок Затаевича, переданные после концерта, Рахманинов обнаружил

только через год. В это время композитор активно сочинял (шла работа над ор. 14 и 15), а также занимался подготовкой Первой симфонии к премьере. Но Рахманинов был настолько впечатлен музыкой неизвестного ему автора, что, отложив все дела, написал ответное письмо. Сложность, однако, заключалась в том, что Рахманинов не знал ни адреса, ни имени и отчества автора подаренных ему пьес, поскольку потерял его визитную карточку. Тем не менее Рахманинова это обстоятельство не остановило: интерес к музыке, в которой чувствовался несомненный талант, перевесил и организационные проблемы, и собственную творческую занятость. «Я не знаю Вашего имени и отчества, – писал Рахманинов 2 ноября 1896 г., – я потерял Вашу визитную карточку. Я не знаю Вашего адреса. Я, между прочим, не знаю также, какой губернии г. Петроков... Я сильно сомневаюсь, что это письмо дойдет до Вас, – но все-таки пишу и хочу Вам сказать, что полчаса тому назад мне попались на глаза Ваши две мазурки, что я их проиграл и что они мне очень понравились. У Вас прямо есть талант. Я хочу просить Вас, чтобы Вы мне, время от времени, присылали что-нибудь Ваше, или бы дали, что ли, весточку о себе, из которой я бы узнал, продолжаете ли Вы заниматься, – или нет. Мой Вам совет – продолжать. Пришлите мне несколько вещей для фортепиано или для голоса (романсов) и, может быть, мы устроим, чтобы это напечатали; если не все – так хоть одну вещь. Простите, что я к Вам навязываюсь, пристаю, но мне, ей-богу, понравились Ваши вещи» [3, с. 252].

В процитированном письме на себя обращает внимание многое, но прежде всего тон послания – откровенно эмоциональный, передающий заинтересованность талантливой личности, встретившейся с любопытной творческой находкой. Это, вероятно, и определило характер второго письма Рахманинова к Затаевичу (датируется 7 декабря 1896 г.), начиная с обращения «милый друг Александр Викторович» и вплоть до обещания посвятить ему 6 фортепианных пьес, над которыми Сергей Васильевич тогда работал. «Какие бы они ни вышли, но я сделаю на них печальную отметку Вам» [3, с. 253]. Это и было то самое посвящение, которое появилось в цикле «Шесть музыкальных моментов» для фортепиано ор. 16, опубликованном в издательстве П. Юргенсона годом позднее.

Развернувшаяся впоследствии переписка свидетельствует о большом расположении Рахманинова к Затаевичу, несмотря на то, что встречались они всего несколько раз: после условного знакомства в Лодзи это случалось обычно во время гастролей Рахманинова в Варшаву или его следования через польскую столицу, когда там

жил Затаевич. Тем не менее, судя по письмам, у них сложились теплые отношения. В 1899 году, после нескольких лет переписки, сетуя на малочисленную корреспонденцию (с обеих сторон), Рахманинов отмечал: «Поддерживаем мы нашу корреспонденцию настолько, насколько нам наша лень позволяет, – отношения наши все-таки отличные и... слава богу» [3, с. 284].

Эмоциональное «совпадение» музыкантов, своеобразное родство их «музыкальных душ» позволяло делиться друг с другом важными, иногда очень тонкими душевными переживаниями. Так, именно Затаевичу Рахманинов доверил свои размышления о неудачной премьеры Первой симфонии в Петербурге и о ее дальнейшей судьбе: «Эта Симфония, если и не декадентская, как пишут и как понимают это слово, то действительно немного “новая”. Значит, ее уж нужно сыграть по точнейшим указаниям автора... В данную минуту, как видите, склонен думать, что виновато исполнение. Завтра, вероятно, и это мнение переменю. От Симфонии все-таки не откажусь. Через полгода, когда она облежится, посмотрю ее, может быть, поправлю ее и, может быть, напечатаю – а может быть, и пристрастие тогда пройдет. Тогда разорву ее...» [3, с. 262]. Присланная тогда же фотография сопровождается дарственной надписью: «Милому другу и товарищу по искусству А. В. Затаевичу. 7 мая 1897 г.».

В письмах указанного периода (1896–1899 гг.) ощущается особая симпатия Рахманинова к своему другу, душевная теплота – и в оценке творчества Затаевича, признании его таланта, оригинальности, и в постоянных призывах к активной работе на композиторском поприще. Рахманинов неоднократно давал другу профессиональные советы, высказывал конкретные замечания, а там, где считал необходимым, непосредственно правил нотный текст.

Так было, например, с подготовкой первого московского издания сочинений Затаевича, в которое вошли две мазурки, послужившие основой завязавшейся между ними дружбы. Уже в первом письме, адресованном в Петроков, Рахманинов говорит о возможности их напечатать (см. цитируемый выше текст от 2 ноября 1896 г.). В следующих посланиях, не преминув подчеркнуть оригинальность указанных сочинений, Сергей Васильевич много внимания уделяет их корректуре, подсказывает, что и как надо переделать, а некоторые исправления вносит сам. Например, Рахманинов рекомендует переделать конец одной из мазурок, «...который уже слишком не вяжется со всем предыдущим... и который благодаря этому является неожиданным, странным <...>. Хочу, чтоб Вы мне при-

слали к ней другой конец (если Вы согласитесь с тем, что заключительные аккорды не вяжутся с предыдущим), который я и впишу. Сам же исправлю одну орфографическую ошибку, во-первых, и во-вторых, при повторении второй темы изменю одну ноту, чтобы вышел канон» [3, с. 254–255].

Все замечания были учтены автором при публикации этого опуса, как и совет Рахманинова по компоновке цикла. В результате «Три пьесы» ор. 2, вышедшие в издательстве П. Юргенсона в 1898 г., имели следующий порядок частей: 1 – Мазурка a-moll, 2 – Andante G-dur, 3 – Мазурка F-dur.

В благодарность Затаевич выслал Рахманинову один экземпляр изданных нот с дарственной надписью: «Моему лучшему другу Сергею Васильевичу Рахманинову в восторженное посвящение от бесконечно благодарного и преданного А. Затаевича. 17/II 1899, гор. Петроков».

Подготовка следующего сборника также шла при непосредственном участии Рахманинова: подробные замечания с корректурой некоторых нотных фрагментов содержатся в письме от 18 ноября 1902 г. Из трех произведений ор. 3 наибольшее количество замечаний (пять по нумерации Рахманинова) относилось к первой «Chant sans paroles» («Песне без слов»): они, как и единственное исправление во второй пьесе «Petite Ballade» («Маленькой балладе»), касались отдельных стилистических рекомендаций. «Весь этот ход до 4/6 на *do* представляется мне темным. Говорю не для того, чтобы Вы переделали это место, а только из-за своей скверной привычки ко всему придирается» [3, с. 324]. Мазурка d-moll (№ 3) не вызвала никаких замечаний.

В конце письма Рахманинов рекомендовал высылать исправленные пьесы Юргенсону, с издательством которого на тот момент у Затаевича установилась деловые связи. И если за пьесы ор. 2 автор по договору получил десять экземпляров сборника (вместо обычно положенных пяти), то за публикацию ор. 3, по совету Рахманинова, был выплачен гонорар.

Всего Юргенсон выпустил несколько сборников фортепианных пьес (ор. 2, 3, 6) и вокальных сочинений (ор. 7) Затаевича. Рахманинов всегда радовался появлению новых произведений своего друга, но таких подробных рекомендаций, как первоначально, больше не давал.

Все 29 опубликованных писем Рахманинова к Затаевичу дают яркую картину их взаимоотношений. Активная переписка на начальном этапе (1897–1899 гг.) впоследствии стала редкой, ограничиваясь отдельными посланиями (до 1914 г.). Со временем менялось и содержание корреспонденций – обсуждение творческих

К 150-летию со дня рождения С. В. Рахманинова

вопросов было вытеснено обсуждением вопросов организационных: после 1904 г. это были в основном деловые сообщения, касающиеся концертов Рахманинова в Варшаве. В 1904 г. А. В. Затаевич переехал в Варшаву, где служил чиновником по особым поручениям. Помимо своих основных обязанностей, он принимал активное участие в музыкальной жизни города: входил в наблюдательный совет Варшавского музыкального института (консерватории), был музыкальным критиком, публиковал статьи в газетах «Варшавский дневник», «Варшавская мысль», «Неделя окраины», в журнале «Беседа». Кроме того, А. В. Затаевич занимался организацией концертов: по его инициативе в Варшаве впервые выступили Ф. И. Шаляпин, Л. В. Собиннов, В. И. Сафонов, К. Н. Игумнов, Московский Синодальный хор, хор А. А. Архангельского, Великорусский оркестр В. В. Андреева и многие другие солисты и коллективы. Несколько раз в 1907–1914 гг. Затаевич организовывал в Варшаве и концерты Рахманинова. Всякий приезд сопровождался радостной встречей, которая тщательно готовилась.

Затаевич не просто следил за творчеством своего друга, но и пропагандировал его сочинения на страницах варшавских периодических изданий. Всего Затаевич опубликовал двадцать три статьи, посвященные Рахманинову [5, с. 15–32]. Это были информативные заметки, посвященные различным сторонам творческой деятельности композитора – созданию отдельных произведений, их исполнению самим автором, его гастролям в различных городах и странах. Наряду с этим, появлялись эссе, содержащие глубокий музыковедческий анализ. Например, подробный стилистический разбор Сонаты № 1 ре минор оп. 28 был дан в статье Затаевича «С. Рахманинов. Соната для фортепиано», опубликованной в «Варшавском дневнике» 31 января 1909 г. Вне зависимости от жанра, все работы Затаевича, посвященные Рахманинову, сыграли важную роль в популяризации творчества великого композитора.

Последнее опубликованное письмо Рахманинова к Затаевичу датировано 4 января 1914 года. Вначале война, а затем революция развели судьбы двух музыкантов, однако отголосок этой музыкальной дружбы дал о себе знать далеко и от Варшавы, и от России. В архиве Рахманинова, хранящемся в библиотеке Конгресса США, содержатся два письма А. В. Затаевича (LC, ML 30.55.B2, Box W, Folder «Zataevich, Alexander»). В первом, от 26 марта 1922 г., автор рассказывал о своей жизни в Оренбурге, куда попал с семьей (женой Надеждой Ивановной, сыном Иваном и дочерью Ольгой), и о стремлении вернуться в Варшаву (известно, что Рахманинов в ответ

прислал денег и продуктов). В это время развернулась активная этнографическая деятельность Затаевича: он стал центральной фигурой «музыкальной тюркологии» [6, с. 12] – целого музыкально-культурного движения, связанного с изучением традиционных музыкальных культур, которое с начала XX века активно развивалось в Европе. «Громадное число образцов, которое А. В. Затаевич записал, а также яркие впечатляющие литературные комментарии и предисловия к сборникам были только началом работы, которая продолжалась вплоть до самой смерти собирателя» [7, с. 36]. Одновременно с этим, он работал над фортепианными обработками казахского и киргизского песенного фольклора, которые записал в Оренбурге⁵, намереваясь посвятить Рахманинову одну из частей своего собрания [5, с. 100]. Однако соответствующее издание – «Казахские (киргизские) песни в форме миниатюр на народные темы для фортепиано в две руки» (в пяти сериях, 1925–1929 гг.) – вышло без предполагаемого посвящения.

Во втором из хранящихся в США письме (27 июня 1933 г.) Затаевич благодарил Рахманинова за посылку, прилагая свой сборник «500 казахских песен и кюев», вышедший в Алма-Ате в 1931 г. К тому времени работа Александра Викторовича в области музыкальной этнографии получила признание в СССР и за рубежом (известны отзывы о ней М. Горького, Р. Роллана). И хотя по известным причинам Рахманинов не мог высказать автору свое мнение о присланном сборнике, вероятно, композитор с ним ознакомился, в пользу чего говорит и высказанная некоторыми музыковедами мысль о стилистических параллелях между фрагментом из «Симфонических танцев» Рахманинова и казахской мелодией. Речь идет о теме саксофона в среднем разделе I части и содержащейся в сборнике Затаевича казахской песне «Япурай» [8, с. 103–104].

Проследив историю взаимоотношений Рахманинова и Затаевича, вернемся к началу статьи. Цикл «Шесть музыкальных моментов» оп. 16 занимает важное место в наследии великого композитора. По мнению Ю. Келдыша, цикл является «...значительным шагом вперед в творчестве Рахманинова. Ярче и самостоятельнее становится самый музыкальный материал, богаче и разнообразнее фактура. Композитор находит не только свой круг образов и настроений, но и собственную оригинальную манеру изложения» [2, с. 119].

В связи с этим, наличие в данном цикле авторского посвящения представляется глубоко символическим, выступающим своеобразным прологом в продолжительном творческом и личностном диалоге двух музыкантов – Рахманинова и Затаевича.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Интересный факт: инструментальные циклы Рахманинова имеют одного адресата («Пьесы-фантазии» ор. 3 посвящены А. Аренскому, «Салонные пьесы» ор. 10 – П. Пабсту), отдельные пьесы из вокальных опусов посвящены разным лицам (например, романсы ор. 4: «О нет, молю, не уходи» – А. Лодыженской, «Утро» – Ю. Сахновскому, «В молчаньи ночи тайной» – В. Скалон, «Не пой, красавица» – Н. Сатиной и т. д.).

² В единичных посвящениях, наряду с определенным адресатом, имеются дополнительные указания, как, например, в поэме «Колокола» ор. 35 (1913): «Моему другу Виллему Менгельбергу и его оркестру Концертгебау в Амстердаме».

³ Оригинал хранится в Российском национальном музее музыки (РНММ. Ф. 18. № 1043. Л. 75).

⁴ 13 писем Э. К. Розенова, адресованных Затаевичу, хранятся в фондах РНММ (Ф. 77).

⁵ В 1920-е гг. Оренбург был столицей Киргизской АССР, куда входили и территории Казахстана.

ЛИТЕРАТУРА

1. Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. М.: Русский язык, 1983. Т. 3. 752 с.
2. *Келдыш Ю. В.* Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 472 с.
3. *Рахманинов С. В.* Литературное наследие: в 3 т. / сост. и ред. З. А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1978. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. 648 с.
4. *Сатина С. А.* Записка о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове: В 2 т. / сост. и ред. З. А. Апетян. Изд. 3-е, доп. М.: Музыка, 1974. Т. 1. С. 11–116.
5. *А. В. Затаевич: Исследования. Воспоминания. Письма и документы.* Алма-Ата: Казах. гос. изд-во худож. литературы, 1958. 304 с.
6. *Котлова Г. К.* Деятельность А. В. Затаевича и казахское музыковедение // Музыкалық этнографиядағы тұлға, дәстүр, мәдениет: Александр Затаевич 150 жылдығына арналған Халықаралық ғылыми-практикалық конференцияның материалдары [Личность, традиция, культура в музыкальной этнографии: Международная научно-практическая конференция к 150-летию Александра Затаевича] / Құраст. ред. А. Омарова, В. Недлина. Алматы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, 2019. С. 12–16.
7. *Елеманова С. А.* Александр Затаевич и проблемы современного этномузыковедения в Казахстане // Музыкальное искусство Евразии: Традиции и современность. 2020. № 1. С. 35–43.
8. *Кандинский А. И.* «Симфонические танцы» Рахманинова: К проблеме историзма // Алексей Иванович Кандинский: Воспоминания. Статьи. Материалы / отв. ред. Е. Г. Сорокина. М.: Прогресс – Традиция, 2005. С. 99–147.

REFERENCES

1. Slovar' russkogo yazyka [Dictionary of the Russian language]: in 4 vol. Ed. by A. Evgen'eva. Moscow: Russkiy yazyk, 1983. Vol. 3. 752 p.
2. *Keldysh Yu.* Rakhmaninov i ego vremya [Rachmaninoff and his time]. Moscow: Muzyka, 1973. 472 p.
3. *Rakhmaninov S.* Literaturnoe nasledie [Literary heritage]: in 3 vol. Ed. and comp. by Z. Apetyan. Moscow: Sov. kompozitor, 1978. 648 p. Vol. 1: Memories. Articles. Interviews. Letters.
4. *Satina S.* Zapiska o S. Rakhmaninove [The Note about S. Rachmaninoff]. In: Vospominaniya o Rakhmaninove [Memories on Rachmaninoff]: in 2 vol. Ed. and comp. by Z. Apetyan. The 3rd suppl. ed. Moscow: Muzyka, 1974. Pp. 11–116.
5. *A. Zataevich: Issledovaniya. Vospominaniya. Pis'ma i dokumenty* [A. Zataevich: Researches. Memories. Letters and documents]. Alma-Ata: Kazakh. gos. izd-vo hudozh. literatury, 1958. 304 p.
6. *Kotlova G.* Deyatel'nost' A. Zataevicha i kazakhskoe muzykovoznanie [Activity of A. Zataevich and Kazakh musicology]. In: Muzykal'nyy etnografiyadary tұлға, дәстүр, мәдениет: Aleksandr Zataevich 150 zhylidyгына arnalğan Halықaralық ғыlymi-praktikalық konferenciyanuң materialdary / Құrast. red. A. Omarova, V. Nedlina. Almaty: Құрманғазы atyndary Қазақ ұлттық konservatoriyasy, 2019. Pp. 12–16.
7. *Elemanova S.* Aleksandr Zataevich i problemy sovremennogo etnomuzykovoznaniya v Kazahstane [Alexander Zataevich and the problems of modern ethnomusicology in Kazakhstan]. In: Muzykal'noe iskusstvo Evrazii: Traditsii i sovremennost' [Musical art of Eurasia: Traditions and modernity]. 2020. No. 1. Pp. 35–43.
8. *Kandinskiy A.* «Simfonicheskie tantsy» Rakhmaninova: K probleme istorizma [«Symphonic Dances» by Rachmaninoff. To the problem of historicism]. In: Aleksey Ivanovich Kandinskiy: Vospominaniya. Stat'i. Materialy [Alexey Kandinsky: Memories. Articles. Materials]. Editor-in-chief E. Sorokina. Moscow: Progress – Tradition, 2005. Pp. 99–147.

К 150-летию со дня рождения С. В. Рахманинова

Юдина Вера Ивановна

доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор
кафедры вокально-хорового и музыкально-инструментального искусства
Орловский государственный институт культуры

Россия, 302020, Орел

udina@orel.ru

ORCID: 0000-0002-0387-0314

Vera I. Yudina

Dr. Sci. (Cultural Studies), Ph. D. (Art),
Professor at the Department of Vocal-Choral and Musical-Instrumental Arts

Orel State Institute of Culture

Russia, 302020, Orel

udina@orel.ru

ORCID: 0000-0002-0387-0314

Т. Э. БАТАГОВА

Институт «Академия имени Маймонида»

Российского государственного университета им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)

**МУЗЫКА С. В. РАХМАНИНОВА
В ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ПОСТАНОВКАХ СОВРЕМЕННОСТИ**

В конце XX – начале XXI века на музыку С. В. Рахманинова были осуществлены десятки талантливых хореографических постановок. В России и за рубежом прошли резонансные премьеры балетов на музыку «Симфонических танцев», Первого и Второго фортепианных концертов, «Рhapsодии на тему Паганини» и других симфонических, вокально-симфонических, камерных сочинений Рахманинова. Автором статьи освещаются предпосылки обращения ведущих балетмейстеров современности – М. Лавровского, Э. Льянга, Ю. Посохова, А. Ратманского, К. Шпука, А. Хасанова, К. Уральского, Б. Эйфмана – к творчеству русского классика. Выявляются такие образные и стилистические особенности рахманиновской музыки, как романтическая страстность, зрелищность, интонационная выразительность. Отмечаются ее «дансатные» черты, обладающие особой привлекательностью для хореографического сценического воплощения: яркая жанрово-танцевальная природа, пластическая выразительность и естественность мелодического движения, ритмическая упругость, образная контрастность. Обосновывается актуальность музыки Рахманинова, оказывающей катартическое воздействие на чувства слушателей и зрителей.

Автором статьи рассматривается типология указанных хореографических спектаклей, сгруппированных по принципам взаимодействия хореопластики с музыкой, литературой, драмой. В первую группу включены сюжетные балеты, созданные на основе известных литературных произведений («Чайка», «Братья Карамазовы», «Анна Каренина») и жизнеописаний («Нижинский», «Паганини»). Вторая группа – бессюжетные постановки, основой которых является хореографическая интерпретация оркестровых опусов С. Рахманинова (Первый и Второй фортепианные концерты, «Симфонические танцы»). Третья типологическая модель объединяет постановки, в которых на равных взаимодействуют сюжетный и бессюжетный принципы, хореопластика вырастает из музыки и драмы, а персонажи обретают символическое значение.

Ключевые слова: С. Рахманинов, программный балет, сюжетный и бессюжетный балет, хореографическая постановка, балетмейстер.

Для цитирования: Батагова Т. Э. Музыка С. В. Рахманинова в хореографических постановках современности // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 1. С. 17-21.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_17

T. BATAGOVA

Institute «Maimonides Academy»

of A. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Arts)

**MUSIC BY S. RACHMANINOFF
IN THE CHOREOGRAPHIC STATEMENTS OF THE PRESENT**

In the end of the 20th – beginning of the 21st century, dozens of talented choreographic productions were performed to the music by S. Rachmaninoff. Resonant premieres of ballets to the music of “Symphonic Dances”, the First and Second Piano Concertos, “Rhapsody on the Theme by Paganini” and other symphonic, vocal-symphonic, chamber compositions by S. Rachmaninoff were held in Russia and abroad. The author analyzes the prerequisites for the appeal of the leading choreographers of our time – M. Lavrovsky, E. Lyang, Y. Posokhov, A. Ratmanskyy, K. Shpuk, A. Khasanov, K. Uralsky, B. Eifman and others – to Russian classic composer’s work. The author also identifies such figurative and stylistic features of Rachmaninoff’s music as romantic passion, entertainment, intonation expressiveness. Her “dancing” features are noted, which have a special appeal for choreographic stage embodiment: bright genre-dance nature, plastic expressiveness and

К 150-летию со дня рождения С. В. Рахманинова

naturalness of melodic movement, rhythmic elasticity, figurative contrasting. The relevance of Rachmaninoff's music, which has a cathartic effect on the feelings of listeners and viewers, is substantiated.

The article discusses the typology of choreographic performances grouped according to the principles of interaction between choreographic layers with music, literature, drama. In the first group, the author includes story ballets created on the basis of famous literary ("The Seagull", "The Brothers Karamazov", "Anna Karenina") and life stories ("Nizhinsky", "Paganini"). In the second group there are non-story productions. The appropriate bases are choreographic interpretations of Rachmaninoff's orchestral opuses (The First and Second Piano Concertos, "Symphonic Dances"). The third typological model unites productions in which story and non-story beginnings interact on an equal footing, choreographic layers grows out of music and drama, and characters acquire symbolic meaning.

Keywords: S. Rachmaninoff, program ballet, story and non-story ballet, choreographic production, choreographer.

For citation: Batagova T. Music by S. Rachmaninoff in the choreographic statements of the present // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 2. Pp. 17-21.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_17

Сергей Васильевич Рахманинов, как известно, не написал ни одного балета. Однако его музыка, ярко образная, романтическая, пронизанная танцевальными ритмами и интонациями, часто привлекала к себе внимание хореографов. Ведущие балетмейстеры первой половины XX века – А. Горский, К. Голейзовский, Дж. Балачин, М. Фокин – задумывались о сотрудничестве с Рахманиновым. Осуществить эти планы удалось лишь М. Фокину, создавшему в содружестве с композитором балет на музыку «Рапсодии на тему Паганини». Новое прочтение музыки Рахманинова с той же музыкой и сюжетом, основанным на легенде о Паганини, продемонстрировал балетмейстер Л. Лавровский. Его балет, поставленный в эпоху оттепели, вобрал в себя новаторский дух и искания советского музыкального театра 1960-х годов. Романтическая история о жизни гениального музыканта была решена в жанре своеобразной программной музыкально-пластической симфонии. Спектакль имел прекрасную театральную судьбу, шел на отечественных сценах с большим успехом много сезонов подряд и, по мнению балетоведов, «стал одним из самых ярких явлений послевоенной отечественной хореографии» [1].

К музыке рахманиновских «Симфонических танцев», названных Фокиным «чудной композицией», во второй половине XX века неоднократно обращались и отечественные, и зарубежные хореографы. В 1961 году «Симфонические танцы» были поставлены советским балетмейстером Е. Тангиевой-Бирзниец (Тангиевой-Бирзниец) и шли на сценах Государственного академического театра оперы и балета Латвийской ССР, а также Украинского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко. Два года спустя постановку «Симфонических танцев» осуществила И. Генералова на сцене Театра оперы и балета Эстонской ССР. Если в основе советской постановки

Е. Тангиевой-Бирзниец лежал определенный сюжет и действовали условно литературные герои, такие как Художник и Золотая дама, то американские хореографы Дж. Альбано, С. Айелло, П. Мартинс, обратившись в 1990-е годы к «Симфоническим танцам» Рахманинова, поставили для своих трупп¹ бессюжетные балеты.

По-настоящему Рахманинова как «балетного композитора» хореографы стали воспринимать на рубеже XX–XXI веков. Этот период в области хореографического искусства отмечен подлинным взрывом интереса к музыке Рахманинова. К сочинениям композитора, написанным в жанрах симфонической, хоровой, фортепианной, камерно-вокальной и вокально-симфонической музыки, стали обращаться не только русские балетмейстеры, но и представители зарубежных танцевальных школ. За тридцать лет (с 1990-х по 2020-е) было поставлено свыше двадцати полнометражных балетов и хореографических миниатюр, в которых звучала музыка Рахманинова. Его романсы, кантаты, фортепианные пьесы и оркестровые опусы получили хореографическое воплощение в постановках, выполненных в различной художественно-эстетической стилистике и в гетерогенной танцевальной традиции, где смешиваются классика и модерн, contemporary dance и характерный, а также народно-сценический танец.

Балетмейстеры оценили визуальную выразительность рахманиновских музыкальных образов, выявили связь между интонацией и пластикой, увидели возможность перевода инструментальной/вокальной интонации в интонацию пластическую, в жест, в сценическую драматургию. Особую притягательность музыка Рахманинова приобрела благодаря таким качествам, как яркая образность, лирическая непосредственность и эмоциональность, жанровая и ритмическая репрезентативность. Хореографическая состав-

ляющая рахманиновской музыки неоднократно акцентировалась музыковедами, справедливо подчеркивавшими такие ее качества, как «образная характерность, увлекающая сила ритма и правдивость интонации» [2, с. 58], «опора на легко узнаваемые танцевальные прототипы и жанровые аллюзии» [3, с. 25], «яркая характерность и визуальная зрелищность» [4, с. 100]. Важно и другое свойство музыки Рахманинова. В сложное переходное время, каким является рубеж веков, рубеж тысячелетий – *fin de siècle*, миллениум – время упадка, усталости, эмоционального дефицита, музыка Рахманинова обрела особую актуальность. Она, как пишет И. Ханнанов в статье с примечательным названием «Рахманинов и “музыка сегодня”», служит «...лекарством, лечащим души, терапевтическим средством, собирающим распадающуюся под ударами современности субъектность человека» [5, с. 3].

Анализируя характер и способы воплощения рахманиновской музыки в современных балетных постановках, можно выделить три основных направления музыкально-театральных поисков:

- программные сюжетные балеты и хореографические номера;
- бессюжетные балеты и хореографические номера;
- балеты, в которых принципы «чистой» музыки, «чистого» балета взаимодействуют с принципами программной музыки и программного хореографического решения, при этом либретто представляет собой не литературно-драматический, нарративный сюжет, а символически-концептуальную фабулу.

В первую группу входят сюжетные спектакли «Чайка»², «Карамазовы»³, «Анна Каренина»⁴, в которых балетмейстеры Б. Эйфман и К. Шпук опираются на либретто, основанные на сочинениях русской классической литературы. Музыкальные полотна балетов сотканы хореографами из контрастных в жанрово-стилевом плане опусов русских и зарубежных композиторов XIX–XX веков, при этом именно через музыку Рахманинова реализуются балетмейстерские интенции по воплощению в балетном действии трагико-экспрессивных завязок, лирических, страстных кульминаций, возвышенных и трагических развязок. Так, в балетах Б. Эйфмана, работающего, по его собственному признанию, «над созданием театра высоких эмоций через *новые возможности танца*» [6, с. 22], музыка Рахманинова становится эквивалентом творческого начала (фортепианная «Элегия» ор. 5, фрагменты из «Рапсодии на тему Паганини» в балете «Чайка»), поэтичных лирических откровений героев (*Adagio sostenuto* из Второго фортепианного концерта в балете «Кто есть кто»),

средоточием напряженных духовных борений и человеческих драм (фрагменты Первой и Второй симфоний, «Симфонических танцев», «Утеса», «Острова мертвых» в балете «Карамазовы»).

К этой же группе сюжетных балетов относятся постановки и программно-сюжетные хореографические номера, повествующие о реальных либо вымышленных жизненных историях: «Нижинский»⁵, «Здесь хорошо»⁶, «Кто есть кто»⁷, «Паганини»⁸. Музыка С. Рахманинова для балетмейстеров М. Лавровского, А. Хасанова, Б. Эйфмана и А. Емельянова стала не только символом русской духовности, романтических чувств, возвышенной красоты, но и, как ни странно, отправной точкой для поисков и экспериментов. Борис Эйфман в одном из своих интервью сказал по этому поводу: «Я не ищу форм танца, которые выражали бы музыку, я хочу выразить танцем идеи, человеческие страсти, на которые меня вдохновляет музыка» [Там же].

Вторую группу составляют бессюжетные внепрограммные постановки, в основе которых лежит стремление балетмейстеров найти пластическое решение, хореографическую интерпретацию оркестровых, вокально-симфонических произведений Рахманинова. Указанные балеты создаются балетмейстерами, словно бы выступающими в качестве соавторов композитора. Хореографические и музыкально-драматургические принципы в данных постановках взаимодействуют на паритетных началах. Балетная драматургия сопрягается с законами драматургии инструментальных жанров. В таких балетах, как «Первый фортепианный концерт С. Рахманинова» К. Уральского (США, 1991), «Симфонические танцы» А. Асатурияна (Украинский академический театр оперы и балета им. Н. В. Лысенко, Харьков, 1997; Национальный академический оперный театр им. А. Спендиарова, Ереван, 2021), «Второй фортепианный концерт С. Рахманинова» К. Уральского («Колорадо Балет», Денвер, США, 2005; Астраханский государственный театр оперы и балета, 2012), «Колокола» Ю. Посохова (Балет Джоффри, 2011), «Симфонические танцы» А. Ратманского (Балет Майами, 2012), «Симфонические танцы» Э. Льянга (Балет Сан-Франциско, 2012), были сохранены в неприкосновенности и музыкальный текст композиторского первоисточника, и его название. Перечисленные балеты пополнили внушительный корпус хореографических опусов, в которых художественно убедительно реализовалась идея, обозначенная балетоведом Е. Цветковой как «пластическое прочтение небалетной музыки» [3, с. 28]. Хореография в подобных балетах строится на принципах собственно музыкального мышления, пластика опирается на музыкальный тематизм и его развитие, следу-

К 150-летию со дня рождения С. В. Рахманинова

ет за мелодической линией, ее контрастностью, динамикой, композиционно-структурными построениями. Музыкально-хореографический язык симфонических беспрограммных балетов ассоциативен, метафоричен, он будит зрительскую фантазию, обретает способность говорить о вечном, прекрасном, ценном, подтверждая слова классика балетного симфонизма XX века К. Голейзовского о том, что танец может «самыми яркими и убедительными красками слагать пластические гимны высоким душевным порывам» [7, с. 39].

И, наконец, третью группу балетов составляют постановки, в которых сочетаются принципы бессюжетного и сюжетного спектаклей. Сюжетность в балетах данной группы условна, она либо исходит из внемузыкального содержания рахманиновских опусов, либо становится символическим отражением метафизических или поэтических тем и образов. Так, в балете «Остров мертвых»⁹ фабула опирается на зримообразное воплощение хореографом и исполнителем Е. Панфиловым символов Рождения, Жизни, Смерти и Времени. Идея постановки, сам танец исполнены скрытых смыслов, пластическое и драматургическое решения следуют за развитием симфонической мысли. Символическое значение обретают герои балета «Прикосновение иллюзии»¹⁰, в котором центральные персонажи – девушка и юноша – являют собой своеобразное хореографическое воплощение «вечных» образов романтических влюбленных всей мировой культуры. Балетной рецепции подверглись концепты Любви и Ревности, Правды и Лжи в постановке «Белилицы, румяницы вы мои»¹¹, концепты Веры, Любви, Надежды в балете «Старорусский уезд»¹².

Еще одним примером условно сюжетного прочтения музыки Рахманинова в «чистом», бессюжетном балете является постановка «Dream of Dream» финского хореографа Й. Эло. Поставив в 2012 году на сцене Большого театра балет на музыку Второго фортепианного концерта Рахманинова, балетмейстер дал спектаклю многозначное название, выстроил его как амбивалентное – инструментально-хореографическое и сюжетно-символическое – повествование. Зрители увидели в постановке множественность программных прочтений. Критики же прямо писали о том, что сюжетными стали пластические построения и образы, сценография, цветовые и костюмные решения художника, а исполнительское мастерство и артистизм танцовщиков «бессюжетный балет превратили в психологическую драму» [8].

В современную хореографическую эпоху, остроумно названную балетоведом С. Наборщицкой периодом «глобальной музыкализации балетного жанра» [9, с. 123], балетмейстеры словно открыли для себя безграничность перспектив творческого взаимодействия с музыкой великого русского композитора. Фантазию современных балетных авторов-постановщиков привлекает необыкновенная сила эмоционального воздействия рахманиновской музыки, ее трагикоромантический пафос, пластическая выразительность интонаций. Музыка Рахманинова, с ее поэтической страстностью и красотой, с ее символической многозначностью содержания, открывает балетмейстерам бесконечные возможности новаторских музыкально-театральных и художественно-пластических решений, рождает варианты неожиданных прочтений ее глубинных смысловых подтекстов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Для балета Альбано в Хартфорде, для Театра танца Северной Каролины (1991), для Нью-Йорк Сити Балет (1994).

² «Чайка. Балетная история», балет Б. Эйфмана по пьесе А. Чехова «Чайка» на музыку С. Рахманинова, А. Ситковецкого (2022, Санкт-Петербург).

³ «Карамазовы», балет Б. Эйфмана по роману Ф. Достоевского «Братья Карамазовы» на музыку Р. Вагнера, М. Мусоргского, С. Рахманинова (1995, Санкт-Петербург).

⁴ Балет К. Шпука по одноименному роману Л. Толстого на музыку С. Рахманинова, В. Лютославского, С. Цинцадзе, И. Барданашвили (2014, Опера Цюриха).

⁵ Одноактный балет М. Лавровского на музыку симфонической фантазии С. Рахманинова «Утес» (2000, Большой театр).

⁶ Хореографическая миниатюра балетмейстера А. Хасанова на музыку романса С. Рахманинова (2009, Москва).

⁷ Балет-мюзикл Б. Эйфмана на музыку Дж. Гершвина, Д. Эллингтона, К. Бейси, Д. Брубeka, С. Барбера, С. Рахманинова (2003, Санкт-Петербург).

⁸ Балет хореографа А. Емельянова на музыку С. Рахманинова (2017, Московский театр «Корона русского балета», Иоханнесбург, ЮАР).

⁹ Одноактный балет на музыку С. Рахманинова (1993, «Балет Евгения Панфилова», Пермь).

¹⁰ Балет бразильского балетмейстера Р. Амаранте на музыку Второго фортепианного концерта С. Рахманинова (2019, «Астана Балет»).

¹¹ Хореография А. Хасанова (2014, Москва).

¹² На музыку Второго фортепианного концерта С. Рахманинова, балетмейстер А. Расторгуев, художественный руководитель В. Васильев (2022, государственный ансамбль «Алтай», Барнаул).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Барабанов Н.* «Рапсодия на тему Паганини» // Искусство. 2008. № 12. URL: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200801209> (дата обращения: 09.11.2022).
2. *Григорьева Г. В.* О хореографической интерпретации последнего вокально-симфонического произведения С. В. Рахманинова // Музыкальная академия. 2015. № 3. С. 58–61.
3. *Цветкова Е. О.* Инструментальные сочинения в русском балете XX столетия: проблемы интерпретации музыкального текста: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2004. 32 с.
4. *Цукер А. М.* «Симфонические танцы» Рахманинова: Перспективы балетной интерпретации // Успехи современного естествознания. 2004. № 10. С. 99–100.
5. *Ханнанов И. Д.* Рахманинов и «музыка сегодня» // Музыкальная академия. 2018. № 1. С. 3–13.
6. *Аловерт Н. Н.* Борис Эйфман: вчера, сегодня. СПб.: Балтийские сезоны, 2012. 144 с.
7. *Касьян Голейзовский:* Жизнь и творчество: статьи, воспоминания, документы. М.: Всероссийское театральное общество, 1984. 576 с.
8. *Чистякова В.* Большой «ловит в сеть» лучших современных хореографов // Проект «Танцевальный Клондайк» URL: <http://dancerussia.ru/publication/313.html> (дата обращения: 21.09.2022).
9. *Наборщикова С. В.* Балетоведение в консерватории // Музыкальная академия. 2003. № 2. С. 123–126.

REFERENCES

1. *Barabanov N.* «Rapsodiya na temu Paganini» [“Rhapsody on the theme by N. Paganini”]. In: *Iskusstvo [The Art]*. 2008. No. 12. URL: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200801209> (date of application: 09.11.2022).
2. *Grigor'eva G.* O khoreograficheskoy interpretatsii poslednego vokal'no-simfonicheskogo proizvedeniya S. Rakhmaninova [On the choreographic interpretation of the last vocal-symphonic work by S. Rachmaninoff]. In: *Muzykal'naya akademiya [Music Academy]*. 2015. No. 3. Pp. 58–61.
3. *Tsvetkova E.* Instrumental'nye sochineniya v russkom balete 20 stoletiya: problemy interpretatsii muzykal'nogo teksta [Instrumental compositions in the Russian ballet of the 20th century: problems of the musical text interpreting]: Abstract of Ph. D. Thesis. Moscow, 2004. 32 p.
4. *Tsuker A.* «Simfonicheskie tantsy» Rakhmaninova: Perspektivy baletnoy interpretatsii [Rachmaninoff's “Symphonic Dances”: Perspectives of ballet interpretation]. In: *Uspekhi sovremennogo estestvoznaniya [Successes of Modern Natural Science]*. 2004. No. 10. Pp. 99–100.
5. *Khannanov I.* Rakhmaninov i «muzyka segodnya» [Rachmaninoff and “Music today”]. In: *Muzykal'naya akademiya [Music Academy]*. 2018. No. 1. Pp. 3–13.
6. *Alovert N.* Boris Eifman: vchera, segodnya [Boris Eifman: yesterday, today]. St. Petersburg: Baltiyskie sezony, 2012. 144 p.
7. *Kas'yan Goleyzovskiy: Zhizn' i tvorchestvo: stat'i, vospominaniya, dokumenty* [Kasyan Goleizovsky: Life and work: articles, memoirs, documents]. Moscow: All-Russian Theatrical Society, 1984. 576 p.
8. *Chistyakova V.* Bol'shoy «lovit v set'» luchshikh sovremennykh khoreografov [The Bolshoi “catches” the best modern choreographers in the net]. In: *Proekt «Tantseval'nyj Klondayk» [The Dance Klondike Project]*. URL: <http://dancerussia.ru/publication/313.html> (date of application: 21.09.2022).
9. *Naborshchikova S.* Baletovedenie v konservatorii [Ballet studies at the Conservatory]. In: *Muzykal'naya akademiya [Music Academy]*. 2003. No. 2. Pp. 123–126.

Батагова Татьяна Эльбрусовна

доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения

Институт «Академия имени Маймонида»

Российского государственного университета им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)

Россия, 115035, Москва

batagon@mail.ru

ORCID: 0000-0002-3960-3808

Tatiana E. Batagova

Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of Musicology

Institute «Maimonides Academy»

of A. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Arts) Russia,

115035, Moscow

batagon@mail.ru

ORCID: 0000-0002-3960-3808

МУЗЫКА И ИСКУССТВО В ЗЕРКАЛЕ ФИЛОСОФИИ MUSIC AND ART IN THE MIRROR OF PHILOSOPHY



УДК 7.03:7.04

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_22

В. О. ПИГУЛЕВСКИЙ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Л. А. МИРСКАЯ

Южно-Российский гуманитарный институт

ПРЕЛЕСТНОЕ: КАСАНИЕ ПЛОТИ И ЭСТЕТИКА ВОЖДЕЛЕНИЯ

В статье анализируется прелестное как эстетическая категория в контексте культуры. Предметом исследования становится женская телесность в искусстве – эротический идеал Нью и стремление запечатлеть плотскую жизнь в ее сексуальности и экстаичности. Канон и эстетика вождения раскрывают регистр прелестного в позитивных смыслах и негативных коннотациях. Проблема заключается в том, что телесность и сексуальные практики ускользают от рационального анализа. Чувственную жизнь тела способно выразить образно-метафорическое мышление. Поскольку женский облик выдвинут в культуре на роль телесности, сулящей удовольствие, постольку возникает вопрос об особой выразительности эротизма в искусстве. Как разновидность прекрасного, обращенного к сексуальности тела, прелестное подразумевает два значения: «привлекательное, очаровательное» и «грех, соблазн, обольщение». Рациональное значение прелестного раскрывается как эротический идеал Нью и «женские прелести». Иррациональный смысл чувственности возникает в результате трансгрессии культурных запретов и норм. Сочетание очаровательного, восхитительного и непристойного, отвратительного образует бинарную структуру прелестного. В эпоху декаданса возникает различие тела обнаженного (Nude), которому свойственно очарование, сулящее наслаждение, и голого (Naked), которому свойственны обольщение, вождение, демоническая чувственность. Для современной культуры характерно понимание сексуальности как форума знаков и символического обмена, что допускает фальсификацию пола. Прелестное, которое требует рассказанной истории и визуальных впечатлений, сводится к стимуляции воображения. Интервенция масскульты в повседневную жизнь означает, что модное сексапильное тело женщины выбрасывается на рынок подобно товару.

Ключевые слова: прелестное, соблазн, ню, эротизм, сексуальность, эстетика.

Для цитирования: Пигулевский В. О., Мирская Л. А. Прелестное: касание плоти и эстетика вождения // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 1. С. 22-33.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_22

V. PIGULEVSKIY

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

L. MIRSKAYA

South-Russian Humanitarian Institute

THE CHARMING: A TOUCH OF THE FLESH AND AESTHETICS OF LUST

The article deals with the charming as an aesthetic category of culture. The subject of the study is feminine fleshliness in art being an erotic ideal of the Nude as well as some aspiration to express a fleshly life in its sexuality and ecstasy. The canon and aesthetics of lust reveal the concept of the charming in positive meanings and negative connotations. The problem lies in fleshliness and sexual practices being out of any rational analysis. It is metaphorical imaginary thinking to be able expressing a human's sensual life. As far as in culture the female image represents fleshliness to bode pleasure, it causes a question of some particular expressiveness of eroticism in art. As a variety of the beautiful to be addressed to the body's sexuality, the charming implies two meanings such as "attractive, fascinating" and "sin, temptation, seduction". The rational meaning of the charming turns out an erotic ideal of the Nude and "a woman's charms". The irrational meaning of sensuality arises as a result of cultural bans and norms. The binary structure of the charming is made up of a combination of the fascinating, admirable and the obscene, disgusting. During the decadence epoch, there appears a distinction between the Nude being so fascinating to bode pleasure, and the Naked characterized by seduction, lust, demonic sensuality. In modern culture the comprehension of sexuality is imposed on as a forum of signs and symbolic exchange which admits a falsification of the gender. The charming is reduced to the stimulation of imagination though it requires some story to be told together with visual experiences. The popular culture intervention into day-to-day routine causes a woman's trendy luscious body to be put to market as a mere merchandise.

Keywords: the charming, seduction, the nude, eroticism, sexuality, aesthetics.

For citation: Pigulevskiy V., Mirskaya L. *The charming: a touch of the flesh and aesthetics of lust // South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 1. Pp. 22-33.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_22



Тело – это потрясенная,
распавшаяся достоверность. Нет ничего
более свойственного и более чуждого
нашему старому миру.

Жан-Люк Нанси

Поворот от трансцендентальной субъективности к субъективности тела в ситуации постмодерна открывает для эстетики новые горизонты исследования. Среди таких перспектив – эротизм и сексуальность, которые практически игнорируются в эстетике, дисциплине, всецело обращенной к эмоциям и созерцанию, представлению о чувственной форме. При этом тема любви и наслаждения остается одной из центральных в *ars erotica* на протяжении столетий, будучи настоящей плодородной нивой для литературы и искусства, подпитывая мораль, нравы и религию. Сексуальное влечение и связанные с ним комплексы и конфликты являются предметом исследования психоанализа, но в этом случае из поля зрения практически исчезает телесность, плоть, эстетическое восприятие женского и мужского тела в его страсти и привлекательности.

Целью данной статьи является анализ предельного как эстетического понятия. Достижение этой цели предполагает решение двух задач, из которых первая – это осмысление стремлений воплотить в художественном творчестве идеальное тело. Вторая задача – понять телесность в ее экзотичности, эротичности и сексуальности по отношению к культурным нормам и запретам. В искусстве трансгрессия табу выражает стремление коснуться живого, страстного тела. Канон и эстетика вождения раскрывают регистр предельного в контексте культуры в позитивных смыслах и негативных коннотациях.

Чувственность и сексуальное влечение – важнейшие аспекты нашей жизни. В философии неоплатонизма влечение понимается как Эрос – космический и обезличенный. Фигуры, вызывающие сладострастие, и страсть, которая приводит к драматическим отношениям между мужчиной и женщиной, к страданиям и аффектам, к взлетам воображения, к восхищению или ужасу, имеют свое эстетическое измерение. Речь идет не о любви как одухотворенной страсти, а об эротизме (Жорж Батай), об элиминации

плотского влечения между мужчиной и женщиной в качестве предмета эстетики. Объектом восхищения и идеальным образцом выступает женская привлекательность.

Проблема заключается в том, что логические понятия не фиксируют такого предмета, как человеческая телесность, или, по крайней мере, не дают ей выразиться сполна в своем собственном качестве. Живое тело как *sens* (смысл, чувство, направление), вероятнее всего, адекватно передается метафоричностью поэтического мышления [1, с. 8]. Иносказательное мышление позволяет понимать бестелесные эффекты того, что есть не «означающее» и не «означаемое», то есть «касаться крайнего предела» [2, с. 48, 32]. Эстетика тела всегда показана «на грани отхода, в неотвратимости движения, падения, смещения, скачка», тело способно ощущать лишь в разрыве, разделении «пяти чувств» [2, с. 58, 60]. Тело выступает как эстетический образ и одновременно фигура дискурса, вмещающая знаки жизнедеятельности и, в частности, эротизма. Но само тело – «не образ чего-то...» [2, с. 94]. Эротизм тела – это сама энергия жизни, ускользающая от рационалистического анализа. Прелестное как эстетический термин – мерцающее понятие, требующее культурного контекста и тематической интенции – указания на пол. Выявление смыслов прелестного в эстетико-эротическом измерении – новейшая проблема для эстетики. В истории искусств это происходит благодаря стремлению художника передать живое тело в его страстности, эротизме и сексуальности. Выражение вожделения к женской натуре как интенция касания плоти и составляет, по-видимому, суть смысловых ассоциаций и коннотаций прелестного.

Прелестное. Этимология слов «прелесть», «прелестное» как разновидности прекрасного указывает на ряд смыслов, связанных и родственных слов, которые лишь в определенном контексте обретают плотски-эротические оттенки: очаровательный, восхитительный, пленительный, дивный, обаятельный, обворожительный, обольстительный, привлекательный, соблазнительный, желанный, обманчивый, смазливый. Так, устойчивый оборот «прелестное дитя» (фр.: *adorable enfant*; англ.: *lovely child, pretty baby*; исп.: *un niño encantador*; итал.: *adorabile bambino*) имеет смысл «милый ребенок». А такой оборот речи, как «женские прелести» (фр.: *charmes féminins*; англ.: *feminine charms*; исп.: *encantos femeninos*; итал.: *fascino femmineile*), получает эротический оттенок. Если обратиться к старославянской лексике, то в XVIII в. прелестное подразумевает два значения: 1) привлекательное, очаровательное; 2) грех, соблазн, обольщение. Старые книжные омо-

нимы преодолеваются поэтическим употреблением с указанием на женский пол:

И снова дева над водою
Сидит, прелестна и бледна.

А. Пушкин

Именно в поэтическом и литературном дискурсе возникает эротический смысл: «Еще ты дремлешь, друг прелестный», «Твоею прелестью надменной / Кто не владел во тьме ночной?» (А. Пушкин); «Она была прелестна в своем простом черном платье, прелестны были ее полные руки с браслетами, прелестна твердая шея с ниткой жемчуга, прелестны вьющиеся волосы» (Л. Толстой); «Так скромна была ее осанка, так мало, казалось, сознавала она всю силу своих прелестей» (И. Тургенев).

Прелестное – красота, доставляющая созерцательное удовольствие своей способностью лстить внешним чувствам, ласкать слух и ублажать зрение (Л. Саккетти). Эмоциональный регистр при этом колеблется от сентиментальности, томления и сладострастия до пылкости и экстаза. В эпоху Ренессанса прелестное – соблазнительная нагота, противостоящая аскетизму Средневековья. Возрождение воспевает радости чувственной жизни и стимулирует желания, ищет не столько красоты, сколько прелести (С. Байе). В искусстве рококо, когда стимуляция чувственности достигает пика сладострастия (флагелляция), прелестное черевато фривольностью.

Ню как идеальное эротическое тело. «Мы не обнажали тело – мы выдумали его...» [2, с. 30]. В этих словах Жана-Люка Нанси заключена истина классического идеала обнаженной природы. Начиная с античности и заканчивая современной академической традицией, пластическое воплощение классического идеала заключается в поиске идеальных пропорций и линий красоты. Золотое сечение и последовательности Фибоначчи служат тем прокрустовым ложем, в которое вписывается скульптурное и живописное изображение Ню. После средневекового аскетизма стремление художника эпохи Возрождения жить всеми страстями, его интерес к пластической анатомии не отменяют использование пропорций золотого сечения. Поэтому идеал мужского тела Античности (такой, как «Канон» Поликлета), Ренессанса (например, «Давид» Микеланджело) или женская фигура от античных до ренессансных Венер остаются в пределах *заданной* красоты. Даже поиск «усредненной» красоты на основе измерения реальных людей у Дюрера ведется в пределах геометрического канона. Привлекательность классического идеала обнаженной природы сводится к эротизации зрения, к космологическому пониманию Эроса.

В «Венерах» Джорджоне, Ханса Бальдунга Грина, Тициана «сконцентрирована символика неоплатонизма» [3, с. 188]. Идеальный образ, ласкающий взгляд, – воплощение мотива «Три грации»: богини изящества, радости и красоты на картинах Рафаэля (1504), Лукаса Кранаха Старшего (1531), Рубенса (1623), гравюре Алексиса (1708), скульптурах Бертеля Торвальдсена (1508), Антонио Кановы (1819), Жана Жака Прадье (1831), Аристиды Майоля (1938). Три грации на картине Боттичелли «Весна» (1482) представляют Красоту (*Pulchritudo*), Наслаждение (*Voluptas*) и Целомудрие (*Castitas*). Гладкие формы и линии красоты, классические пропорции делают Нью чарующей зрение и обещают наслаждение. Авангардное решение – абстрактная скульптура Хайнца Мака (1965), изображающая танец скульптурная группа Ники де Сен-Фалль (1999), танец на картине Ани Согомоян (2020): образы-знаки «застывшего движения» вызывают удивление, но утрачивают плотские коннотации.

Если говорить в общем, то канонизированное тело есть симуляция наготы и сексуальности, ибо визионерство, соблазн зрения оставляет такое тело мертвым. Нью как обнаженная натура в идеальности своих пропорций и плавности линий остается вымышленной телесностью, безжизненной привлекательностью. Поскольку человек не только духовное существо, но и телесное (что забывается, как некая тривиальная истина), постольку издревле эстетическое представление о хорошо сложенном теле – это вульгарное понимание красоты. Оно «...обусловлено сексуальными чувствами. Оно подчеркивает в красоте женщин момент мягкости, нежности, юности, а в красоте мужчин – момент силы, крепости, бесстрашия» [4, с. 177]. Однако именно женский облик выдвинут в культуре на роль телесности, сулящей удовольствие как «предмет» сладострастия, а потому возникает вопрос особой выразительности эротизма. Прелестное в классическом понимании – это «усредненная» красота женского и мужского тела, лишённая экспрессии, живой чувственности.

Наиболее выразительной в плане эротизации зрения обнаженная натура предстает в неоклассицизме, романтизме и реализме. Работы, в которых женские образы чарующе эротичны и буквально завораживают взгляд зрителя, – это обнаженная натура: «Источник» (1856) Энгра, «Жемчужина и волна» (1862) Поля Бодри, «Нью» (1896) Джакомо Гроссо, «В тепидариуме» (1881) Альмы Тадемы Лоуренса, «Купание Психеи» (1890) и «Пылающий июнь» (1895) Фредерика Лейтона, «Повязывающая ленту» (1884) Эдварда Жона Пойнтера, «Спящая нимфа» (1850) Теодора Шассерио. Порой прелестное

доводится до вождения: «Рождение Венеры» (1875) и «Пресыщенное общество» (1878) Антонио Кабанеля, «Бассейн в гареме» (1883) Жана Леона Жерома. А может вызывать восхищение: «Большая одалиска» (1814) Энгра, «Туалет Эсфири» (1841) Теодора Шассерио, «Женщина с попугаем» (1866) Гюстава Курбе, «Рождение Венеры» (1910) Константина Маковского. Фигура в полупрозрачном платье делает эротизм загадочным: «Спящая и озорница» (1895) Джона Уильяма Годварда, «Спящая девушка» Эдварда Жона Корбетта, «Лень и Роскошь» (1866) Гюстава Курбе, «Цирцея предлагает чашу Одиссею» (1891) Джона Уотерхауса.

В противовес мертвящей классической традиции, в кино и фотографии возникает стремление поймать тело в его естественном и спонтанном состоянии (например, работы таких мастеров, как Ман Рэй, Луис Бунюэль, Джон Кассаветис, Джон Копланс, Роберт Мэпплторп, Нан Голдин и др.). В случае постановки указанной задачи совершенно несущественно, обнажено тело или одето, однако важны психологизм, раскованность, непринужденность, позволяющие передать *живое* в фотографии. Символическая функция фотографии делает обнаженную натуру одетой, и в данном случае весьма показательны две фотографии Хельмута Ньютона «Они идут» (1981).

«Женские прелести»: *перечни обольстительного*. Возникнув в древности, проблема прелестного как чувственной красоты и привлекательности решается сначала путем перечисления черт, а затем, по мере формирования индивидуальности, обрастает знаками восхищения и модой на фрагменты плотского соблазна.

Воспевание женских прелестей представлено в «Песне песней» Соломона (X в. до н. э.), в сборнике лирики вагантов «*Carmina Burana*» (XII–XIII вв.) [3, с. 158]. В период барокко с его изощренным мышлением для Джамбаттиста Марини, Федерико Делла Валле, Джамбаттиста Пуччи «описать красоту женщины куда менее важно, чем суметь передать все многообразие подробностей ее тела и их сочетаний <...> именно многообразие форм и деталей таит в себе секрет обольщения» [3, с. 232].

В эпоху Ренессанса женская красота дифференцируется, что описано в трактате Аньоло Фиренцуолы «Чельсо, или о красотах женщин»: грация (*grazia*), благородность, целомудренность (*venusta*), хороший внешний вид (*aria*), величие (*maesta*), привлекательность (*vaghezza*). В последнем случае слово *vago* имеет три значения: движение, желание и вождение. Следовательно, *vaghezza* определяет красоту, заключающую в себе такие черты, «при созерцании которых

каждый вынужден сделаться *vago*, то есть испытывать к ним вожделение» [5, с. 366].

В эпоху классицизма и Галантного века в аристократических кругах возникает стремление воплотить выразительную красоту: к женскому облику добавляются поведение и жесты, возникает идея исправления природы за счет корсета [6, с. 80]. Однако эта тенденция только приводит к манерности, отличающей фигуру горожанки от силуэта сельчанки, и дополняет канонизированную красоту знаками привлекательности. В эпоху Просвещения формирование индивидуальности и культ женской привлекательности приводят к красоте чувственной. Регистром чувств обладает миловидная, очаровательная, величественная особа. Красивым признается то, что сулит блаженство: плечи, созданные, чтобы «покорять мир», тонкая талия как предвестник самых изысканных наслаждений, миниатюрная стопа, способная свести мужчину с ума, и пр. В духе рококо эстетической ценностью становится все мимолетное, незначительное и неожиданное: пойманное мгновение, манера держаться с «соблазнительной непринужденностью», «трогательное выражение лица», «весьма соблазнительный выговор» [6, с. 115].

В реализме и импрессионизме осуществляются демифологизация и артикуляция эротизма: серии эротических рисунков Франсуа Милле и Густава Климта, жизнь публичных домов, ресторанов и кабаре у Анри Тулуз-Лотрека, откровенные интимные сцены рисунков Ашиля Девериа, Поля Эмиля Бека, Эдуара Анри Авриля, Петера Фенди, Константина Сомова и Франца фон Байроса считались непристойными по отношению к академической салонной живописи многочисленных Венер. По отношению к буржуазным нравам прелестное становится возмутительным. Попытка выйти за рамки идеального Нью к изображению живого тела – это интерес к телу, либо не полностью обнаженному – *Nude*, либо голому – *Naked* (К. Кларк) [7, с. 147]. Однако проблема заключается в том, что стремление к грани символического приводит к пластической деформации идеальной модели, к другой знаковой системе. Переоценка ценностей в эпоху декаданса приводит не только к отказу от калокагатии в переживании прекрасного, но и к неприятию красоты как чистой формы и незаинтересованного восприятия (И. Кант). Утрата личностью смысложизненных оснований становится ментальной драмой, болезненным прекраснодоушием (Г. В. Ф. Гегель), в результате чего возникают меланхолия, эстетизация безобразного и «красота тоски» (Ш. Бодлер). Такое прелестное, выходящее за пределы добра и зла, замыкается в художественной сфере, несмотря

на то, что в английском эстетизме остается культом красоты в сфере «искусства для искусства» (пьесы Оскара Уайльда, графика Обри Бердслея, поэзия Алджернона Чарльза Суинберна). Новый тип чувственности сосредоточен в имморализме изысканной красоты и меланхолии, чреватой отчаянием.

Таким образом, при приближении к эротизму тела прелестное становится трудноуловимым и приобретает оттенки соблазна, вызывая вожделение за счет роста новой знаковой составляющей. Стремление к откровенности выражается путем пластической деформации, передающей экспрессию голого тела.

«Женские прелести»: украшения. Исторически исходное назначение украшений – выделение человеческой телесности из природы, чему служат бусы, браслеты, подвески, а также пирсинг, татуировки, шрамирование плоти и другие культурные метки. Указанная функция настолько важна, что изготовление украшений быстро становится ювелирным искусством. Другая функция украшений – это признак социального статуса, чему служат драгоценные камни, золото и серебро. Наконец, особую роль украшения начинают играть в качестве означивания и усиления женской привлекательности и эротизма. Украшения, в число которых, помимо традиционных драгоценностей, бус и браслетов, в наше время входят исключительно «женские штучки» вроде веера, помады, зеркальца, сумочки или шляпки, модных элементов женского платья (рюши, кружева, турнюр и т. п.), – все это и многое другое становится тем прелестным, которое нацелено на соблазн и обольщение мужчины. Не случайно порочный образ Саломеи у Гюстава Моро (1881), Ловиса Коринта (1903), Поля де ла Буле (1909), Леопольда Шмутцлера (1909) нагружен украшениями.

Украшения не просто придают женскому облику блеск и великолепие, но делают образ завораживающим, поскольку драгоценные камни и металлы обладают культурной символикой. Казалось бы, сугубо плотская категория прелестного благодаря символическому обрамлению тела обретает значение некоей таинственности, выражает трансцендирование субъективности женского пола, указывающей на женщину-загадку, ее изысканность и блеск эротизма.

Исторически украшения связывают преимущественно с женским началом – такова особенность магико-мифологической ауры, окружающей драгоценные металлы и камни. Мифопоэтическое воображение приписывает земле и воде дух материнства и возрождения. В Матери-Земле не только произрастают семена растений, но формируются кристаллы и

металлы. В воде рождается жемчуг, а поскольку жемчуг извлекается из раковины, как из утробы матери, постольку данный процесс обретает женственный смысл. В ряде азиатских культов женщины носят жемчуг, чтобы обеспечить себе успех в любви и плодовитость, ибо жемчужина «родилась в Водах» и «от Луны» [8, с. 372]. Присутствие сакральной сущности драгоценностей – материнский удел беспрестанно рождающего лона [8, с. 229]. Космологический комплекс женского начала «Вода – Луна – становление» обуславливает символику жемчужины, ее метафизический смысл. Сексуальные аллюзии присущи также голубому камню яшме – камню любви, причастному к лунному началу. Зеленый цвет изумруда становится символом действенной силы воды и оплодотворяющего дождя, а в христианской картине мира – воплощением «веры и надежды» [9, с. 104].

Металлы как алхимические, а впоследствии и литературные феномены – связующие элементы Макрокосма и Микрокосма, знаки предустановленной гармонии: Солнце – золото, Луна – серебро, Сатурн – свинец, Марс – железо, Венера – медь, Меркурий – дух, Юпитер – олово (Парацельс) [10, с. 265]. Почти во всех культурах золото связывалось с Солнцем. В христианстве золото стало символом небесного света (*lux esse*), отблеском божественной красоты (*to ontos kalos*) [11, с. 97], в Древнем Китае – воплощением *ян*, противопоставленного *инь* – серебру [9, с. 99]. Драгоценные камни – это звезды земли, а звезды – сияющие алмазы, ибо кристаллизация плода выражает слияние мужского и женского начала, бракосочетание небесных знамений с сигнатурой субстанций [10, с. 283, 287, 292]. Таковы минеральные грезы поэтического воображения, превращающие драгоценные камни в естественный талисман. Женское тело, усыпанное драгоценными камнями, в снопах многоцветного пламени блистает и завораживает, расцветивая собственную сексуальность. Прелестное как бы несет в себе отблеск онирического сокровища, рожденного сновидениями.

Разумеется, смысл и значение украшений обусловлены мифологическим и религиозным контекстом, сохраняющимся в структуре современной цивилизации, с ее ориентацией на материализм и прагматизм. Однако происходит деградация сакрального значения, с одной стороны, к эстетической ценности и экономической стоимости, а с другой – к суевериям, связанным с сокровищами, волшебными камнями и магией драгоценностей. Словом, украшениям присущи мифологические аллюзии и литературные ассоциации. Жемчуг, золото и серебро, драгоценные камни постоянно «проецируют» человека, ко-

торый носит их на себе, в представляемую ими сакральную область, компенсируя «тоску по раю» [8, с. 379]. Прелестное Нью в блеске украшений (*ornantus*) обретает характер великолепного (англ. *the brilliant*; фр. *éclat*), блистательного (*nitium*) и очаровательного (*charm*). Прелестное как «усиление» прекрасного, как выражение «женских прелестей» всегда является обещанием радости и наслаждения.

От эротизма к сексуальности: порок и демоническая чувственность. В начале XX в. термин «эротическое» вытесняется понятием «сексуальность». Прелестное как разновидность прекрасного имеет обратную сторону этической и эстетической составляющей, связанную с нормами культуры и выходом за их пределы. Страсть, нарушающая культурные табу, когда соблазном становится все непристойное, выражается как отвратительное и обольстительное, окрашенное коннотациями греха и преступления. Введенное З. Фрейдом понятие «сублимация» показывает диалектику табу и страсти в культуре: «Подавление желания есть способ его усиления. Происходит не только сублимация желания (возвышение), когда оно претворяется в произведении культуры, в поэмы и романы, в картины и симфонии, – но его взрывообразный рост. Сама цивилизация есть продукт иронии, заложенной в основании либидо, где знаки репрессии мгновенно превращаются в знаки дополнительного наслаждения и экстаза» [12, с. 212].

Христианство с его аскетизмом и обозначением греха как зова плоти создает эстетическую регрессию – спуск к основаниям символического, к отвратительному и непристойному. Вожделие, или *epithumia*, относится не только к пище, особенно в Ветхом Завете, но и к различным материальным благам, а также сексуальным желаниям [13, с. 159]. В послании Апостола Павла к Галатам (5:16): «Я говорю: ходите в Духе, и вы не будете исполнять вожделий плоти» – слово *epithumia* переводится как «побуждение, похоть, жажда, страсть, одержимость желанием, мания». Отвратительное – то, что взрывает самотождественность, систему, порядок, то, что не признает границ, установлений, правил; отвращение безнравственно обозначает пределы человеческого мира – это низменное, очерчиваемое возвышенным, *sublime* [13, с. 39, 45]. Сонмы демонов соблазняют христианина; чем строже запрет, тем выше соблазн, и в этой демоничности, наслаждении злом и страданием прелестное раскрывается как грех и соблазнение. Непристойное – это запрещенный аспект сексуальности: отрицание трупов, экскрементов, гениталий, крови и спермы; непристойное и постыдное, поскольку оно вытесняется культурой,

приобретает особую ценность – моральное общество приписывает ужас всякой сексуальности, а сам этот ужас придает притягательность эротизму [14, с. 12].

После ренессансного взлета жизни со всеми страстями и соблазнами, созерцаемыми в искусстве, после аристократического культа чувственности Галантного века моральные табу христианства подрываются в эпоху романтизма и декаданса. Нагота не всегда непристойна, но она имеет смысл лишь в соскальзывании к непристойности, неприличию – естественной животности, на ужасе перед которой основывается наша человечность. Нагота как видимость распущенности, провокации всегда обманчива, она уклоняется от отчетливого представления, ускользает от откровенного неприличия, ибо сама является скольльзящим смыслом [14, с. 119, 121].

У романтика Джона Фюсли портреты куртизанок с обнаженной грудью и с экзотическими прическами передают интерес к «сладострастным, надменным и бесстыдным» женщинам. В данном случае женщина предстает как агрессивное начало, сексуальный акт – как ритуал победы над мужчиной, здесь представлены мятеж против морали, богохульство и разврат [15, с. 90–91]. Образ женщины становится чувственным и демоничным. В эпоху переоценки ценностей «смерть Бога» сопровождается обнажением плотской составляющей жизни личности, выходом на первый план страсти, окрашенной непристойным и отвратительным, чему способствует понимание влечения как имморального природного инстинкта у маркиза де Сада, обоснование жестокости эротизма. В искусстве наслаждение злом и страданием окрашивает эротизм в образы демонической чувственности. «Саломея» у Гюстава Моро, Обри Бердслея, Франса фон Штука, Ловиса Коринта, Стефана Малларме, Гюстава Флобера, Оскара Уайльда, Рихарда Штрауса – это образ *femme fatale*, символ умопомрачительной красоты и сатанинского соблазна. Так, Гюисманс пишет о «Саломее» Гюстава Моро следующее: «символический идол непобедимого Сладострастия, богиня бессмертной Истории, проклятая Красота, несравненная избранница Каталепсии, сделавшей неподатливой ее плоть и твердыми ее мышцы, чудовищное Животное, безразличное, безответственное, бесчувственное, отравляющее, как античная Елена, любого, кто приблизится или коснется ее хотя бы взглядом»; «это не лицедейка, которая танцем бедер, груди, ляжек, живота заставляет старца исходить от животной страсти и подчиняет его себе. Это божество, богиня вечного иступления, вечного сладострастия. Это красавица, каталептический излом тела которой несет в себе проклятие и

колдовскую притягательность, – это бездушное, бесчувственное чудовище, подобно троянской Елене, несущее погибель всякому, кто ее коснется. Увиденная именно таким образом, Саломея принадлежала уже преданиям Древнего Востока и обособлялась от евангельского образа» [16, с. 131]. Женский образ, которому придается провокационный, извращенный характер, вызывающе обольстителен и болезненно порочен: Елена, Далила, Галатея, Семела, Леда, Сфинкс – соблазнительницы, подчиняющие себе мужчину.

Тенденция к эстетизации безобразного, возникшая в рамках декаданса, сопровождается подчеркнутым вниманием к голому телу. Теперь художник стремится приблизиться к чувственности живого тела в его страдании, некрасивости, уродливости, влечении и страсти. Образность Эгона Шиле не только имморальна и чувственна, но в изображениях *Naked* девочек аморальна и находится на грани порнографии. Такая эстетическая регрессия, однако, не достигает края символического и живой телесности, а заменяет канонизированную образность другой системой знаков – экспрессивной, дисгармоничной, показывающей сексуальность беспокойной, страстной, а иногда грубой и отвратительной. С одной стороны, в автопортретах Эгона Шиле обнаруживаются его самовлюбленность и эксгибиционизм; с другой стороны, в рисунках девочек на грани созревания усматриваются похоть и порнография [17]. В изображении женской чувственности на грани истерии выразилась социально-психологическая атмосфера Австрии на рубеже веков¹. Вождение и вуайеризм, сочетаемые с изобретением экспрессивных форм выражения сексуальности, выводят за пределы гедонизма Нью салонной живописи. Прелестное у Эгона Шиле – это колебание между диссонансами, шокирующими эффектами и преднамеренной провокацией, стремление к крайностям безобразного и отвратительного, присущим грубой сексуальности [18, pp. 70–72, 80].

«Эротическое влечение – это худшее из зеркал. То, как отражается в нем твоя сущность, заставляет содрогнуться» (Луи Арагон). Как порочная страсть и похоть прелестное обозначено символически: «Порнокротия» (1878) Фелисьена Ропса, «Юдифь» (1901) Гюстава Климта, «Грех» (1893) Франца фон Штука. Как провокация по отношению к религиозным табу, нравственным нормам и светским предрассудкам прелестное выражено в картинах Гойи «Маха обнаженная» (1802), Эдуарда Мане «Завтрак на траве» (1863), Гюстава Курбе «Исток вселенной» (1866), Зинаиды Серебряковой «Спящая девочка» (1923). В модернизме воцаряются дисгармония, экспрессия и гротеск, прелестное вписывается в дискурс

избыточной чувственности и перверсии: в живописи это «Грехопадение» (1902) Эдварда Мунка, «Красавица» (1915) Бориса Кустодиева, «Ню» (1926) Николая Фешина, «Красотка» (1919) Георга Гросса, «Автопортрет с музой» (1924), «Престарелые любовники» (1923) и «Три шляхи» (1926) Отто Дикса, «Урок игры на гитаре» (1934) и «Ню с гитарой» (1986) Бальтуса, «Женщина» (1979) Фернандо Ботеро, «Ню» (1981) и «Спящая соработница» (1995) Люсьена Фрейда, «Подпертая» (1992) Дженни Савиль, «Без названия № 250» (1992) Синди Шерман; в скульптуре – «Кукла» (1945) Ханса Беллмера, «Торс с поднятыми руками» (1935) Гастона Лашеза, «Ураган» (1949) Германа Рича, «Бекки» (1990) Роберта Грэхема.

Прелестное как протест и провокация. Освобождение либидо от нравственных табу подспудно шло до сексуальной революции (1968). Слом культурных ограничений во многом обусловлен интервенцией массовой культуры в повседневную жизнь. До середины XX века выражение сексуальности в литературе выступало как форма протеста и эпатажа: «Безумная любовь» (1937) Андре Бретона, «История глаза» (1928) Жоржа Батая, «Тропик Рака» (1934) Генри Миллера, «Дельта Венеры» (1940-е) Анаис Нин, «Богоматерь цветов» (1942) Жана Жене, «Голый завтрак» (1959) Уильяма Берроуза, «Болезнь Портного» (1994) Филиппа Рота. Показательна сентенция Генри Миллера в «Тропике Рака» о собственной книге: «Это тяжёлое оскорбление, плевков в морду Искусству, пинок под зад Богу, Человеку, Судьбе, Времени, Любви, Красоте... всему, чему хотите». Однако переход порога непристойности приводит к тому, что протестный пафос недовольства существующим ходом вещей за счет эротического эпатажа стирается, доказательством чему служат романы Полин Реаж «История О» (1954) и Владимира Набокова «Лолита» (1954).

Подъем контркультурных движений (от хиппи до панков) привел к неразборчивости сексуальных связей и пониманию сексуальности как формы протеста против социальных норм и ценностей. Это оргиастически-экстатические практики – танцы, хэппенинги, рок-музыка и их графическое сопровождение. Лозунг «Секс, наркотики, рок-н-ролл» позволяет увидеть прелестное в аспекте коллективных практик расширения сознания. В ходе сексуальной революции прелестное выступает как дионисийское начало и обретает смысл анархического буйства и распущенности. Дионисийский экстаз перерастает здесь в сияние *day-glo* и восторг психоделического транса. Прелестное окрашивается обертонами свободной любви и психоделии.

Как обольстительная провокация, связанная с формированием психоделии в искусстве, пре-

лестное становится ярким и броским в плакатах, афишах и листовках для концертов рок-музыки. Психоделические мотивы разнообразны: от картинок из старых журналов и газет до поп-арта и фотоколлажей – калейдоскоп того, что способно вызвать «безумный и кислотный» эффект «вырви глаз» в сочетании с сексуальными провокациями [19, pp. 77–79, 123, 158–159]. Прелестное как кокетство, обольщение и эпатаж раскрывается в единстве сексуальности и комического в графических новеллах масскульта. Таков американский, японский и франко-бельгийский комикс, в котором изображаются эротические и сексуальные истории – от добродушного юмора до сатиры, от занимательных рассказов до кровожадных сюрреальных сюжетов. В комиксах можно было пародировать сексуальные истории и создавать по-настоящему дико откровенные сцены [20, с. 164]. Прелестное с элементами черного юмора, фривольности и непристойности возникает на волне контркультуры и выражается в *underground comix* Фрэнка Стака, Гилберта Шелтона, Роберта Крамба, Клея Уилсона, Кима Дейча и др.

На пике контркультурных движений шестидесятых годов нормы приличия подвергаются слому, а сексуальность обсуждается публично. Сексуальность, отчужденная в масскульте в виде провокаций, гламурной жизни и чарующих моделей, становится тиражируемым товаром купли-продажи.

Модное тело: прелестное как гламур и манекен. Буржуазная цивилизация массового потребления превращает сексуальность в товар и символический обмен. Образы модного тела задаются визуально-графическими знаками массовой культуры. Сферы арт-стимуляции воображения и коммерциализации тела – сексуальность в художественной литературе, *pin-up* плакатов и комиксов, эротические кинофильмы, *fashion-photos* глянцевого журналов, фрагментация женского тела в рекламном дискурсе, подиум и мода.

Прелестное как сексапильность раскрывается в традиции изображения *pin-up girls*. Начиная с плакатов Жюль Шере и Альфонса Мухи, печати календарей и иллюстраций Дана Гибсона, Альберто Варгаса, Джилла Элвгрена, Джорджа Петти в таких журналах, как «Beauty Parade», «Flirt», «Titter», «Whisper», «Wink», модный «W», образ фривольной красотки, прельщающей мужчин, становится знаком сексапильности и считается «популярным преходящим товаром одноразового пользования» (Р. Гамильтон) [21, pp. 56–74]. Графические образы *pin-up girls*, созданные с помощью *photoshop*, задают представление о модном теле как о гладком, подчеркнуто сексапильном, стройном или пышном манекене, искусно одетом в шикарное нижнее белье и модное платье.

Разумеется, прелестное как китч и крик моды иногда оказывается на грани пошлости, которая связана с вульгарными, мещанскими вкусами и похотью, подменяющей восхищение и страсть. Такая вульгаризация была свойственна, например, прототипу Барби – порнокукле Лили, предназначенной для немецких бюргеров. Неудивителен скандал, вызванный в американском обществе изготовлением куклы Барби, когда в модель игрушки была внесена имитация груди (1959). Впрочем, к пошлости тяготеет и современная коммерческая живопись в духе *pin-up*, «смакующая» прелести обнаженной натуры с использованием манерности, эффектных ремесленных приемов.

Основное место в повседневной жизни XX–XXI вв. занимают кино и фэшн-фотография, распространяемая глянцевыми журналами. Возникновение жанра Нью в художественной фотографии, выражающей эротический интерес, помещает прелестное в область гламурной эстетики. Начиная с 1930-х годов, развитие массовой печати, фотографии и кинематографа приводит к производству образов обольщения и соблазна, которые призваны стимулировать потребление. В культ возводится театрализованный образ жизни титулованной аристократии, который подается в особой атмосфере магнетизма и роскоши. Голливуд фабрикует заманчивые образы, воплощающие стремление людей к аристократизму, моде, сексапильности и красивой жизни. Звезды становятся иконами стиля, будят воображение и распалют мечты зрителя. Фильмы с Кларой Боу, Луизой Брукс, Гретой Гарбо представляют коллективному воображению изысканную и искушенную женщину [22, с. 139].

С 1960-х годов рекламируется богемный стиль жизни, в который втягиваются девушки с улицы и деловые люди. Инсценировка сексуальности, вуайеризм, обнаженная натура и любовные увлечения молодой женщины распространяются в фильмах середины XX века: «И Бог создал женщину» (1956) Роже Вадима, «Лето с Моникой» (1953) Ингмара Бергмана, «Любовники» (1958) Луи Маля. Переходом от эпохи протеста к эпохе общества потребления становятся кинокартины категории «X», например фильм Жюста Жакена «Эммануэль» (1974). Завершает коммерциализацию тела и прорыв киноиндустрии в область порнографии фильм Марко Беллоккьо «Дьявол во плоти» (1986). В конце столетия образы сексуальности вбирают в себя все – от наслаждения и удовольствия до самого непристойного, отвратительного и животного [23, с. 89].

Эротическое кино и глянцевые журналы превращают прелестное в гламур, в мечту о красивой жизни. Журналы для любителей кино

«Photoplay», «Glamour of Hollywood» и глянцевые журналы моды «Vogue», «Gazette du Bon Ton», «Vanity Fair», «Harper's Bazaar» – это «сексуальная привлекательность плюс роскошь плюс изысканность плюс романтика» [22, с. 89]. Посвященные Нью фотографии Ричарда Аведона, Брюса Вебера, Уильяма Кляйна, Джеймса Рассела, Стивена Кляйна, Марио Сорренти, Марко Главиано, Марио Тестино, Паоло Роверси, Терри Ричардсона и др., как правило, вовлечены в рекламный дискурс, а потому демонстрируют совершенство, указывая на некую высшую ценность, ядром которой выступают сексуальность и наслаждение, сопровождающие продаваемый товар. Журналы «Louis», «Playboy», «Penthouse» превращают изображение обнаженного женского тела в сексапильный образ-товар. Прелестное здесь выступает как симуляция наготы, поскольку тело, о котором говорят, вовлечено в цикл символического потребления. На грани моральных норм оказываются скандальные образы у Дэвида Гамильтона, Хельмута Ньютона, Эллен фон Унверт, Джока Стерджеса. «Гламурное тело» синонимично образцам «орнаментальной кулинарии» в глянцевых журналах, где искусство лессировок позволяет за счет особенностей фотографии создать «предмет близкий и недоступный, который можно потреблять разве что вприглядку» [24, с. 173]. Прелестное функционирует как гламурный образ-знак, на место канона приходит манекен: «Тело манекена не является объектом желания, а представляет собой функциональный объект, форум знаков, где мода и эротика смешиваются» [25, с. 173]. В рекламе и моде обнаженное тело лишается плоти, секса, желания, ведь конечной целью остается импульс покупки [25, с. 174–175].

Продвижение товара при посредстве образов сексуальности приводит к фрагментации телесности. Благодаря рекламе тело разлагается на эротические знаки, не являясь эротикой как таковой. Это частичное, раздробленное тело, в котором значимы лишь отдельные его части. Такое тело невозможно собрать воедино, «следы эротики можно найти не в фотографиях красоток и плейбоев, а в том очень сдержанном фетишизме, когда порой некоторая часть человеческого тела вдруг выделяется – губы, рука, ступня, нога, шевелюра» [26, с. 453–454]. Данная фрагментация является конститутивной основой фантазма, когда женщина репрезентируется как объект *sex sells*, в котором гиперболизируется и вульгаризируется сексуальность [27, с. 227]. Сексуальность трансформируется в сексапильность, в эротический дискурс. Прелестное требует рассказанной истории и визуальных впечатлений.

Разумеется, не только реклама и маскульт превращают сексуальность в товар – женский

образ меняется под влиянием стратификации и дифференциации общества. На рубеже XX–XXI вв. прелестное становится ставкой в политической, экономической и социальной игре, средством карьеры и достижения успеха, в результате чего образ женщины предстает как безупречное, элегантно и эффектно создание [28, с. 88]. Сексапильность означает, что женщина выбрасывается на рынок подобно товару.

Наконец, стимулирующая продажи мода имеет своим трендом не столько раздеть, сколько искусно одеть модель, заставляя ее постоянно менять платья. Идея исправления природы возникла еще в Новое время, в результате чего были введены корсеты, каблуки, рюши, турнюры и прочие элементы эротической привлекательности фигуры. Однако собственно сексуальная революция происходит в 1960-е годы под влиянием контркультурных движений. Луи Реар «открывает» бикини, Мэри Куант и Андре Курреж – мини-юбку; в 1970-е годы Вивьен Вествуд вводит в моду аксессуары из секс-шопов, а в 1990-е Тьерри Мюглер, Жан-Поль Готье, Азеддин Алайя устанавливают моду на провокационные платья.

В последнее десятилетие XXI века в обществе потребления сексуальность отстраняется от своих естественных истоков. Эротизм экстраполируется на искусственные фрагменты перекроенного тела трансгендера, по отношению к которому скандализируется само понятие пола (*sex*). Заявившее о себе ранее общество спектакля достигает кульминации именно в эксплу-

атации гендера, сотканного из модных, преувеличенно уродливых и скандальных фрагментов эротизма. Трансгендерное тело лишено прелести соблазна естественной красоты и привлекательности. В нем есть перечень знаков общества спектакля, пытающегося выйти за пределы пола, любви и даже сексуальности. Утрачивается эстетика прелестного, которая веками подпитывала культуру через бинарные оппозиции освященного и греховного, природного и культурного, прекрасного и безобразного. Органы без тела, желание без соблазна, эстетика без чувственного наслаждения представлены на картине Дженни Савиль «Гибрид» (1997), в инсталляции Джейка и Диноса Чепменов «Зиготная акселерация» (1995), на фотографиях Беттины Реймс «Гендерные исследования» (2012).

Прелестное как категория эстетики, прежде описывавшая классическое или модернистское стремление к идеальному и живому, сексуальному телу, в условиях трактовки культуры как тотального текста, а телесных практик как машины желания перемещается в сферу обмена знаками и в зависимости от смены контекста, рассказанных историй и признаков сексуальности становится чем-то очаровательным, восхитительным и соблазнительным с потерей гендерной ориентации, словом, симулякр массово культуры. При этом в качестве понятия эстетики «прелестное» чревато как соблазном, так и отвращением, фривольной игрой и привлекательной репрезентацией, стимуляцией чувственности через лезть зрению и игру воображения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В конце XIX – начале XX в. все табу снимаются, и благодаря Жану-Мартену Шарко популярной темой в психиатрии и культуре становится женская истерия. Крупное влияние на эстетическую жизнь сецессиона оказывают работы Зигмунда Фрейда. Вена становится городом, наиболее располагающим к неврозам и фобиям из-за мертвящей регламентации жизни среди фешенебельных особняков и шика буржуазии. Истерики оказываются персонажами театра, произвольные жесты и мимику использует Сара Бернар. Нервно-истерическая графика Эгона Шиле, современника Фрейда и Шенберга, складывается под влиянием венского сецессиона и общей атмосферы города. Художник в определенной мере соотносит себя с истериками, воспроизводя и в своих работах их жесты и мимику. Прелестное демонических женщин, доведенное до истерии, не просто становится навязчивой манией Шиле, но перерастает в болезненность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Петровская Е. В. Предисловие // Нанси Ж.-Л. Corpus. М.: Ad Marginem, 1999. С. 5–12.
2. Нанси Ж.-Л. Corpus. М.: Ad Marginem, 1999. 255 с.
3. Эко У. История красоты. М.: СЛОВО, 2005. 428 с.
4. Гартман Н. Эстетика. Киев: Ника-Центр, 2004. 640 с.
5. Фиренцуола А. О красотах женщин // Эстетика Ренессанса: Антология: в 2 т. / сост. В. П. Шестаков. М.: Искусство, 1981. Т. 1. С. 363–367.
6. Вигарелло Ж. Искусство привлекательности: История телесной красоты от Ренессанса до наших дней. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 432 с.
7. Шестаков В. П. Европейский эрос: Философия любви и европейское искусство. М.: ЛКИ, 2011. 329 с.
8. Элиаде М. Трактат по истории религий. М.: Академический проект, 2015. 394 с.
9. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М.: Республика, 1996. 335 с.

10. Башляр Г. Земля и грезы воли. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2000. 384 с.
11. Шишков А. М. Метафизика света. СПб.: Алетейя, 2012. 368 с.
12. Эпштейн М. Н. Первопонятия: Ключи к культурному коду. М.: Азбука-Аттика, 2022. 720 с.
13. Кристева Ю. Силы ужаса: Эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003. 60 с.
14. Батай Ж. История эротизма. М.: Логос, 2007. 200 с.
15. Шестаков В. П. Эрос и логос в европейской культурной традиции // Эрос и Логос: Феномен сексуальности в современной культуре. М.: Российский институт культурологии, 2003. 307 с.
16. Нежинская Р. Саломея: Образ роковой женщины, которой не было. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 254 с.
17. *Lucie-Smith E.* Lives of the Great 20th-Century Artists. London: Thames & Hudson, 1999. 352 p.
18. *Fischer W. G.* Egon Schiele. Koln: Taschen, 1994. 200 p.
19. *Golding P., Miles B.* Rock Graphic Originals Revolution in Sonic Art from Plate to Print '55-'88. London: Thames & Hudson, 2018. 256 p.
20. Оллей М. Эротика в искусстве: Лучшие образцы современного эротического искусства. М.: Омега, 2007. 224 с.
21. *Pilcher T.* Erotic Comics: A Graphic History. London: The Ilex Press Limited, 2008. 192 p.
22. Гандл С. Гламур. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 384 с.
23. Зон А.-М. Тело как сексуальный объект // История тела. Т. III: Перемена взгляда: XX век. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 83–118.
24. Барт Р. Мифологии. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. 652 с.
25. Бодрийяр Ж. Общество потребления. М.: Республика, 2006. 269 с.
26. Барт Р. Система моды: Статьи по семиотике культуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. 512 с.
27. Денищик А. Н. Насилие как аксиома: Реальное и Воображаемое порнографии // Визуальное (как) насилие: сб. науч. тр. / отв. ред. А. Р. Усманова. Вильнюс: Европейский гуманитарный университет, 2007. С. 226–236.
28. Паке Д. История красоты. М.: АСТ – Астрель, 2003. 128 с.

REFERENCES

1. *Petrovskaya E.* Predislovie [Preface]. In: Nansy Zn.-L. Corpus. Moscow: Ad Marginem, 1999. Pp. 5–12.
2. *Nansy Zh.-L.* Corpus. Moscow: Ad Marginem, 1999. 255 p.
3. *Eko U.* Istoriya krasoty [The history of beauty]. Moscow: SLOVO, 2005. 428 p.
4. *Gartman N.* Estetika [Aesthetics]. Kiev: Nika-Tsentr, 2004. 640 p.
5. *Firentsuola A.* O krasotakh zhenshchin [About the beauties of women]. In: Estetika Rennessansa [Renaissance Aesthetics]: Anthology: in 2 vol. Comp. by V. Shestakov. Moscow: Iskusstvo, 1981. Vol. 1. Pp. 363–367.
6. *Vigarello Zh.* Iskusstvo privlekatel'nosti: Istoriya telesnoy krasoty ot Rennessansa do nashikh dney [The art of attractiveness: The history of bodily beauty from the Renaissance to the present day]. Moscow: Novee literaturnoe obozrenie, 2013. 432 p.
7. *Shestakov V.* Evropeyskiy eros: Filosofiya lyubvi i evropeyskoe iskusstvo [European eros: Philosophy of Love and European art]. Moscow: LKI, 2011. 329 p.
8. *Eliade M.* Traktat po istorii religiy [A treatise on the History of Religions]. Moscow: Akademicheskii proekt, 2015. 394 p.
9. *Bidermann G.* Entsiklopediya simvolov [Encyclopedia of Symbols]. Moscow: Respublika, 1996. 335 p.
10. *Bashlyar G.* Zemlya i grezy voli [The earth and the dreams of the will]. Moscow: Izdatel'stvo gumanitarnoy literatury, 2000. 384 p.
11. *Shishkov A.* Metafizika sveta [Metaphysics of light]. St. Petersburg: Aleteya, 2012. 368 p.
12. *Epshteyn M.* Pervoponyatiya: Klyuchi k kul'turnomu kodu [The first understandings: Keys to the cultural code]. Moscow: Azbuka-Attika, 2022. 720 p.
13. *Kristeva Yu.* Sily uzhasa. Esse ob otrashchenii [The forces of terror: An Essay on disgust]. St. Petersburg: Aleteya, 2003. 60 p.
14. *Batay Zh.* Istoriya erotizma [The history of eroticism]. Moscow: Logos, 2007. 200 p.
15. *Shestakov V.* Eros i logos v evropeyskoy kul'turnoy traditsii [Eros and Logos in the European cultural tradition]. In: Eros i Logos: Fenomen seksual'nosti v sovremennoy kul'ture [Eros and Logos: The phenomenon of sexuality in modern culture]. Moscow: Russian Institute of Culturology, 2003. 307 p.
16. *Nezhinskaya R.* Salomeya: Obraz rokovoy zhenshchiny, kotoroy ne bylo [Salome: The image of a femme fatale who was not]. Moscow: Novee literaturnoe obozrenie, 2018. 254 p.

17. *Lucie-Smith E.* Lives of the Great 20th-Century Artists. London: Thames & Hudson, 1999. 352 p.
18. *Fischer W. G.* Egon Schiele. Koln: Taschen, 1994. 200 p.
19. *Golding P., Miles B.* Rock Graphic Originals Revolution in Sonic Art from Plate to Print '55-'88. London: Thames & Hudson, 2018. 256 p.
20. *Olley M.* Erotika v iskusstve: Luchshie obraztsy sovremennogo eroticheskogo iskusstva [Eroticism in art: The best examples of modern erotic art]. Moscow: Omega, 2007. 224 p.
21. *Pilcher T.* Erotic Comics: A Graphic History. London: The Ilex Press Limited, 2008. 192 p.
22. *Gandl S.* Glamur [Glamour]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011. 384 p.
23. *Zon A.-M.* Telo kak seksual'nyj ob'ekt [The body as a sexual object]. In: Istoriya tela. T. 3: Peremena vzglyada: 20 vek [History of the body. Vol. 3: Change of view: the 20th century]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2016. Pp. 83–118.
24. *Bart R.* Mifologii [Mythologies]. Moscow: Izdatel'stvo imeni Sabashnikovykh, 1996. 652 p.
25. *Bodriyar Zh.* Obshchestvo potrebleniya [Society of Consuming]. Moscow: Respublika, 2006. 269 p.
26. *Bart R.* Sistema mody: Stat'i po semiotike kul'tury [Fashion system: Articles on the semiotics of culture]. Moscow: Izdatel'stvo imeni Sabashnikovykh, 2003. 512 p.
27. *Denishchik A.* Nasilie kak aksioma: Real'noe i Voobrazhaemoe pornografii [Violence as an axiom: Real and Imaginary in Pornography]. In: Vizual'noe (kak) nasilie [Visual (as) violence]: collected research work. Ed.-in-chief A. Usmanova. Vilnius: European university of humanities, 2007. Pp. 226–236.
28. *Pake D.* Istoriya krasoty [The history of beauty]. Moscow: Astrel – AST, 2003. 128 p.

Пигулевский Виктор Олегович

доктор философских наук, профессор
кафедры социально-гуманитарных дисциплин
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344082, 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, 344082, 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

С. Н. НЕМЦОВА-АМБАРЯН

Белорусская государственная академия музыки (Минск)

ТАНАТОЛОГИЧЕСКИЙ МОТИВ В МУЗЫКЕ (НА ПРИМЕРЕ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ Е. ГЛЕБОВА)

Статья посвящена музыкальному театру Е. Глебова – классика белорусской музыкальной культуры XX века, чье наследие стало достоянием не только Беларуси, но и различных стран мира. В центре исследовательского внимания находится процесс интерпретации литературных прототекстов в музыкально-драматических текстах композитора. Для осуществления комплексного анализа процесса художественной интерпретации обозначаются иерархические уровни: тематический (мотивный), жанровый, драматургический, сюжетно-фабульный, образный, композиционный, словесный. Анализ особенностей интерпретации в интермедийных текстах Е. Глебова позволяет констатировать их метатематическое единство, которое проявляется в наличии единого танатологического мотива, пронизывающего тексты автора и подчиняющего себе другие составляющие текста – конфликт, сюжет, композицию, драматургию, образы. В данной статье на основе принципов литературоведческой танатологии раскрывается жанровое, сюжетное и образное единство музыкально-драматических текстов. Особое внимание уделяется инвариантной для художественных текстов репрезентации танатологического сюжета в модусе возвышенного (трагический тип), соответственно которому, «танатопэтика» репрезентируется романтико-христианской моделью самопожертвования. Автором публикации акцентируется принципиально важный для Е. Глебова танатологический хронотоп – хронотоп войны, особенностью которого является отказ от героического типа завершения танатологического мотива. Обряд инициации обосновывается как один из доминантных в танатологических сюжетах о героях; в театральной поэтике Е. Глебова указанный обряд представлен в двух вариантах – социальном и экзистенциональном. Анализ танатосемантики позволяет выявить в текстах композитора концепт «Зло», трактуемый композитором как Зло субъективное (модус комического) и Зло объективное (модус трагического), что проявляется в тенденции к жанровой гибридизации и жанровым аллюзиям.

Ключевые слова: композитор Евгений Глебов, музыкальный театр, танатологический мотив, концепт «Зло».

Для цитирования: Немцова-Амбарян С. Н. Танатологический мотив в музыке (на примере музыкально-театрального наследия Е. Глебова) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 1. С. 34-42.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_34

S. NEMTSOVA-AMBARYAN

Belarusian State Academy of Music (Minsk)

THANATOLOGICAL MOTIF IN MUSIC (ON THE EXAMPLE OF E. GLEBOV'S MUSICAL AND THEATRE HERITAGE)

The article is devoted to the musical theatre works by E. Glebov, a classic of the Belarusian musical culture in the 20th century, whose legacy has become a pride not only of Belarus, but also of various countries of the world. The research focuses on the process of interpreting literary proto-texts in the composer's musical and dramatic texts. To carry out a comprehensive analysis of the process of artistic interpretation, the author substantiated its hierarchical levels (thematic/tune, genre, dramaturgical, plot, compositional, verbal). Analysis of the features of interpretation in the intermediate texts by E. Glebov allows us to state their meta-thematic unity, manifested in the presence of a single thanatological motif that permeates the author's texts and subordinates other components of the text (conflict, plot, composition, dramaturgy features). Based on the principles of literary thanatology, the article reveals the genre, plot and image unity of musical and dramatic texts. Particular attention is paid to the representation of the thanatological plot in the modus of the sublime (tragic type), following which «thanato-poetics» is represented by the Romantic Christian

model of self-sacrifice. The emphasis is placed on a thanatological chronotope fundamentally important for E. Glebov – the chronotope of war, the main feature of which is the rejection of the heroic type of completion of the thanatological motif. The initiation rite is justified as one of the dominant ones in the thanatological plots about the Heroes, which in the theatrical poetics of E. Glebov is expressed in two versions: social and existential. The analysis of thanato-semantic makes it possible to identify in the composer's texts the concept of Evil, interpreted by the composer as subjective Evil (the mode of the comic) and objective Evil (the mode of the tragic), manifesting itself in the tendency to genre hybridization and genre allusions.

Keywords: composer Evgeny Glebov, musical theatre, thanatological motif, concept of Evil.

For citation: Nemtsova-Ambaryan S. Thanatological motif in music (on the example of E. Glebov's musical and theatre heritage) // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 1. Pp. 34-42.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_34



Музыкально-театральное наследие в любой национальной культуре представляет собой уникальное явление, поскольку, будучи неотъемлемой частью социокультурного пространства, с одной стороны, аккумулирует в себе систему духовных ценностей, с другой – отражает устроения эпохи, предопределяя тем самым разнообразие исследовательских стратегий, направлений и теорий в разных областях научного знания, включая музыковедение, театроведение, культурологию.

Музыкально-театральное наследие Е. Глебова¹ открыло новую эпоху в историческом развитии национальной музыкальной культуры Беларуси, оставаясь на протяжении четырех десятилетий олицетворением новаторства, смелых творческих поисков, яркого художественного своеобразия и высочайшего профессионализма.

Созданные на основе литературного первоисточника (прототекста) музыкально-драматические тексты Е. Глебова предстают как результат процесса интерпретации, являясь порождением индивидуального художественного восприятия автора и предопределяя тем самым многоаспектность подходов в теоретическом осмыслении данного феномена – эстетического, стилистического, психологического и др. Обращаясь к прототекстам, автор не дешифрует их, а интерпретирует, апеллируя не только к самому литературному первоисточнику, но и к объему личного культурного и жизненного опыта. В результате смысловое пространство текста, в видоизменяющемся историческом процессе обогащаемого благодаря появлению новой интерпретации, представляется неисчерпаемым.

Комплексный анализ процесса художественной интерпретации подразумевает использование *иерархических уровней* – структурных «координат», являющихся полем взаимодействия текста литературного произведений и либретто: тематического (мотивного), жанрового, драматургического, сюжетно-фабульного, образного, композиционного, словесного (см.: [1]). При этом *тема*

и *мотив* (минимальная единица темы) представляют собой единство, концентрирующее формулируемый смысл, с одной стороны, на уровне формы, а с другой – на уровне содержания.

Авторы многочисленных исследований в области эстетики, философии, литературоведения в настоящее время возвращаются к *телеологическому подходу*, при котором происходит отказ от понимания текста как сугубо разомкнутой системы (в отличие, например, от структуралистских и постструктуралистских подходов к изучению и интерпретации текста)². Текст снова обретает организующее начало – авторскую или художественную заданность, цель, наитие, потенциал внутреннего развития и др. Исходя из данной установки, каждый компонент текста должен выражать единую устремленность целого, в результате чего критерием интерпретации (с учетом доминирования внутреннего тематического смысла) выступает «единое функциональное скрещение телеологической значимости всех компонентов» [2, с. 29].

Категория темы (мотива), таким образом, играет важную роль в обнаружении общих закономерностей творчества композитора. Принципиально важной представляется трактовка темы как важнейшей смысловой категории текста, фиксирующей заложенное автором «послание», «идею».

В свою очередь, раскрытие тематической (мотивной) повторяемости в опусах какого-либо автора позволяет сделать вывод о намеренном повторении композитором данных структурных элементов, об их существенном положении в художественном тексте. В таком случае можно говорить о *метатематическом смысле*, о *метатематическом единстве*, которое, с одной стороны, проявляется в комплексе тем (мотивов), пронизывающих тексты одного автора, а с другой, – структурирует и подчиняет себе другие составляющие текста (конфликт, сюжет, композицию, драматургию, образы).

Осмысление Е. Глебовым нравственного императива «жизнь – смерть» позволяет выделить

танатологический мотив как константный для музыкально-драматических текстов названного композитора. Опираясь на теоретические концепции современной литературоведческой танатологии³, под термином «танатологический мотив» мы понимаем различные типы смерти (убийство, казнь, самоубийство, похороны, война и пр.) и смежные образы (насилие, зло и пр.) как существенные структурные семиотические элементы музыкально-драматического текста, имеющие танатологическую семантику и влияющие на развитие всех уровней интермедиального целого⁴.

Показателен уже сам выбор Е. Глебовым прототекстов, в которых сюжетогенерирующим фундаментом выступает концепт «Смерть». Объединяющим поэтику «Бондаровны» и «Кургана» Я. Купалы, «Альпийской баллады» В. Быкова, «Тили Уленшпигеля» Ш. де Костера, «Маленького принца» А. де Сент-Экзюпери, «Мастера и Маргариты» М. Булгакова становится размышление авторов над одной из глобальных экзистенциальных проблем человечества – поиск путей преодоления страха перед смертью. Несмотря на амбивалентность танатологической семантики⁵, инвариантной для данных художественных текстов становится *репрезентация танатологического сюжета в модусе возвышенного*⁶.

Действительно, концентрация в либретто и укрупнение идей первоисточника способствует высвечиванию глубинного смысла: отношение Е. Глебова к Танатосу соответствует романтико-христианской модели интерпретации танатологического сюжета через *самопожертвование*⁷, когда смерть нивелируется или трактуется как переход к более радостной и справедливой «иной жизни».

Концепт «Смерть» оказывает непосредственное воздействие и на генерирование структуры музыкально-драматического текста (сюжета, нарратива), при этом специфической функцией танатологического мотива представляется финальное замыкание структуры (сюжета, нарратива). Действительно, практически все музыкально-драматические тексты Е. Глебова связаны с эпизодом смерти как границы текста, причем эстетическое завершение произведений обусловлено *трагическим типом возвышенного*: усилению драматического восприятия смерти как трагического феномена способствует, в том числе, и психологизация танатологического повествования. Так, смерть главной героини, завершающая сюжетное развитие, обретает особую значимость в нереализованном оперном замысле начинающего композитора конца 1950-х гг. «Бондаровна» (по произведениям Я. Купалы): главная героиня жертвует собственной жизнью во благо своего на-

рода. Танатологический мотив балета «Альпийская баллада» (1967)⁸ способствует осмыслению подвига человека в исторический период Великой Отечественной войны как *жертвенной смерти* во спасение ближнего⁹. В балете «Курган» (1982)¹⁰, как и в соответствующем народном предании и сочинении Я. Купалы, Гусяр *жертвует* своей жизнью за правдивую песню о собственном народе (согласно сюжету, главного героя живым зарывают в землю, и на месте могилы, как символ памяти, вырастает курган).

В балетах «Тиль Уленшпигель» (1974)¹¹ и «Маленький принц» (1982)¹² большую многомерность приобретает христианская трактовка танатологического мотива, поскольку в поэтику театральных произведений проникает главный символ исповедания христианской веры – «чаяние воскресения мертвых»¹³.

Сюжетное развитие последней оперы Е. Глебова «Мастер и Маргарита» (1991)¹⁴ буквально «окольцовано» смертью. Так, открывает оперу «Хор слухов», в котором точно передана ситуация смятения: волнующиеся, встревоженные люди снуют по московской улице, задают друг другу вопросы о том, что произошло с погибшим Берлиозом. Встреча Маргариты и Азазелло происходит на фоне похоронной процессии. Репрезентацию метафоры «живого трупа» или «мертвой души» представляют собой гости на балу у Сатаны, образы Алоизия и Иуды. При этом, в отличие от романа М. Булгакова, в котором Алоизий просто исчезает, Е. Глебов решает судьбу данного персонажа по аналогии с судьбой Иуды – через смерть от ножа (именно его кровь Маргарита пьет из чаши на балу¹⁵), предполагая тем самым трактовку названного образа в рамках трагедии, прежде всего, в ее обличительной разновидности преступления и наказания, что берет свое начало в экзистенциальной религиозно-философской «трагедии совести» Достоевского, Мусоргского, Чайковского. Однако музыкальная характеристика данного героя (буффонная скороговорка, элементарная мелодическая попевка) раскрывает метафору «мертвой души», подобно Честолюбцу из «Меленького принца», ибо «“мертвое” не может характеризоваться “живой”, “человеческой” интонацией, “механизм” не может быть интонационным “организмом”» [6, с. 60]¹⁶. Тем самым Е. Глебов определяет новое качество *карнавальности*, где древние смеховые формы рисуют далеко не веселую относительность всего происходящего.

Завершается оперный сюжет смертью Мастера, Маргариты и Иешуа. При этом композитор намеренно акцентирует намеченный уже в «Тиле Уленшпигеле» страстный сюжет, так как III действие сюжетно построено на последова-

тельном развитии повествования о страданиях и смерти Христа (*предательство Иуды, суд над Иисусом, шествие на Голгофу и смерть на Кресте*).

Пространственно-временной уровень танатологического мотива представляет собой широкое поле возможностей для его реализации в музыкально-драматических опусах. Одним из принципиально важных для Е. Глебова танатологических хронотопов становится хронотоп войны, которая, будучи апофеозом Танатоса как симбиоза разрушительных качеств человека, заключается в массовом убийстве одних людей другими, что не предполагает реализуемого государственными институтами наказания¹⁷.

Е. Глебов осмысляет любую связанную с войной ситуацию как экзистенциальную. «Жертвы и память о них» становятся как главной темой его музыкальных текстов, так и главной характеристикой хронотопа войны. Примечательно, что в музыкальных сочинениях, обращенных к теме Великой Отечественной войны (Первая симфония «Партизанская», 1958; «Белорусская партизанская», 1965; «Фронт», 1965; «Альпийская баллада», 1967), композитор отказывается от героического типа завершения, подразумевающего бесстрашие перед смертью как необходимый компонент самосознания советского солдата и ориентацию его поведения на героические образцы. Следуя героической концепции, подвиг, достойный возвышенного повествования, должен закончиться смертью: «Герой <...> только после смерти завершено становится героем. Пока он жив, баланс героического и негероического в нем колеблется и не предрешен. Одна смерть ставит все на свои места» [7, с. 11].

Центральное место в танатологических сюжетах о Героях занимает обряд инициации, который в театральной поэтике Е. Глебова представлен в двух вариантах – инициации социальной (балеты «Мечта», 1961, и «Избранница», 1969; опера «Твоя весна», 1963) или экзистенциальной («Бондаровна», «Альпийская баллада», «Тиль Уленшпигель», «Курган», «Маленький принц», «Мастер и Маргарита»). Так, согласно сюжету социальной инициации, героиня «Мечты» отправляется на поиски счастья, преодолевает все испытания и возвращается на Родину, где, осуществив мечту, обретает любовь и счастье. Сюжет оперы «Твоя весна» имеет в своей основе предсвадебную инициацию.

Сюжет экзистенциальной инициации предполагает смерть героя как человека Настоящего и его Возрождение как совершенного человека Вечности. Архетипический по своей природе, мотив воскрешения в музыкально-театральных текстах Е. А. Глебова порождает две семантические ветви, составляющие единое целое: мотивы,

источником которых является фольклор (опера «Бондаровна», балет «Курган»), и мотивы, восходящие к библейскому сюжету (балеты «Альпийская баллада», «Тиль Уленшпигель», «Маленький принц», опера «Мастер и Маргарита»). Например, с одной стороны, с гибелью Тили (балет «Тиль Уленшпигель») завершается народная освободительная борьба, с другой, – и Тиль (Дух Фландрии), и его любовь к Неле (Сердце Фландрии) будут жить вечно. Маленький принц (одноименный балет) жертвует своим физическим телом ради Розы и обретает вечный покой. В «библейской» и «московской» драматургических линиях оперы «Мастер и Маргарита» запечатлено подлинное воскрешение.

Танатологическая семантика проступает и сквозь образы-символы, связанные с воплощением смертных грехов. Так, «в «Маленьком принце» наиболее распространенные человеческие пороки – Тщеславие, Пьянство, Власть – доведены до абсурда и персонифицированы через обитателей планет. В «Тиле Уленшпигеле», с одной стороны, смертные грехи представляют собой семь понятий: Гордыня, Скупость, Гнев, Предательство, Обжорство, Лень, Хитрость, – на поиски которых отправляется Тиль. С другой же стороны, воплощением этих грехов становятся реальные персонажи – Рыбник Йост, Филипп II, Великий инквизитор [4, с. 135].

В музыкально-театральных опусах Е. Глебова танатосемантика неотделима от присутствия концепта Зло. «Именно с трактовкой образов Зла в музыкальных текстах Е. Глебова связан наиболее глубокий и объемный слой интертекстуальных отношений. Проявляясь, с одной стороны, в тенденции к обобщенному, метафизическому, образ принимает вселенские, апокалиптические масштабы, появляясь в мифологизированном, метафорическом, символическом ключе в *модусе трагического*. С другой стороны, проступает кривозеркальное отражение в гротескном, а по существу – абсурдистском ключе, и тогда Зло предстает в «обытовленном» виде в *модусе низменного*» [4, с. 139].

Трактуя Зло в философском аспекте как разрушающий феномен в мироздании, музыкальный тезаурус Е. Глебова расширяется за счет *токкатности*, которая осмысляется, подобно музыкальному языку Д. Шостаковича, как символ Смерти. Таковы темы «Бегство» в «Альпийской балладе» (Пример 1) и II части Четвертой симфонии (Пример 2), сцена «Седмерица» из «Тили Уленшпигеля».

Символическое обобщение в трактовке враждебных всему живому сил достигается композитором через цитируемый или имитируемый жанр. Так, в балете «Тиль Уленшпигель»

жанр *сарабанды*, поначалу предстающий как старинный танец, неотделим от величавой торжественности в деликатном и утонченном исполнении клавирина (I действие; Пример 3)¹⁸. Однако такая трудноразличимость Зла становится *исходной точкой* конфликтной ситуации, в процессе развертывания которой оно все отчетливее обнаруживает свои качества «темы-оборотня». При развитии указанной ситуации постепенно исчезают музыкальные средства стилизации – секвентность, орнаментальность, имитирующая черты импровизационного исполнения, и др. В процессе своего становления тема вырастает до символа *Смерти*.

Жанровые аллюзии, относящиеся к *реквиему*, проступают в «Альпийской балладе», с одной стороны, на паратекстуальном уровне (эпиграфом выбран отрывок из «Реквиема» Р. Рождественского: «Но о тех, кто уже не придет никогда, / Заклинаю: помните!»), с другой, – на интертекстуальном: заключительный эпизод балета, как и финал «Реквиема» Д. Кабалевского на указанный поэтический текст (1962), являет собой *хорал* (с вокализмом женского хора) – жанр, способный воплотить высшие истины, момент катартического завершения. В опере «Мастер и Маргарита» хоральная тема-эпиграф (Пример 4) символизирует Вечность – абсолютную, незыблемую, устойчивую, тогда как заключительный номер «Прощание и вечный покой» заставляют вспомнить о *реквиеме* – жанре, название которого, как известно, происходит от начальных слов интроита «*Requiem aeternam dona eis, Domine*» («Вечный покой даруй им, Господи»).

Последний акт «Мастера и Маргариты» предстает как полижанровое образование с жанром *страстей*¹⁹ на первом плане. Кроме того, общий назидательный модус, богословская полемика, толкование героев как носителей нравственных идей вызывают ассоциации с жанром *мистерии*²⁰.

В противовес трагическому модусу художественности в изображении образов Зла объективного *низменное*, воплощая ценности «со знаком минус», порождает иной спектр реакций – от омерзения и порицания до улыбки и смеха,

зачастую *qui pro quo* – прямо противоположно сути изображаемого: низкие поступки призваны породить не низменные стремления, а их порицание, безобразное – не желание подражать, а отвращение, серьезная пошлость выставляется в комическом свете (образы Зла субъективного). «В трактовке образов *субъективного Зла* в музыкально-театральных сочинениях Е. Глебова характерен прием, связанный с *обывовлением* (сочетание бытового начала, карикатурности и гротеска) и пародированием через “остранение”, что становится возможным благодаря обращению к языку улицы, бытовым жанрам, джазовым интонациям, а также подмене реального персонажа окарикатурным, условным» [4, с. 134].

Здесь мы сталкиваемся с еще одной особенностью поэтики Е. Глебова: ролью маски в системе художественных средств композитора – *маски* как *символа*, идущего от творческого метода композиторов-романтиков, своеобразно преломленного в творчестве Д. Шостаковича и обнажающего суть конфликта, так как, по наблюдению М. Арановского, «угрозой существованию человека оказывается на сей раз не трансцендентная власть рока, а нечто отвратительное, выросшее из самой природы человека, из малодушного попустительства злу, из “сна совести”» [8, с. 23].

Таким образом, морально-нравственные ориентиры Е. Глебова, принадлежащие сфере «вечных» категорий, а также художественно-историческое осмысление мироздания, духовные приоритеты позволяют выдвинуть идею о принадлежности музыкально-театрального наследия данного композитора к *единой* «системе координат». Осмысление музыкально-драматических текстов Е. Глебова как метатекста позволяет говорить о существовании константного *танатологического мотива*, проникающего в структуру музыкального текста на разных уровнях, прежде всего *жанровом*, отмеченном тенденцией к жанровой гибридации и жанровым аллюзиям, а также *образно-сюжетном*, выдвигая на первый план Героя, который жертвует своей жизнью ради спасения ближнего (романтико-христианская модель самопожертвования).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Музыкально-театральное наследие Евгения Александровича Глебова (1929–2000) представляет собой одну из значимых страниц белорусской национальной культуры второй половины XX века. Композитор является классиком академической музыки Беларуси, а его сочинения, в первую очередь в балетном жанре, являются одной из вершин белорусского искусства.

² Активизация в русскоязычном литературоведении обсуждения телеологической проблематики характерна для исследований 1920-х гг. представителей формальной школы, а также М. Бахтина, В. Виноградова, А. Евлахова, Н. Пиксанова, А. Скафтымова, Б. Томашевского, Б. Энгельгардта и др.

³ В частности, одним из фундаментальных в современной литературной танатологии является исследование Р. Красильникова [3]. Названный автор определяет объект и предмет литературоведческой танатологии

как «...любые танатологические текстовые элементы, связанные с изображением смерти в литературном произведении (тема, проблема, идея, образ и др.)» [3, с. 25].

⁴ В рамках данной статьи будут освещены сюжетный, образный и жанровый уровни. Подробнее об уровнях семантических констант см.: [4; 5].

⁵ Танатологическая семантика формируется под воздействием представлений о смерти в конкретную эпоху, в конкретной религии, в социуме или этнической группе, будучи связанной с философскими воззрениями автора и его психологической позицией.

⁶ Взаимодействие возвышенного и танатологических мотивов имеет продолжительную историю: смерть героев в мифологии, былинах, героических средневековых песнях, трагедиях классицизма, балладах романтизма, произведениях социалистического реализма. Подробнее об этом см.: [3].

⁷ Под романтико-христианской моделью понимается идея самопожертвования ради других людей или ради великой идеи.

⁸ В основе сюжета балета «Альпийская баллада» (либр. Р. Череховской) – история Ивана (белорусский солдат) и Джулии (итальянская девушка), трагическая любовь которых происходит на фоне их побега из фашистского концлагеря в Альпах. Основной конфликт сочинения заключается в противопоставлении бездушной машины смерти, олицетворением которой становится тема фашистов, и мира светлых человеческих чувств, воплощенных в образах Ивана и Джулии. Отказываясь от традиционных балетных форм, композитор выстраивает композицию одноактного балета по принципу чередования внутренне завершенных сцен, скомпонованных по принципу драматического нагнетания в 3 картины: «Побег», «Перевал», «Любовь».

⁹ Жертвенная смерть во время Великой Отечественной войны ассоциируется с целым кругом произведений живописи, литературы, кино и театра, например, романов И. Чигринова «Плач перепелки», И. Науменко «Сорок третий», картин М. Савицкого «Наказание смертью», «Эттерсберг – Голгофа XX века» (из цикла «Цифры на сердце»), кинофильмов «Летят журавли» М. Калатозова и «Баллада о солдате» Г. Чухрая.

¹⁰ Сюжетную основу балета «Курган» составили романтические поэмы классика белорусской литературы Я. Купалы: «Могила льва» (образы Машеки и Натальки), «Курган» (образы Гусляра и Князя), «Сон на кургане» и «Извечная песня». Балет представляет собой вторую редакцию «Избранницы», осуществленную либреттистами А. Вертинским и Г. Майоровым. В центре балета «Курган» – заступник народа Гусляр и характерный для многих белорусских преданий и произведений искусства «треугольник»: с одной стороны, князь, барин, помещик – отрицательный персонаж, с другой – положительные образы крестьянских юноши и девушки, влюбленных друг в друга.

¹¹ Балет «Тиль Уленшпигель» (либр. О. Дадишкилиани, 1974, либр. В. Елизарьева, 1977, 2004) является вершиной балетного наследия Е. Глебова. В центре сюжета, основанного на «фламандской библии» Ш. де Костера «Легенда об Уленшпигеле», – повествование о жизни нидерландского народа в XVI в., пораженного Испанией с ее жестокой инквизицией во главе с фанатичным королем Филиппом II. Для характеристики главных героев (Тиль, Клаас, Неле, Сооткин, Ламме) и противопоставления их образам врага (король Филипп, Рыбник Йост) композитор органично вплетает в партитуру 15 народных напевов различных жанров. В балете последовательно и целенаправленно проводится принцип симфонизации балетной партитуры, композиционно-драматургическая многоплановость достигается за счет принципов кинодраматургии (переключения, стоп-кадры, наплывы).

¹² Созданный по мотивам одноименного произведения Антуана де Сент-Экзюпери (либр. Л. Глебовой и Г. Майорова) балет сохраняет и оригинально преломляет особенности литературной формы знаменитой сказки-притчи. Изменчивость, подвижность мироощущения героев приводят к естественной сюжетно-событийной раздробленности, что компенсируется четкой конструктивной логикой организации лирического содержания, где очень ярко обнаруживается принцип контрастного сопоставления. Внешне номерное строение балета с использованием традиционных классических музыкально-хореографических форм (Адажио, дивертисмент, монологические и ансамблевые сцены, танцы-действия и танцы-состояния) преодолевается принципом сквозного симфонического развития.

¹³ Знаменательно, что бессмертие героя, когда память о нем живет в сердцах потомков, как главная составляющая танатологического мотива актуализируется уже в первых симфонических опусах Е. Глебова («Поэма-легенда», Первая симфония).

¹⁴ В опере «Мастер и Маргарита» (либр. Л. и Е. Глебовых) трактовка одноименного романа М. Булгакова отмечена сжатием и перекомпоновкой отдельных эпизодов, отказом от композиционного своеобразия первоисточника («роман в романе», концентрация библейских эпизодов в заключительных главах, развитие драматургии по восходящей линии – от фарса к драме, от драмы к трагедии). Опера, проникнутая сквозным симфоническим развитием, основывается на моноинтонационном принципе, где начальная тема Интродукции предстает «темой-зерном» всего опуса.

¹⁵ Согласно тексту М. Булгакова, Маргарита пьет кровь убитого на балу барона Майгеля.

¹⁶ Отметим, что мир «мертвых душ» Гоголя, видоизменяясь и обновляясь, воспроизводится на разных этапах исторического пути России, отражая соответствующие реалии. Это «мир призраков» М. Салтыкова-Щедрина, мир двойников Ф. Достоевского, мир-фантазмагория мейерхольдовского «Ревизора», мир тоталитарного кошмара антиутопий Е. Замятина и В. Набокова.

¹⁷ «Война» – это, безусловно, весьма сложный комплекс образов и мотивов, который нельзя свести к хронотопу. Вместе с тем, неотъемлемыми «атрибутами» воплощения темы войны выступают определенная

Музыка и искусство в зеркале философии

география и исторический период, выдвигая на первый план понятия «поле битвы» и «военное время». Пространство и время, соответственно, по-особому трактуются человеком, прежде всего, с позиции выживания («укрыться», «пересечь», «преодолеть рубеж», «продержаться», «дождаться» и т. д.).

¹⁸ В операх XVII в. жанр сарабанды нередко выступал как символ величия Испании.

¹⁹ Пассионность вообще постепенно становится основной духовной линии современного композиторского творчества, проявляясь ассоциативно в духовной атмосфере отдельных произведений или в прямом обращении к жанру страстей. Таковы «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» Э. Денисова (по существу, первые российские Пассионы), «Семь слов» С. Губайдулиной и др.

²⁰ В конце 1980-х годов искания Е. Глебова оказались созвучными мистериальным идеям «Антигоны» В. Лобанова, «Гамлета» С. Слонимского, «Тиля» Н. Каретникова; возможные очертания нового мира запечатлеваются и в «Мистерии апостола Павла» Н. Каретникова.

●—————● ПРИЛОЖЕНИЕ ●—————●

Пример 1
Глебов Е. А.
Балет «Альпийская баллада»
Тема бегства



Пример 2
Глебов Е. А.
Четвертая симфония
II часть



Пример 3
Глебов Е. А.
Балет “Тиль Уленшпигель”
Сарабанда



Пример 4
Глебов Е. А.
Опера “Мастер и Маргарита”
Интродукция



ЛИТЕРАТУРА

1. Немцова-Амбарян С. Н. Либретто как объект исследования // Искусство и культура сегодня: новое осмысление в новой эпохе: коллект. моногр. Петрозаводск: Новая наука, 2021. С. 30–49.
2. Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М.: Худ. литература, 1972. 544 с.
3. Красильников Р. Л. Танатологические мотивы в художественной литературе (Введение в литературоведческую танатологию). М.: Языки славянской культуры, 2015. 488 с.
4. Немцова С. Н. Концепт Зло в творчестве Е. Глебова // Музыкальная культура Беларуси на скрещаванні еўрапейскіх шляхоў [Музыкальная культура Беларуси на перекрестке европейских путей]: материалы науч. конф. Минск: БГАМ, 2009. С. 133–140.
5. Немцова-Амбарян С. Н. Музыкальный гипертекст сквозь призму художественной индивидуальности (на примере композиторского творчества Е. А. Глебова) // Жанры и типы текста в научном и медийном дискурсе: межвуз. сб. науч. тр. Орел: ОГИИК, 2012. Вып. 10. С. 206–214.
6. Бекетова Н. В. От сатиры и трагедии – к трагедии-сатире // Музыкальный театр XIX–XX веков: вопросы эволюции: сб. науч. тр. Ростов н/Д.: Гефест, 1999. С. 49–72.
7. Сапронов П. А. Феномен героизма. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб. Гуманитарная Академия, 2005. 512 с.
8. Арановский М. Г. Вызов времени и ответ художника // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 15–27.

REFERENCES

1. Nemtsova-Ambaryan S. Libretto kak ob'ekt issledovaniya [Libretto as an object of research]. In: Iskusstvo i kul'tura segodnya: novoe osmyslenie v novoy epokhe [Art and Culture today: a new understanding in

- a new Era]: collective monograph. Petrozavodsk: Novaya nauka, 2021. Pp. 30–49.
2. *Skaftymov A.* Nравstvennyye iskaniya russkikh pisateley: Stat'i i issledovaniya o russkikh klassikakh [Moral searches of Russian writers: Articles and Research works on the Russian classics]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1972. 544 p.
3. *Krasil'nikov P.* Tanatologicheskie motivy v khudozhestvennoy literature (Vvedenie v literaturovedcheskuyu tanatologiyu) [Thanatological Motifs in Fiction (Introduction to Literary Thanatology)]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury, 2015. 488 p.
4. *Nemtsova S.* Kontsept Zlo v tvorchestve E. Glebova [The concept of Evil in the works by E. Glebov]. In: Muzychnaya kul'tura Belarusi na skryzhavanni eurapeiskikh shlyakhov [Musical culture of Belarus at the intersection of European ways]: materials of research conference. Minsk: Belarusian State Academy of Music, 2009. Pp. 133–140.
5. *Nemtsova-Ambaryan S.* Muzykal'nyj gipertekst skvoz' prizmu khudozhestvennoy individual'nosti (na primere kompozitorskogo tvorchestva E. Glebova) [Musical hypertext through the prism of artistic individuality (on the example of the composer's creative work of E. Glebov)]. In: Zhanry i tipy teksta v nauchnom i mediynom diskurse [Genres and types of text in research and media discourse]: collected articles. Orel: Orel State Institute of Arts and Culture, 2012. Issue 10. Pp. 206–214.
6. *Beketova N.* Ot satiry i tragedii – k tragedii-satire [From satire and tragedy to tragedy-satire]. In: Muzykal'nyj teatr 19–20 vekov: voprosy evolyutsii [Musical theatre of the 19th–20th centuries: problems of evolution]: collected articles. Rostov-on-Don: Gefest, 1999. Pp. 49–72.
7. *Sapronov P.* Fenomen geroizma: [The phenomenon of heroism]. 2nd rev. and suppl. ed. St. Petersburg: Gumanitarnaya akademiya, 2005. 512 p.
8. *Aranovskiy M.* Vyzov vremeni i otvet khudozhnika [The challenge of time and the artist's response]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1997. No. 4. Pp. 15–27.

Немцова-Амбарян Светлана Николаевна

кандидат искусствоведения, доцент
кафедры истории музыки и музыкальной белорусистики
Белорусская государственная академия музыки
Беларусь, 220116, Минск
svetlanaby@mail.ru
ORCID: 0000-0002-4648-3867

Svetlana N. Nemtsova-Ambaryan

Ph. D. (Art), Associate Professor at the Department of Music History
and Music Belarusian studies
Belarusian State Academy of Music
Belarus, 220116, Minsk
svetlanaby@mail.ru
ORCID: 0000-0002-4648-3867

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART



УДК 780.6

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_43

К. Л. ЗАЙЦЕВА

*Институт филологии и межкультурной коммуникации
Казанского (Приволжского) федерального университета*

Е. Ю. ШИГАЕВА

Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова

НЕАПОЛИТАНСКАЯ МАНДОЛИНА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ ПАРИЖА XVIII ВЕКА

В XVII–XVIII столетиях музыкальные культуры Италии и Франции оказывали значительное влияние друг на друга. Так, итальянские оперные труппы гастролировали во Франции еще с XVII века, заложив прочный фундамент взаимодействия ведущих музыкальных держав. Данная тенденция развивалась и в XVIII веке, приобретя особенный размах в области музыкального театра. Деятельность Итальянского театра (*Le Théâtre-Italien*), где исполнялись комедии и оперы-buffa, способствовала притоку в Париж певцов, композиторов, а также исполнителей на традиционных национальных инструментах. Значительным успехом пользовалась неаполитанская мандолина, которая постепенно входила в музыкальную жизнь Парижа. Любовь к мандолине, характерная для королевского двора Франции, способствовала популяризации инструмента среди знати. Важную роль в процессе распространения мандолины во французской столице сыграли и знаменитые *Concerts Spirituels*, на которых выступали итальянские артисты.

Опираясь на публикации в парижской прессе того времени, авторы настоящей статьи запечатлевают галерею итальянских мандолинистов, проживавших или гастролировавших в Париже с конца 1740-х годов: Карло Соди, Джованни Чифолелли, Габриэле Леоне, Пьетро Дени, Джованни Фучетти и другие. Надлежащее внимание уделено практическим руководствам по игре на мандолине, опубликованным в Париже упомянутыми музыкантами. Эти пособия ориентировались на музыкантов разного уровня исполнительского мастерства и пользовались значительным спросом среди парижан.

В конце 80-х годов XVIII века интерес к мандолине стал угасать, что объяснялось атмосферой предреволюционной Франции. Однако традиции исполнительства, заложенные в указанный период, нашли свое продолжение в XIX столетии.

Ключевые слова: история исполнительства на мандолине, французская музыка второй половины XVIII столетия, неаполитанская мандолина, концертная жизнь Парижа, практические руководства для мандолинистов.

Для цитирования: Зайцева К. Л., Шигаева Е. Ю. Неаполитанская мандолина в музыкальной жизни Парижа XVIII века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 1. С. 43-51.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_43

K. ZAITSEVA

Institute of Philology and Intercultural Communication of Kazan (Volga Region) Federal University

E. SHIGAEVA

N. Zhiganov Kazan State Conservatory

NEAPOLITAN MANDOLIN IN THE MUSICAL LIFE OF PARIS IN THE 18th CENTURY

In the 17th and 18th centuries, the musical cultures of Italy and France had a significant influence on each other. Troupes of Italian opera artists have been touring France since the 17th century, laying a solid foundation for interaction between the leading musical powers. This tradition continued into the 18th century and especially extended to the field of musical theatre. The activities of the Italian comedy theatre – *Le Théâtre-Italien* – contributed to the inflow of singers, composers, and performers on national traditional instruments to Paris. The Neapolitan mandolin occupied a special position, and gradually began to enter the musical life of Paris. The love for mandolin of the King Court contributed to the popularization of the instrument among the nobility. An important role in the spread of mandolin in France was played by the famous *Concert Spirituel*, which featured Italian artists.

Based on periodicals and publications in the Parisian press of that time, the authors of the article present a series of Italian mandolin players who lived in Paris in the 18th century: Carlo Sodi, Giovanni Cifolelli, Gabriele Leone, Pietro Denis, Giovanni Fuchetti and others. An important aspect is the review of pedagogical treatises created by these mandolin players. The methodological manuals published in Paris were designed for musicians of different levels of performing skills and were in great demand among the Parisians.

In the late 80s of the 18th century, interest in mandolin began to fade. In the atmosphere of pre-revolutionary France, this instrument did not correspond to the “spirit of the times”. However, the traditions of performing activity will find their continuation in the 19th century.

Keywords: history of the mandolin performing art, French music in the second half of the 18th century, concert life in Paris, practical treatises for the mandolin players.

For citation: Zaitseva K., Shigaeva E. Neapolitan mandolin in the musical life of Paris in the 18th century // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 1. Pp. 43-51.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_43



В середине XVIII века Франция переживала период экономического спада, причиной которого стал ряд катастрофических войн. К концу Семилетней войны (1756–1763) против Англии и Пруссии Франция практически обанкротилась. Однако даже на фоне экономического кризиса элитная часть общества не отказывала себе в изысках. Искусство (в особенности музыка) оставалось под покровительством привилегированных слоев общества, а музыкальная жизнь французской столицы была весьма насыщенной. Центральное место в числе любимых зрелищных искусств, несомненно, занимали опера и балет, традиционно ставившиеся на сцене главного театра Парижа – Королевской академии музыки. Традиции французской лирической трагедии, заложенные еще Ж.-Б. Люлли, развивались в творчестве Ж.-Ф. Рамо (см.: [1]), кроме того, в 1760-х годах Париж стал ареной для реформаторской деятельности К. В. Глюка. Как отмечает Л. Кириллина, «в Париже рефор-

ма Глюка сделалась живой и очевидной реальностью, и в истории французской оперы этот период стал таким же важным, как и эпоха Люлли, когда были заложены глубинные основы национальной оперной традиции» [2, с. 174].

Параллельно с развитием лирической трагедии, в середине XVIII века зарождалась французская комическая опера. Как известно, становление данного жанра происходило под влиянием итальянской оперы-buffa. В 1752 году состоялись знаменитые гастроли итальянской оперной труппы, которая имела невероятный успех в Париже со спектаклем «Служанка-госпожа» Дж. Б. Перголези. Легкий мелодичный стиль этой неаполитанской оперы-buffa, захватывающий жизненный сюжет, живость текста либретто резко контрастировали с французским оперным стилем Ж.-Ф. Рамо, который отдавал предпочтение темам из античной мифологии. Полемика в обществе, разгоревшаяся между Ж.-Ж. Руссо (сторонником нового итальянского

стиля) и Рамо (защитником французских традиций) после постановки «Служанки-госпожи», вошла в историю как «война буффионов и антибуффионов». Тогда же Руссо написал оперу «Деревенский колдун», где продемонстрировал, каким мог быть этот новый мелодический стиль применительно к французскому языку.

Общественная художественно-эстетическая дискуссия о французском и итальянском стилях лишь подтверждает факт активного взаимодействия музыкального театра Италии и Франции. Конечно, этот межкультурный диалог начался задолго до 50-х годов XVIII века. Согласно комментарию А. Булычевой, первые итальянские актерские труппы обосновались в Париже еще в XVII столетии: «Барочный Париж временами напоминает карнавальную Венецию. <...> Париж XVII века – один из мировых центров комедии dell'arte. Здесь подвизаются Арлекин, Панталоне, Скарамуш, Фракасс, Полишинель, Пьеро, Меццетен, Тривелин. Итальянская комедия вьет гнездо в самом сердце Франции, ее актеры числятся штатными комедиантами Их Величеств» [1, с. 132]. Вплоть до середины XVIII века выступления итальянцев проходили на сценах различных театров Парижа. В 1762 году итальянская труппа объединилась с театром французской комической оперы (*Opéra-Comique*), а некоторое время спустя совместное предприятие получило название *Le Théâtre-Italien*. Таким образом, была создана благоприятная среда, в которой было суждено столкнуться двум ведущим музыкальным культурам Европы.

Благодаря деятельности *Le Théâtre-Italien* наблюдался беспрецедентный приток неаполитанских музыкантов, оперных композиторов и певцов, вслед за которыми последовали и многие исполнители на традиционных итальянских инструментах – коласьоне¹ и мандолине. Эти музыканты зарабатывали себе на жизнь, выступая в качестве солистов, частных учителей, композиторов, создававших учебный и концертный репертуар для мандолины, и, несомненно, могли найти себе работу в оркестрах как *Le Théâtre-Italien*², так и других театров.

Первым профессиональным мандолинистом в Париже того периода можно считать Карло Соди (1715, Рим – 1788, Париж). Во французскую столицу музыкант прибыл в 1749 году вслед за младшим братом Пьетро, который с 1743 года выступал как арфист – сольно и в оркестре *Théâtre-Italien*. Братья нередко давали совместные концерты, и вскоре К. Соди завоевал репутацию мандолиниста-виртуоза и педагога. Кроме того, оба они служили в названном оркестре, однако в 1765 году Карло пришлось покинуть театр из-за резкого ухудшения зрения, впоследствии при-

ведшего к слепоте. Последние годы его жизни прошли в бедности и лишениях [4, pp. 275–276].

Помимо итальянского театра, важную роль в развитии инструментального исполнительства сыграли регулярные *Concerts Spirituels* (Духовные концерты) в Париже, которые проходили в дни религиозных праздников во дворце Тюильри, когда оперные постановки были запрещены (см.: [5]). Французская пресса публиковала афиши и регулярные отчеты о прошедших концертах. Так, в газете *Mercure de France* сообщалось о выступлении К. Соди 18 декабря 1749 года (суббота): «Синьор Соди <...> играл на мандолине и имел заслуженный успех» [6, p. 201].

Развитие мандолинного исполнительства во Франции в 1760-е годы было связано с именами еще нескольких музыкантов, участвовавших в *Concerts Spirituels*. Одним из них стал Джованни Чифолелли. В частности, сообщалось о его выступлении с «...Сонатой для мандолины собственного сочинения. Инструмент является разновидностью маленькой гитары, а синьор Чифолелли играет на пределе возможного мастерства» [7, p. 237].

Сведения о Дж. Чифолелли весьма скудны, а дата и место рождения вовсе не известны. Проживая в Париже, музыкант опубликовал свой труд «Метод игры на мандолине», который имел большой успех во Франции и стал самым популярным практическим руководством того времени. Чифолелли также сочинил оперы-буффа «Ульталиенна» и «Пьер и Лизетта», которые были заказаны *Théâtre-Italien* и успешно ставились в этом театре в 1770 и 1774 годах. Некоторые песни и дуэты из «Пьера и Лизетты» были чрезвычайно популярны во Франции и неоднократно переиздавались [4, pp. 73–74]. Сольная карьера Чифолелли продолжалась как минимум до конца 1760-х годов. По крайней мере, в *Journal de Musique* за июль 1770 г. сообщалось: «Он (Чифолелли. – К. З., Е. Ш.) аккомпанирует себе на мандолине, а также сочиняет очаровательную музыку для этого инструмента» (цит. по: [8, p. 30]).

Еще одним исполнителем на мандолине был синьор Габриэле Леоне (или Леони) Неаполитанский, о выступлениях которого на *Concerts Spirituels* в Пятидесятницу писала газета *Mercure de France* в июне и июле 1766 г.: «Синьор Леони играл на мандолине с большим мастерством» [9, pp. 188–189]. На указанных концертах музыкант исполнял одну из сонат собственного сочинения. Тогда же Леоне принимал участие еще как минимум в четырех концертах, удостоившись многочисленных положительных отзывов: «Мы испытали восхищение и удовольствие от концерта господина Леоне, профессионального исполнителя на мандолине. Следует отметить виртуозность его игры» (цит. по: [8, p. 31]).

Известно, что Леоне не проживал в Париже, будучи исполнителем на мандолине в доме герцога Шартрского (вероятно, речь идет о Луи Филиппе Жозефе). Большая часть сочинений Леоне для мандолины, в том числе 30 вариаций (1761), издавалась в Париже. Наибольшую известность музыканту принес труд «Метод обучения скрипача игре на мандолине» (1768) [10], в котором раскрывалась взаимосвязь упомянутых инструментов. «Метод...» Леоне считается одним из наиболее обстоятельных руководств для мандолинистов XVIII века (Иллюстрация 1).

Иллюстрация 1

Г. Леоне. Метод обучения скрипача игре на мандолине



Несмотря на растущую популярность мандолины среди парижан, данный инструмент не был особо распространен на концертной эстраде. Причиной являлись, по-видимому, динамические особенности мандолины, которая не отличалась громкостью и звонкостью, требуемыми в условиях акустики большого зала. Указанный недостаток звукового объема был отмечен рецензентом после выступления мадемуазель де Вильнев – единственной женщины-исполнительницы на мандолине, когда-либо выступавшей на *Concerts Spirituels*: «Первого ноября, в День всех святых, *Concert Spirituel* начался с Мотета для большого хора. Мадемуазель Вильнев, эта молодая девушка, о талантах которой уже сообщалось, исполнила Концерт для мандолины М. Фризери с большим мастерством. Она старалась показать максимум звучания этого инструмента, однако в данном помещении звук воспринимался довольно сухо. Несмотря на то, что мадемуазель де Вильнев играла успешно и талантливо, все же ее игра за клавесином производит более благоприятное впечатление» (цит. по: [8, p. 41]).

На *Concerts Spirituels* также выступали еще два исполнителя на мандолине. Согласно публикациям в прессе, Алдае (Алдай), впоследствии – известный скрипач, блестяще выступил здесь в марте 1771 года [11, p. 182]. Дважды, 8 и 24 декабря 1783 года, выступал и Ноннини, исполняя Концерт для мандолины собственного сочинения: «Этот инструмент, на который смотрели скептически, звучал под его пальцами очень мягко и благородно» (цит. по: [12, p. 13]). Ноннини некоторое время оставался в Париже, дав несколько концертов. Однако зал *Halle des Cents Suisses*, где проходили *Concerts Spirituels*, был слишком велик для выступлений исполнителей на щипковых инструментах, поэтому соответствующие концерты носили единичный характер.

Отмеченные публикации парижских газет, журналов и альманахов, а также сведения, приведенные на титульных листах опубликованных сочинений, помогают составить довольно обширный список мандолинистов, выступавших во Франции на протяжении второй половины XVIII века. Авторитетный исследователь П. Спаркс, автор «Истории неаполитанской мандолины...», приводит сводную таблицу соответствующих европейских мастеров того времени [8, p. 35]. Источником информации для П. Спаркса послужили определенные годы, на протяжении которых мандолинисты сообщали о своих услугах в прессе (см. Приложение).

Как видно из таблицы, важнейшими фигурами, внесшими большой вклад в развитие мандолинного исполнительства во Франции, являются Пьетро Дени и Джованни Фучетти. Разнообразная творческая деятельность этих музыкантов продолжалась в течение довольно протяженного периода.

Биографические словари сохранили некоторые сведения о П. Дени: он родился в Провансе, предположительно был французом, а не итальянцем. Однако П. Спаркс, ссылаясь на газету *Annonces, affiches et avis divers* [13, p. 483], где Дени был назван «сеньор Денизи», утверждает, что последний все же мог иметь итальянские корни. С 1780 года Дени работал учителем музыки в женской семинарии в Сен-Сире. Это был высокообразованный и основательный музыкант, автор нескольких методических руководств, а также «Четырех сборников арий для мандолины», «Новой системы практической музыки» (1747). Дени также осуществил перевод на французский язык «Трактата об украшениях» Дж. Тартини («*Trattato delle appoggiature sì ascendenti che discendenti per il violino, come pure il trillo, il tremolo, mordente e altro, con dichiarazioni delle cadenze naturali e composte*») [8, p. 85]. Основным трудом Дени стал трехтомный «Метод обучения игре на ман-

долине без педагога» («Méthode pour apprendre à jouer de la mandoline sans Maître», Париж, 1768–1773) [14], предназначенный для самостоятельного обучения скрипачей технике игры на мандолине (Иллюстрация 2). Следует отметить, что в данном труде Дени приводились нотные примеры, позволявшие исполнять аккомпанементы к песням из спектаклей *Théâtre-Italien*.

Иллюстрация 2

П. Дени. Метод обучения игре на мандолине без педагога



В предисловии к первому тому Дени объяснял причины, побудившие его выпустить данное пособие. По словам автора, многие музыканты обращались к нему с просьбами о создании метода, позволяющего скрипачам освоить мандолину без помощи педагога: «Нет необходимости подробно описывать здесь все старые обычаи, хорошие и плохие, и пересказывать правила, некоторыми ошибочно признаваемые полезными. Я встречался в Неаполе с господином Жюльеном, которого считаю лучшим мандолинистом, и он заверил меня, что никто не показывал ему и не решал за него, какими движениями плектра нужно играть» [14, р. 3].

Названный том руководства Дени был опубликован в апреле 1768 года, а в мае увидело свет пособие Г. Леоне «Метод обучения скрипача игре на мандолине». Несложно заметить, что подобное хронологическое совпадение могло вызвать некую конкуренцию между авторами. В авторском предисловии к труду Леоне утверждалось, что его методический труд был вызван дефицитом квалифицированных исполнителей и педагогов: «Я решил создать данный трактат для обучения людей тех стран, где, к большому сожалению, нет мастеров мандолинного искусства, способных продемонстрировать все возможности инструмента» [10, р. 1].

В дальнейшем Леоне не смог сдержать своего раздражения по поводу более ранней публикации Дени: «Было бы ошибкой полагать, что мандолина очень проста и удобна. Особенно это касается тех, кто считает, что за двенадцать уроков можно стать неаполитанским виртуозом. В этом, несомненно, обнаруживается истинный облик шарлатана» [Там же, р. 19].

В конце XVIII века Париж считался европейским центром музыкальной издательской деятельности, поэтому многие композиторы стремились публиковать свои сочинения именно здесь. Особого упоминания заслуживает Джованни Фучетти (или Фуке), приехавший в Париж в конце 1769 года из Лиона и до 1788 года работавший в качестве «профессора» игры на мандолине, обучаться у которого было весьма престижно. Вслед за Леоне и Дени, Фучетти создал пособие для начинающих исполнителей, опубликованное издательством Зибера в 1770 году под названием «Метод легкого обучения игре на мандолине с четырьмя или шестью струнами» [15] (Иллюстрация 3).

Иллюстрация 3

Дж. Фучетти. Метод легкого обучения игре на мандолине с четырьмя или шестью струнами



Отмеченное издание включало в себя репертуарное приложение – шесть серенад и шесть сонат для указанного инструмента. Уникальность «Метода...» Фучетти заключалась в том, что автор учитывал особенности как неаполитанской, так и барочной мандолины³. Сам он предпочитал барочную разновидность: «...этот инструмент менее труден (для освоения. – К. З., Е. Ш.), нежели четырехструнная (неаполитанская) мандолина, поскольку вам не нужно так часто перемещаться по грифу. На сегодняшний день мы отдаем ему предпочтение и находим более

гармоничным. Впрочем, все зависит от вкуса» [15, р. 5]. Однако, несмотря на рекомендации Фучетти, неаполитанская мандолина оставалась доминирующим инструментом в Париже того времени. Признавая это, автор «Метода...» адресовал прилагаемые сочинения именно данной версии: шесть серенад и шесть сонат были написаны для инструмента с четырьмя струнами.

Рост популярности мандолины во второй половине XVIII века способствовал использованию этого инструмента в качестве одного из популярных атрибутов для портретирования. Показательным примером в данном отношении является работа Пьера Лакура-отца «Портрет Андре-Франсуа-Бенуа-Элизабет Ле Бертон», видного политического деятеля Франции, который изображен на картине с мандолиной в руках, отчего хорошо видна исполнительская посадка за инструментом (Иллюстрация 4).

Иллюстрация 4
П. Лакур-отец. Портрет Андре-Франсуа-Бенуа-Элизабет Ле Бертон



Особую популярность мандолина приобрела у дам, следующих модным веяниям. Одной из первых живописных работ во Франции, запечатлевших мандолину, является «Маркиза де Помпадур за рамкой для вышивания» (1764) кисти художника Франсуа-Юбера Друэ (1727–1775). На полотне мандолина лежит у ног знаменитой фаворитки Людовика XV. В дальнейшем этот инструмент нередко изображался на женских

портретах, таких как «Женщина с мандолиной» П.-Э. Фальконе, «Портрет мадам де Шенье с мандолиной» неизвестного автора (Иллюстрация 5).

Иллюстрация 5
Неизвестный художник. Портрет мадам де Шенье с мандолиной



Учитывая интерес женщин к исполнительству на мандолине, в 1767 году гастролирующий мандолинист-виртуоз и композитор Джованни Баттиста Джервазио опубликовал в Париже «Очень простой способ научиться играть на четырехструнной мандолине, инструменте, созданном для женщин». Автор руководства описал способы исполнения основных приемов, широко распространенных в практике игры на неаполитанской мандолине. При этом были рассмотрены следующие вопросы:

- положение левой и правой рук;
- настройка струн;
- положение медиатора;
- виды исполнительской атаки;
- способы исполнения легато;
- исполнение тремоло;
- способы исполнения различных длительностей;
- особенности исполнения арпеджио.

Помимо Джервазио, Дени, Леоне и Фучетти, в качестве автора трактата для мандолины известен еще один музыкант – Мишель Корретт, чей «Новый способ научиться играть на мандолине за очень короткое время» («Nouvelle methode pour apprendre à jouer en très peu de temps de la madoline») был опубликован в Париже, Лионе и Дюнкерке в сентябре 1772 года [16] (Иллюстрация 6).

Иллюстрация 6
М. Корретт. Новый способ научиться играть на мандолине за очень короткое время



Корретт, известный преимущественно как органист и композитор, выпустил более десятка учебных пособий по игре на различных инструментах, включая скрипку, виолончель, гитару, мюзет и флейту, однако нет никаких доказательств того, что он занимался мандолиной профессионально. Следует признать и довольно ощутимое сходство названного пособия с предыдущими аналогичными руководствами перечисленных выше авторов. Тем не менее, Корретт был образованным и высокооплачиваемым музыкантом, следовательно, его «Новый способ...» также явился определенным вкладом в развитие исполнительства на мандолине во Франции.

Распространение практики игры на указанном инструменте требовало и пополнения репертуара. В период с 1761 по 1783 годы в Париже было выпущено более 80 соответствующих нотных изданий. Среди них преобладали сонаты для мандолины и баса, дуэты для двух мандолин, вокальные сочинения с аккомпанементом мандолины, причем подавляющее большинство этих сочинений при-

надлежало композиторам-исполнителям. Как отмечает П. Спаркс, около 1770 года В. Розером были опубликованы Шесть сонат (соч. 3), которые предназначались для двух скрипок и баса, однако на титульном листе сообщалось: «Можно исполнять на мандолине». В более поздних изданиях указанного сочинения о мандолине уже не говорилось. Допустимо предположить следующее: поскольку изначально Шесть сонат были посвящены герцогу Шартрскому, известному любителю игры на мандолине, приводимая ремарка была, скорее всего, дипломатическим жестом автора по отношению к своему покровителю [8, р. 40].

Наиболее распространенным инструментальным составом в исследуемый период был дуэт мандолин. Инструменты в XVIII веке нередко изготавливались парами, а небольшие размеры мандолин обеспечивали удобство для игры на свежем воздухе. Первый инструмент выполнял мелодическую функцию, второй придавал звучанию гармоническую полноту. Обычно издания для дуэтов представляли собой традиционные «серии» двухчастных сонат или сборники танцевальных пьес – менуэтов, курант и др. Сонаты для мандолины и баса, в основном трехчастные, подразумевали более высокую техническую подготовку исполнителя.

В 1780-х годах неуклонное ухудшение экономической ситуации в предреволюционной Франции положило конец увлечениям аристократической элиты. Общественно-политические изменения того времени способствовали обновлению господствующих музыкальных вкусов. На первом плане утверждался театр – драматический и музыкальный, который явственно резонировал настроениям публики, взбудораженной предвкушением политических перемен. Мандолина с ее нежным тембром перестала отвечать духу времени, о чем свидетельствовали редкие выступления Джервазио и Ноннини на *Concerts Spirituels*. Интерес парижан к этому инструменту фактически угас, чтобы разгореться с новой силой в следующем, XIX столетии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Коласьоне – итальянский струнно-щипковый инструмент наподобие мандолины с очень длинным грифом и тремя струнами, настроенными по квинтам.

² Как отмечает Д. Чарлтон, оркестр театра Итальянской комедии отличался высоким исполнительским уровнем (см.: [3]).

³ Неаполитанская мандолина имеет четыре металлических сдвоенные струны, настроенные по квинтам (e, a, d, g), открытый голосник, сложенную за подставкой деку, фиксированные лады и колковую систему, аналогичную гитарной. Звук на этом инструменте извлекают с помощью капролонового медиатора. У барочной мандолины корпус гораздо меньше и не такой глубокий, как у неаполитанской. Инструмент снабжен резной ажурной розеткой вместо открытого голосника, прямой декой, шестью сдвоенными жильными струнами, имеющими кварто-терцовый строй (g, d, a, e, h, g).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Фамилия	Годы, отмеченные в источниках	Комментарии
Пьетро Дени	1765–1777	Жил в Англии
Барриос	1789	
Джованни Фучетти (также известный как Дж. Фуке)	1770–1789	Жил преимущественно в Лионе
Фрицери	1775–1776	Слепой с детства
Мартин	1777–1779	
Маццучелли	1777–1789	
Джакомо Мерчи	1766–1789	Проживал в Париже, больше известен как преподаватель игры на гитаре
Антонио Риджери	1781–1783	
Карло Соди	1759–1789	Проживал в Париже с 1749 года; после 1775 г. ослеп
Вассер	1778–1783	
Джакомо Веджини	1768	
Вердоне	1788–1789	Жил в Лионе
Вернер	1778–1783	

ЛИТЕРАТУРА

1. Булычева А. В. Сады Армиды: Музыкальный театр французского барокко. М.: Аграф, 2004. 448 с.
2. Кириллина Л. В. Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика-XXI, 2006. 384 с.
3. Charlton D. Orchestra and Chorus at the Comédie-Italienne (Opéra-Comique) 1755–1799. URL: <https://pure.royalholloway.ac.uk/en/publications/orchestra-and-chorus-at-the-com%C3%A9die-italienne-op%C3%A9ra-comique-1755-> (дата обращения: 14.02.2023).
4. Bone Ph. J. The Guitar and Mandolin. London: Schott and Company, 1914. 315 p.
5. Pierre C. Histoire du Concert Spirituel (1725–1790). Paris: Société Française De Musicologie, 1975. 376 p.
6. Mercure de France: dédié au Roy. 1749. Decembre. V. 1. 218 p.
7. Mercure de France: dédié au Roy. 1760. Juin. 271 p.
8. Sparks P. A history of Neapolitan mandoline from its origins until the early nineteenth century, with a thematic index of published and manuscript music for the instrument: Ph. D. Thesis. London, 1989. 205 p.
9. Mercure de France: dédié au Roy. 1766. Janvier. 216 p.
10. Leone G. Méthode raisonnée pour passer du Violon à la Mandoline. Paris: Mr. Levinville, 1768. 67 p.
11. Mercure de France: dédié au Roy. 1771. Avril. 217 p.
12. Le Roux D. La Mandoline aux "Concerts Spirituels" Parisiens du XVIII siècle // Journal de la pratique musicale des amateurs. 1986. № 3. Pp. 10–14.
13. Annonces, affiches et avis divers. 1767. 11 Juillet. P. 483.
14. Denis P. Méthode pour apprendre à jouer de la mandoline sans Maître: In 3 pt. Paris: Sans ind. de la maison d'ed., 1768. Pt. 1. 78 p.
15. Fouchetti G. Méthode pour apprendre facilement à jouer de la mandoline à 4 et à 6 Cordes. Paris: Chez M. Simrock à Bonn, 1771. 75 p.
16. Corrette M. Nouvelle méthode pour apprendre à jouer en très peu de temps de la mandoline. Paris: Aux adresses ordinaires, 1772. 47 p.

REFERENCES

1. Bulycheva A. Sady Armidy: Muzykal'nyj teatr frantsuzskogo barokko [Gardens of Armida: French baroque musical theatre]. Moscow: Agraf, 2004. 448 p.
2. Kirillina L. Reformatorskie opery Glyuka [Gluck's reformist operas]. Moscow: Klassika-XXI, 2006. 384 p.
3. Charlton D. Orchestra and Chorus at the Comédie-Italienne (Opéra-Comique) 1755–1799. URL: <https://pure.royalholloway.ac.uk/en/publications/orchestra-and-chorus-at-the-com%C3%A9die-italienne-op%C3%A9ra-comique-1755-> (date of application: 14.02.2023).

4. *Bone Ph. J.* The Guitar and Mandolin. London: Schott and Company, 1914. 315 p.
5. *Pierre C.* Histoire du Concert Spirituel (1725–1790). Paris: Société Française De Musicologie, 1975. 376 p.
6. Mercure de France: dédié au Roy. 1749. Decembre. V. 1. 218 p.
7. Mercure de France: dédié au Roy. 1760. Juin. 271 p.
8. *Sparks P.* A history of Neapolitan mandoline from its origins until the early nineteenth century, with a thematic index of published and manuscript music for the instrument. Ph. D. Thesis. London, 1989. 205 p.
9. Mercure de France: dédié au Roy. 1766. Janvier. 216 p.
10. *Leone G.* Méthode raisonnée pour passer du Violon à la Mandoline. Paris: Mr. Levinville, 1768. 67 p.
11. Mercure de France: dédié au Roy. 1771. Avril. 217 p.
12. *Le Roux D.* La Mandoline aux “Concerts Spirituels” Parisiens du XVIII siècle. In: Journal de la pratique musicale des amateurs, 1986. No. 3. Pp. 10–14.
13. Annonces, affiches et avis divers. 1767. 11 Juillet. P. 483.
14. *Denis P.* Méthode pour apprendre à jouer de la mandoline sans Maître: In 3 pt. Paris: Paris: Sans ind. de la maison d’ed., 1768. Pt. 1. 78 p.
15. *Fouchetti G.* Méthode pour apprendre facilement à jouer de la mandoline à 4 et à 6 Cordes. Paris: Chez M. Simrock à Bonn, 1771. 75 p.
16. *Corrette M.* Nouvelle méthode pour apprendre à jouer en très peu de temps de la mandoline. Paris: Aux adresses ordinaires, 1772. 47 p.

Зайцева Ксения Леонидовна

старший преподаватель кафедры татаристики и культуроведения
Институт филологии и межкультурной коммуникации
Казанского (Приволжского) федерального университета
420021, Россия, Казань
zaitsieva-1990@mail.ru
ORCID: 0000-0002-1097-4410

Ksenia L. Zaitseva

Senior Lecturer at the Department of Tataristics and Cultural Studies
Institute of Philology and Intercultural Communication
of Kazan (Volga Region) Federal University
420021, Russia, Kazan
zaitsieva-1990@mail.ru
ORCID: 0000-0002-1097-4410

Шигаева Евгения Юрьевна

кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры
истории исполнительского искусства, музыкальной критики и медиатехнологий
Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова
420015, Россия, Казань
evgeniya-shigaev@mail.ru
ORCID: 0000-0003-4265-6764

Evgenia Yu. Shigaeva

Ph. D. (Art), Senior Lecturer at the Department of Performing Art History,
Music Criticism and Media Technologies
N. Zhiganov Kazan State Conservatory
420015, Russia, Kazan
evgeniya-shigaev@mail.ru
ORCID: 0000-0003-4265-6764

З. Э. АЛИЕВА*Крымский инженерно-педагогический университет им. Ф. Якубова***ЧЕРТЫ ПРОГРАММНОСТИ В ПЕРВОЙ СКРИПИЧНОЙ СОНАТЕ И. БРАМСА:
К ПРОБЛЕМЕ ОБРАЗНО-СМЫСЛОВОГО ИСТОЛКОВАНИЯ**

Публикуемая статья посвящена элементам скрытой программности, выявляемым исследователями в Сонате № 1 G-dur для скрипки и фортепиано И. Брамса. Возможность программного истолкования указанного опуса предопределяется взаимодействием нескольких факторов. Прежде всего, камерно-ансамблевые сонаты, в частности скрипичные, трактуются Брамсом в преимущественно лирическом («дуэтном») плане, чему способствует ярко выраженное влияние камерно-ансамблевого творчества Ф. Шуберта. Помимо общих композиционных и драматургических принципов, характерных для шубертовского инструментализма, Брамсом были чутко восприняты и своеобразно преломлены такие специфические черты художественного мышления, как песенность и автобиографичность. В условиях «дуэтного» ансамбля песенность подразумевает особый тип сопряженности и взаимодействия инструментальных партий, целенаправленный отбор тематизма и приемов его развития. Кроме того, Брамс неоднократно прибегает к завуалированному или прямому автоцитированию, внедряя в сонаты для скрипки и фортепиано интонационно-тематический материал собственных *Lieder* – подлинных «музыкальных дневников» романтического художника. Вот почему не только определенная вокальная миниатюра, но и различные ее претворения в инструментальном «дуэте» могут наделяться неявным программным, в частности автобиографическим, содержанием. Указанные черты программности обнаруживаются и в брамсовской скрипичной Сонате G-dur, которая запечатлела скорбные чувства и переживания композитора, связанные с уходом из жизни Ф. Шумана – младшего сына Роберта и Клары Шуман, талантливого поэта, чьи стихи высоко ценил И. Брамс. Таким образом, в наши дни упомянутый «дуэтный» опус, специфически претворивший некоторые черты композиций *in memoriam*, требует надлежащего интерпретаторского подхода со стороны музыкантов-исполнителей и чуткого воссоздания программного замысла автора.

Ключевые слова: И. Брамс, камерно-ансамблевое творчество, Соната № 1 G-dur для скрипки и фортепиано, песенность, программный замысел, автобиографичность, исполнительская интерпретация.

Для цитирования: Алиева З. Э. Черты программности в Первой скрипичной сонате И. Брамса: к проблеме образно-смыслового истолкования // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 1. С. 52-57.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_52

Z. ALIEVA*F. Yakubov Crimean Engineering and Pedagogical University***PROGRAM FEATURES IN THE FIRST VIOLIN SONATA BY J. BRAHMS:
TOWARDS THE PROBLEM OF FIGURATIVE AND SEMANTIC INTERPRETATION**

The published article is devoted to the elements of concealed program, identified by researchers in the Sonata No. 1 in G Major for violin and piano by J. Brahms. The possibility of interpretation of this opus as a piece of a program music is predetermined by the interaction of several factors. First of all, chamber ensemble sonatas (in particular, violin ones) are interpreted by Brahms in a predominantly lyrical (“duet”) aspect, which is facilitated by the pronounced influence of F. Schubert’s chamber ensemble work. In addition to the general compositional and dramatic principles characteristic of Schubert’s instrumentalism, Brahms sensitively perceived and adopted such specific features of artistic thinking as orientation to songs and autobiographical tendency. Thus, the named orientation to songs in the context of a “duet” ensemble implies a special type of connection and interaction of instrumental parts, a purposeful selection of thematic material and methods of its development. In addition, Brahms repeatedly turns to veiled or direct auto-quotation, inserting the thematic material of his own songs – a kind of “musical diaries” by a romantic artist – into the sonatas for violin and piano. Based on this, not only a certain vocal miniature, but also

its various incarnations in an instrumental “duet” can be endowed with a kind of program (in particular, autobiographical) implication. These features of program are also found in Brahms’ Violin Sonata in G Major, which captured sorrowful feelings and experiences of the composer associated with the death of F. Schumann, the youngest son of Robert and Clara Schumann, a talented poet, whose poems were highly appreciated by J. Brahms. Thus, today the mentioned “duet” opus, which in a special way reflected some features of the compositions in memoriam, requires a proper interpretive approach of performers and a delicate recreation of the author’s program concept.

Keywords: J. Brahms, chamber ensemble work, Sonata No. 1 in G Major for violin and piano, song-likeness, program concept, autobiographical tendency, performing interpretation.

For citation: Alieva Z. Program features in the First Violin Sonata by J. Brahms: towards the problem of figurative and semantic interpretation // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 1. Pp. 52-57.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_52

«Триада» сонат для скрипки и фортепиано, создававшаяся И. Брамсом на протяжении второй половины 1870–1880-х годов, принадлежит к числу вершинных образцов в истории данного жанра. По мнению современных исследователей, «...инструментальные сонаты-дуэты Брамса органично синтезируют принципы симфонизма, концертности и камерности, продолжая тем самым бетховенскую (и отчасти шумановскую) традицию» [1, с. 306]. Отсюда проистекает явственная параллель между великими художниками классической и романтической эпох, зачастую декларируемая с видимой заостренностью: «...говоря о скрипичных сонатах Брамса... приходишь к мысли, что здесь, как и у Бетховена, имеет место некая универсальность, глобальность абсолютной музыки, не укладывающаяся ни в какие региональные или национальные рамки. <...> Музыка Брамса поистине всечеловечна» [2, с. 284–285]. Подобные «универсальные» обобщения, сами по себе далеко не бесспорные, оказываются весьма уязвимыми еще и по причине заведомого «нивелирования» приоритетных черт композиторской индивидуальности каждого из сопоставляемых творцов.

Между тем, ярко выраженная индивидуальность скрипичных сонат Брамса представляется ныне общепризнанной: в каждом из упомянутых опусов царит ««возвышенно-идеальный голос» скрипки, соединяющий вокальную распевность со способностью растворения в “беспредельных просторах” инструментализма, возможность выявления контраста или единства скрипичного звучания с “объективным” или, наоборот, лиричным фортепиано, – все это способствует выражению лирической сущности брамсовского искусства» (курсив мой. – З. А.) [1, с. 306]. Отмеченная «лирическая доминанта» предопределяет и безусловное тяготение Брамса к *песенности* как важнейшей характеристике инструментальных, в том числе камерно-ансамблевых, сочинений Ф. Шуберта.

Разумеется, указанная песенность может трактоваться в шубертовском наследии весьма

многогранно, о чем свидетельствует появление в исследовательском лексиконе специфических дифференциаций, например «*песенного симфонизма*». Однако в камерных ансамблях Шуберта песенность воплощена с максимальным размахом, начиная с общего характера изложения (знаменитые «божественные длинноты», упоминавшиеся еще Р. Шуманом) и заканчивая концептуальной ролью соответствующих автоцитат в сонатно-циклических опусах (струнный квартет «Смерть и девушка»). Порой возникает впечатление, что «...в шубертовских ансамблях все поется: и главные, и побочные темы, и музыка финальных *allegri*. Таким образом, происходит преломление традиций жанра *вокального дуэта*, типичного для... традиций бытового музицирования» (цит. по: [3, с. 51]). Очень многое в подобном толковании камерно-инструментальных жанров оказалось близким Брамсу; пожалуй, только «длиннот» он упорно избегал, сохраняя приверженность лаконичному и концентрированному типу высказывания.

По мнению Е. Царевой, «песенность проявляется во всех брамсовских сонатах-дуэтах – прежде всего, в самом типе соотношения скрипки и фортепиано, напоминающем о вокальной лирике композитора <...>, а также в целостности мелодического развертывания, в сплошном токе лирического тематизма. В первых двух сонатах роль песенности подтверждается введением цитат из брамсовских песен <...>. Кроме того, обе сонаты пронизаны узнаваемыми интонациями других песен Брамса <...> имеющих автобиографическое значение. Все это создает предпосылки для проникновения элементов программности, сродни тем, которые претворялись в камерно-ансамблевых сочинениях Шуберта» [1, с. 306].

В качестве показательного примера такой «завуалированной» программности может быть рассмотрена Первая скрипичная соната (G-dur op. 78), создававшаяся Брамсом в летние месяцы 1878–1879 годов. Как полагают исследователи,

музыкальная драматургия соответствующего цикла характеризуется специфической двуплавноностью: прекрасные картины природы, созерцаемые художником-творцом, порождают непрерывный «поток ассоциаций», которые восходят к многообразным жизненным реалиям – трагическим и радостным, сиюминутным и запечатленным памятью. Внешний план, связанный с «пейзажными зарисовками», доминирует в начальном *Vivace ma non troppo*: отдохновение от повседневных забот, любование «восхитительной летней свежестью каринтийских далей» [4, с. 251] благоприятствует подлинному взлету композиторской фантазии. «Свобода и непринужденность определяют строение этой части. Главенствующая здесь инициальная тема – одно из прекраснейших брамсовских открытий, ласковое обращение, “утренний привет” (“с добрым утром, милый ангел мой”), тихое вслушивание в неомраченную красоту природы... Из нее вырастают и вторая тема главной партии, и побочная, и все певучие фигурации, и хоральные аккорды заключительной. Но и сама тема – в разных вариантах – неоднократно возвращается (в связующей, в конце побочной, разработке, коде)», придавая изложению черты рондальности [1, с. 309]. Наряду с этим, в *Vivace* фигурирует и некий программный «подтекст», определяемый интонационно-тематическими аллюзиями брамсовской песни «Как сирень, расцветает любовь моя» (из цикла «Песни юности» ор. 63 на стихи Ф. Шумана¹). Автобиографический характер данной песни благоприятствует истолкованию I части в русле традиционных образных параллелей между «цветением природы» и радостным самоощущением молодости, зарождающимся трепетным любовным чувством художника, его трогательно-сокровенным признанием. В свою очередь, упомянутая инициальная тема *Vivace* фактически уподобляется «лейтмотиву» подразумеваемого лирического героя цикла.

Значимость описываемого «подтекста» в Сонате выявляется не сразу – логика его осмысления может быть названа *ретроспективной*. Во II части цикла, *Adagio Es-dur*, как будто преобладает «светлая объективная лирика с оттенком пасторальности» [5, с. 8], оттеняющая и дополняющая образно-эмоциональную атмосферу *Vivace*. Между тем, исходная сдержанность, даже сумрачность фортепианной «преамбулы» лишь усугубляется позднейшим вступлением скрипичной партии, «реплики-вздохи» которой на фоне чередующихся мажоро-минорных «светотеней» производят впечатление исподволь нарастающей безотчетной тревоги. Наконец, центральный раздел (форма *Adagio* – сложная трехчастная) озаглавлен эмоциональным взрывом:

непреклонная суровость пунктированных маршевых построений чередуется с хроматическими восходящими интонациями – словно мучительными и безуспешными поисками выхода из предначертанной «роковой сферы». И авторское обозначение темпа данного раздела (*Piu Andante* – «ближе к темпу шага»), и характерная ритмическая пульсация могут быть истолкованы как «зримый образ “траурного шествия”», скорбного резюме, подытожившего «столкновение безжалостной смерти и юной жизни» [1, с. 307]. При этом ведущая роль, отводимая в драматическом нагнетании узнаваемому «лейтмотиву» I части (сочетанию пунктированной ритмоформулы с трехкратным повторением одного звука), позволяет заключить: именно «лирическому герою» суждено было стать жертвой «столкновения».

Финал цикла, *Allegro molto moderato g-moll* – *G-dur*, ассоциируется с элегической постлюдией, на протяжении которой сдержанная печаль резиньяции оттеняется эпизодами светлых воспоминаний об ушедшем. Образно-смысловая сопряженность *Allegro* с предшествующей частью выявляется благодаря неоднократному появлению «лейтмотива», а также «целостной реминисценции» основной темы *Adagio* (серединный раздел и кода), «...приносящей с собой тихое просветление и утешение, а в самом конце – даже радостный взлет в одноименном мажоре, напоминающем о первой части» [1, с. 307]. Тем самым подразумеваемый «сюжет» обретает необходимую логическую завершенность, утверждая победу человеческого духа, воспаряющего над мрачными безднами небытия... Подобная концепция, «бетховенская» по сути (достаточно упомянуть фортепианную Сонату № 12 *As-dur* ор. 26 или Третью симфонию великого классика), в толковании Брамса предстает глубоко личностной, субъективно интерпретируемой, чему способствует видимая «автобиографичность» финала. В крайних разделах *Allegro* фигурирует своеобразная «контаминация» музыкального тематизма двух песен Брамса – «Под дождем» и «Эхо», явственно резонирующих друг другу: «В “Песне дождя” возникают образы-воспоминания о навсегда утраченном детстве, навеваемые стучащими в окно каплями дождя; в “Эхо” они сравниваются со слезами... Брамсовские песни – прекрасные элегии, в которых “пейзаж” сливается с настроением ровной и неизбывной печали. Этим настроением окутана вся финальная часть сонаты» [1, с. 307], и «песенность» композиторского мышления, наглядно репрезентируемая двумя соответствующими автоцитатами, выступает в роли связующего звена между реальностью и миром художественного вымысла. Именно летом 1879 года, в период сочинения

описываемого «дуэтного» цикла, Брамс вновь и вновь размышлял о смерти Ф. Шумана²; потребность выразить в музыке нахлынувшие горестные чувства и переживания, скорее всего, не ограничилась эпизодом «траурного шествия» из Adagio, но в значительной степени повлияла на «скрытую программу» Сонаты в целом. Кстати, весьма примечательно двойственное отношение автора к данной «программе». Осознавая слишком личный ее характер, Брамс не решился указать мемориальное посвящение Ф. Шуману в опубликованном тексте, однако с явным умыслом сообщал друзьям-музыкантам об использованных песенных автоцитатах, что подразумевало желательность дальнейших рассуждений по поводу мотивированности этих «заимствований», их роли в образно-смысловой концепции и т. д.

Каковы же наиболее существенные задачи музыканта-исполнителя, обусловленные программностью анализируемой Сонаты? На уровне циклической композиции представляется необходимым уделить особое внимание «сквозному движению мысли», доминирующему в данном опусе: «Соль-мажорная соната – может быть, самое “привольное” произведение Брамса <...> характеризуемое полным отсутствием какой-либо эмоциональной скованности. Упоение восторгом или грустью, полная погруженность в светлый полет поэтической мысли или в ее бесконечное печальное кружение – вот *единный* образ сонаты» [1, с. 308]. Достижению указанного «единства» при внешней контрастности и многоплановости целого ряда построений (особенно во II и III частях цикла) способствует выдержанная темпоритмическая пульсация. Использование агогических приемов (особенно замедлений) должно быть сведено к минимуму: как правило, неумеренность в указанном аспекте интерпретации оборачивается показной «сентиментальностью», безусловно чуждой творчеству Брамса и, тем более, не характерной для рассматриваемого цикла.

Немаловажная особенность фактурного изложения в брамсовских «сонатах-дуэтах» – приоритетная роль имитационно-полифонической техники. Названная техника отнюдь не всегда трактуется в духе классических традиций, активизируя процесс развития или обозначая драматическое нагнетание. Вслед за Шубертом (и в целом более изобретательно и целеустремленно) Брамс обращается к имитации в условиях песенно-повествовательного экспонирования и развития музыкального материала, что способствует фактическому возникновению «дуэтов согласия». Исходя из программного замысла характеризуемой Сонаты, подобная трактовка полифонических эпизодов представляется весьма существенной частью «мемориального» опуса.

Активное использование множественных интонационно-тематических связей, наблюдаемое в указанном цикле, сопряжено с необходимостью слухового распознавания ключевых реминисценций и «лейтмотивных» построений вопреки их ситуативному «варьированию». Так, важнейший «лейтмотив» Сонаты, о котором говорилось выше, фигурирует в трех основных ритмических вариантах пунктированного «ядра»: четвертная нота – пауза-восьмая и нота аналогичной длительности (*Vivace*); тот же вариант в «двойном уменьшении» (начальная восьмая – шестнадцатые пауза и нота в центральном разделе Adagio); восьмая нота с точкой и шестнадцатая (финальное *Allegro*). При этом, однако, выдерживаются единый способ артикуляционно-штрихового «произнесения» (*staccato*) и сходное (затактовое) метрическое положение упомянутых «версий», что необходимо должным образом подчеркнуть исполнительскими средствами.

«Лирическая сущность» брамсовского камерно-инструментального стиля подразумевает особую дифференциацию громкостно-динамического рельефа, в рассматриваемом цикле усугубляемую «скрытой программностью» замысла. К примеру, отрешенно-элегическое настроение, доминирующее в заключительной части, порой «...уступает место некоторой экспрессии. Пассажи шестнадцатых в партии фортепиано почти на всем протяжении финала создают атмосферу взволнованного движения, на фоне которого скрипка произносит монолог, полный затаенной скорби и драматизма, но все это – на фоне *сдержанных динамических оттенков*. Все *crescendo* обычно заканчиваются *diminuendo* или обратной “вилочкой”. Господствующие нюансы – *p* или *pp*, и только в двух местах автор требует от исполнителей играть в нюансе *f*» (курсив мой. – З. А.) [2, с. 283]. Отмеченная «сдержанность» требует не только целенаправленного слухового контроля, но и последовательного использования «альтернативных» выразительных средств, позволяющих воссоздать «затаенную скорбь и драматизм» отдельных эпизодов рассматриваемого финала без динамических «излишеств».

Подводя итог вышеизложенному, следует подчеркнуть, что современные проблемы интерпретации камерно-ансамблевых произведений Брамса традиционно вызывают особый интерес у специалистов (см.: [7]). Причина ясна: помимо «совершенного владения инструментом», скрипач – исполнитель указанных сочинений – должен продемонстрировать высокообразованный «...художественный интеллект, способность в деталях и в целом убедительно передать сложную сущность музыкальных идей

этого композитора...» [2, с. 285]. Таким образом, углубленное осмысление программности как значимого фактора брамсовских концепту-

альных замыслов, относящихся к упомянутой сфере, представляется несомненно актуальной и перспективной исследовательской задачей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Феликс Шуман (1854–1879) – младший сын Роберта и Клары Шуман, крестник Брамса, автор нескольких сборников лирической поэзии, высоко ценимых композитором. Многие из стихотворений Ф. Шумана были положены Брамсом на музыку.

² Молодой поэт скончался в середине января 1879 года, однако Брамс узнал об этом лишь спустя полтора месяца. «Говорят, что в таких случаях надо испытывать облегчение и освобождение, – с горькой иронией писал он Кларе Шуман. – Но я пока этого не ощутил. На меня нахлынули воспоминания и мысли о всем том хорошем, на что я мог уповать и надеяться» (цит. по: [6, с. 159]).

ЛИТЕРАТУРА

1. Царева Е. М. Иоганнес Брамс: монография. М.: Музыка, 1986. 384 с.
2. Фельдгун Г. Г. История смычкового искусства от истоков до 70-х годов XX века: курс лекций. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2006. 500 с.
3. Алиева З. Э. Камерно-ансамблевые сонаты Ф. Шуберта в репертуаре современного скрипача: проблемы исполнительской интерпретации // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 1. С. 50–55.
4. Гейрингер К. Иоганнес Брамс. М.: Музыка, 1965. 432 с.
5. Зимина В. Я., Попов П. В. Сонаты для скрипки и фортепиано И. Брамса: некоторые аспекты ансамблевого исполнительства: учеб.-метод. пособие. СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2015. 26 с.
6. Роговой С. И. Письма Иоганнеса Брамса: исследование. М.: Композитор, 2003. 636 с.
7. Храмова И. М. Камерно-инструментальные ансамбли Брамса: исследование. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2012. 292 с.

REFERENCES

1. Tsareva E. Iogannes Brams [Johannes Brahms]: monograph. Moscow: Muzyka, 1986. 384 p.
2. Fel'dgun G. Istoriya smychkovogo iskusstva ot istokov do 70kh godov 20 veka [History of the Bow Art from the sources to the 1970s]: course of lectures. Novosibirsk: M. Glinka Novosibirsk State Conservatory, 2006. 500 p.
3. Alieva Z. Kamerno-ansamblevye sonaty F. Shuberta v repertuare sovremennogo skripacha: problemy ispolnitel'skoy interpretatsii [Chamber ensemble Sonatas by F. Schubert in the repertoire of a contemporary violinist: problems of performing interpretation]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2019. No. 1. Pp. 50–55.
4. Geyringer K. Iogannes Brams [Johannes Brahms]. Moscow: Muzyka, 1965. 432 p.
5. Zimina V., Popov P. Sonaty dlya skripki i fortepiano I. Bramsa: nekotorye aspekty ansamblevogo ispolnitel'stva [Sonatas for Violin and Piano by J. Brahms: Some aspects of ensemble performing art]: educational and methodic manual. St. Petersburg: N. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, 2015. 26 p.
6. Rogovoy S. Pis'ma Iogannesa Bramsa [Johannes Brahms' Letters]: research work. Moscow: Kompozitor, 2003. 636 p.
7. Khramova I. Kamerno-instrumental'nye ansambli Bramsa [Chamber instrumental ensemble works by J. Brahms]: research work. Nizhny Novgorod: M. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, 2012. 292 p.

Алиева Зарема Эбазеровна

профессор кафедры музыкально-инструментального искусства
Крымский инженерно-педагогический университет им. Ф. Якубова

Россия, 295015, Симферополь

selsebil@inbox.ru

ORCID: 0000-0002-8037-9692

Zarema E. Alieva

Professor at the Department of Musical Instrumental Art
F. Yakubov Crimean Engineering and Pedagogical University

Russia, 295015, Simferopol

selsebil@inbox.ru

ORCID: 0000-0002-8037-9692

Ю. Н. ПОЛИТАНСКАЯ*Академия хорового искусства им. В. С. Попова***УЧЕНИЕ ОБ ИСПОЛНЕНИИ ВОКАЛЬНЫХ УКРАШЕНИЙ В ТРАКТАТЕ
«ИСКУССТВО И ФИЗИОЛОГИЯ ПЕНИЯ» ЭНРИКО ДЕЛЛЕ СЕДИЕ**

В статье освещаются различные виды вокальных украшений, описываемые в трактате «Искусство и физиология пения» («*Arte e fisiologia del canto*», 1876) известного европейского певца и вокального педагога Парижской консерватории Энрико Делле Седие (1822–1907). Содержание понятия «украшение» анализируется исследователем сквозь призму педагогической практики XIX столетия, а также ряда известных методик, развивающих технику беглости. В трактате Делле Седие выделяются апподжиатура (*appoggiatura*), группетто (*gruppetto*), мордент (*mordente*), трель (*trillo*). Подготовительным этапом, предшествующим исполнению названных сложных вокально-технических украшений, является, по утверждению Делле Седие, изучение флейтовых звуков (*suoni flautati*) и пикеттированных звуков (*suoni picchettati*), а также исполнение гамм (*scale*), повторяющихся (*note ripetute*) и пунктирных нот (*note punteggiate*). Особого внимания заслуживает характеристика эффекта эхо (*eco*). По мнению автора статьи, использование данного приема, технически и эмоционально близкого к «расцвечиванию», связано с эстетикой романтизма и обусловлено экспрессивной выразительностью, поиском новых певческих оттенков и красок голоса. Ярким примером указанной связи является также использование приемов *crescendo* и *decrescendo* при формировании техники беглости. Изучение вокализации украшений, предложенной маэстро, позволяет говорить об индивидуальных приемах педагогической работы Делле Седие, который сопровождает каждый вид украшения комментариями, нотными примерами и отсылками к актуальным для той эпохи упражнениям М. Гарсиа (отца), Л. Чинти-Даморо, Дж. Алари. В фокусе исторически информированного исполнительства освещаемое пособие представляет не только научную, но практическую ценность.

Ключевые слова: вокальная педагогика XIX века, орнаментика, вокальная школа Парижской консерватории, Энрико Делле Седие, трактат «Искусство и физиология пения».

Для цитирования: Политанская Ю. Н. Учение об исполнении вокальных украшений в трактате «Искусство и физиология пения» Энрико Делле Седие // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 1. С. 58-69.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_58

Yu. POLITANSKAYA*V. Popov Academy of Choral Art***THE DOCTRINE OF THE VOCAL ORNAMENTS PERFORMING
IN THE TREATISE “THE ART AND PHYSIOLOGY OF SINGING”
BY ENRICO DELLE SEDIE**

The article is devoted to the study of various types of vocal ornaments described in the treatise “The Art and Physiology of Singing” (“*Arte e fisiologia del canto*”, 1876) by the famous European singer and vocal teacher of the Paris Conservatory Enrico Delle Sedie (1822–1907). In the article, the concept of “ornamentation” is considered through the prism of the singing practice of teachers of the 19th century, whose methods develop the technique of vocal agility. The treatise by Delle Sedie highlights *appoggiatura*, *gruppetto*, *mordent* (*mordente*), *trill* (*trillo*). The preparatory stage for the performance of these complicated vocal and technical ornaments in singing is, according to Delle Sedie, the study of flute sounds (*suoni flautati*) and staccato sounds (*suoni picchettati*), as well as the performance of repeated (*note ripetute*) and dotted notes (*note punteggiate*), scales (*scale*). The characteristics of the echo effect (*eco*) deserves special attention. The author of the article believes that the use of this method, technically and emotionally close to “coloring”, is associated with the aesthetics of romanticism and is determined by emotional expressiveness and the search for new singing nuances and colors in the voice. The active use of *crescendo*

and decrescendo in the formation of vocal agility is also a vivid example of this. The analysis of the practice of vocal ornamentation, proposed by Delle Sedie, allows us to talk about the individual characteristics of the methods of his pedagogical work. The Maestro accompanies each type of ornaments with comments, musical examples and the references to the exercises of M. Garcia (father), L. Cinti-Damoreau, G. Alary that are relevant for his era. In the focus of historically informed performance, all of them represent not only academic, but practical value.

Keywords: vocal pedagogics of the 19th century, ornamentation, vocal school of Paris Conservatory, Enrico Delle Sedie, treatise "The Art and Physiology of Singing".

For citation: Politanskaya Yu. The doctrine of the vocal ornaments performing in the treatise "The Art and Physiology of Singing" by Enrico Delle Sedie // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 1. Pp. 58-69.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_58



Украшение (итал. *abbellimento*), также созвучное часто встречающимся названиям *фиоритура* (итал. *fioritura* – цветение) или *колоратура* (итал. *coloratura*, от *coloro* – окрашивать, приукрашивать), в музыкальной терминологии, согласно современному толкованию итальянского словаря Treccani, обозначает «...вставку в мелодическую ткань (гораздо реже гармоническую) элементов... с декоративными функциями. Украшения, как правило, являются примерами так называемых "фиоритур", используемых в авторской и народной музыке с древних времен <...> и присутствующих в григорианском пении. В эпоху Возрождения обычай применения украшений, кодифицированный с XIII века, находит особое применение благодаря практике использования диминуций (итал. *diminuzione* – измельчение), которые сначала применялись в вокальной музыке, а затем и в инструментальной. Исчерпывающее собрание украшений XVIII века предлагается в трактате "Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen" Карла Филиппа Эмануэля Баха <...>» [1].

Заметим, что приведенная обзорная характеристика не отражает в полной мере сложных исторических трансформаций в техниках «расцвечивания», которые в учебных практиках вокального и инструментального колорирования, как правило, отчетливо дифференцировались и могли не совпадать даже в пределах одной национальной школы. В данном контексте индивидуальные воззрения крупного представителя итальянского вокального искусства Энрико Делле Седие (1822–1907) на указанную проблему не просто отражают специфику педагогической работы маэстро, но и могут рассматриваться как своеобразная проекция поисков конкретной исторической эпохи, связанных с адаптацией итальянской техники вокализации к образовательным задачам Парижской консерватории того времени. Терминология Делле Седие, его авторская лексика, далекая от распространенных форм, расшифровки, характерные для описания собственного опыта работы над тем или

иным украшением, служат тому примером. Интересно, что современник маэстро, знаменитый вокальный педагог Франческо Ламперти (1813–1892) трактовал ситуацию с дидактическим осмыслением данной техники следующим образом: «Мне кажется, что условные знаки, принятые для различия степеней акустических оттенков, очень неясны и сбивчивы; я нахожу, что для большей точности исполнения следовало бы ввести отличительные знаки, которые соответствовали бы различным оттенкам украшений, чтобы исполнитель мог скоро и ясно понять мысль автора. Затем мне кажется, что композиторы должны были бы принять за правило не изменять произвольно, а употреблять принятые уже знаки для украшений, которые должны исполняться *picchettato*, с нажимом, *martellato*, *pizzicato*, тембром гармоническим и т. д. Таким образом, композитор услышит свое сочинение исполненным так, как он представлял себе его, и, кроме того, это послужит к более глубокому изучению изящного пения во всем блеске его славных преданий» [2, с. 35].

В цитируемом высказывании, с одной стороны, обозначено стремление к упорядочению существующей ситуации, с другой, – выявлены определенные разногласия, характерные для тогдашней педагогической практики.

Известно, что искусство вокальных фиоритур и украшений достигло своей вершины в начале XIX века – в произведениях Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти. Однако позднее в данной области наступил ощутимый «спад», вызванный исполнительскими злоупотреблениями, вплоть до искажения мелодии: «В некоторых случаях использование украшений приводило к отходу от композиторского замысла. По этой причине, начиная с Дж. Россини, оперные композиторы стали выписывать виртуозные фиоритуры арий прямо в партитуре» [1]. В поддержку такой тенденции известный вокальный педагог Луиджи Лаблаш (1794–1858) писал: «Употребление украшений, доведенное в последние 60 лет до злоупотребления, начинает в настоящее время

входить в более тесные пределы. Композиторы, кажется, намерены дать своим мыслям оборот, который по своей определенности наложил бы узду на манию к украшениям, овладевшую даже самыми посредственными певцами. Это стремление освободить мелодику от пустых украшений очень похвально» [3, с. 141].

В силу того, что украшения в самых различных сочетаниях широко использовались в исполнительской практике, вокальная педагогика в течение XVII–XIX веков стремилась найти эффективные методики их освоения. Одновременно возрастали требования к усовершенствованию виртуозности исполнителя. Начало XIX столетия привнесло много нововведений в вокальную дидактику. Именно в эту эпоху, в «период междоцарствия» между Д. Чимарозой и Дж. Россини, в Париже, как пишет Марко Бегелли, возникает новый жанр издательского продукта, посвященного пению – полный «метод» обучения пению, в котором к прогрессивным упражнениям присоединилась обширная теоретическая трактовка [4, р. 125].

Сравнительное изучение трактатов ведущих европейских педагогов того времени показывает, что проблеме исполнения фиоритур специально посвящались обширные разделы. В начале XIX века тема украшений была весьма обстоятельно освещена в коллективном труде «Метод пения...», выпущенном Парижской консерваторией (1803) во главе которого, стоял итальянский певец и педагог Бернардо Менгоцци. Как отмечает современный исследователь «Б. Менгоцци предлагает большое количество пояснений, дидактических материалов, нотных примеров, содержащих различные виды украшений и их расшифровки...» [5, с. 106]. Некоторые виды украшений и способы вокально-технической работы над ними рассматривались позднее в трактате Луиджи Лаблаша «Полная школа пения» (*Méthode complète de chant*, 1840). Особенно подробно указанная тема разрабатывалась в трактате М. Гарсия (сына) «Полный трактат об искусстве пения» (*Trattato completo dell'arte del canto*, 1847), где были представлены не только расшифровки различных видов украшений (фиоритура легкая и сложная, фиоритура с придыханием, отдельная трель, мажорная и минорная, диатоническая трель в прогрессии, трель мордент и др.), но и подробные рекомендации певцам относительно исполнения данных украшений. В дальнейшем к рассмотрению и дидактическому описанию украшений обратился известный оперный певец и педагог Парижской консерватории Энрико Делле Седие. В его трактате «Искусство и физиология пения» («*Arte e fisiologia del canto*», 1876) целенаправленному и последо-

вательному описанию авторских педагогических рекомендаций по освоению украшений отводились три обширных раздела (уроки 8, 9 и 10). Персонифицированные взгляды маэстро Седие представлены в отечественном музыкознании впервые. Они даны с отсылками к оригинальному тексту.

Бесспорно, успешное исполнение различного рода фиоритур зависит от подвижности голоса, поэтому маэстро Делле Седие, предваряя описание важнейших этапов работы над украшениями, замечает: «После того, как будет достигнута совершенная однородность в эмиссии звуков, целесообразно переходить к обучению беглости голоса. Это необходимо для того, чтобы голос стал гибким и послушным певцу... подходящим с точки зрения требований правильного исполнения» [6, р. 59].

В трактате Делле Седие, как правило, не излагаются теоретические сведения о различных видах фиоритур. По-видимому, автор «...убежден, что они уже известны ученикам» [6, р. 65], и ориентируется на соответствующие описания, приводимые в трактатах Б. Менгоцци и М. Гарсия (сына), предшественников Делле Седие в Парижской консерватории. Сохраняя преемственность с указанными пособиями, он стремится учитывать и собственный исполнительский и педагогический опыт, о чем свидетельствуют краткие, но весьма существенные указания. В частности, Делле Седие подчеркивает: «...исполняя апподжиатуры, группетто, морденты и вообще все музыкальные украшения, звук следует атаковать <...> энергично акцентируя первую долю, но без резкости» [Там же, р. 65]¹.

Изучение вокальных украшений, согласно мнению опытного педагога Делле Седие, должно осуществляться по принципу «от простого к сложному». Прежде чем осваивать мелкие фиоритуры, необходимо добиться правильной вокализации *suoni picchettati*², которые, по утверждению Делле Седие, заметно отличаются от привычных стаккатированных звуков. Как полагает автор трактата, *suoni picchettati* извлекаются «...с помощью легкого сокращения голосовых связок, благодаря чему перед звукоизвлечением выпускается немного воздуха; лишь только звук начнет вибрировать, следует немедленно приостановить выдох, чтобы подготовить следующий звук. При освоении этого упражнения необходимо соединять исходный звук с последующим, который и будет пикеттированным. Такое соединение достигается благодаря использованию *decrescendo*»³ [6, р. 59] (Пример 1).

Данный пример ясно показывает, что в тт. 1, 3 и 4 сильные и относительно сильные доли (первая и третья) являются акцентированными,

а на второй и четвертой долях расположены пикеттированные звуки, облегчаемые посредством *decrescendo*.

В рекомендациях Делле Седие к приведенному выше упражнению говорится: «Если кто-то хочет спеть несколько последовательных пикеттированных звуков, то необходимо будет петь каждый из них на сухой слог “а”, используя внезапный и мгновенный напор воздуха; очень важно, чтобы это не вызывало толчков ни в груди, ни в гортани, т. е. чтобы голосовая щель открывалась под давлением сжатой струи воздуха, а голосовые связки порождали пикеттированный звук точно так же, как губы работают при произнесении слога “па”» [6, р. 61] (Пример 2)⁴.

Делле Седие рекомендует отрабатывать указанный прием, используя один из вокализов Дж. Алари⁵, публикуемых в приложении к трактату (Пример 3).

Сходные рекомендации Делле Седие дает к исполнению так называемых *suoni flautati* (флейтовых звуков). Отличие заключается в следующем: «...вместо того, чтобы обрывать их, нужно продлевать звучание путем мгновенного перехода к резонированию в верхней октаве»⁶ [6, р. 62]. Уточнения и дополнения, относящиеся к технике работы над флейтовыми звуками, содержатся в более позднем трактате Делле Седие «Эстетика пения и мелодраматического искусства» («*Estetica del canto e dell'arte melodrammatica*», 1885): «Флейтовые звуки извлекаются таким же способом, как и пикеттированные звуки, однако немного пропеваются, с тем чтобы далее выполнить мгновенное *decrescendo*»⁷ [8, р. 17] (Пример 4).

Период профессиональной деятельности маэстро Делле Седие совпал с формированием вокальной эстетики позднеромантической эпохи. Учитывая возросшую потребность в эмоционально выразительном пении, характерную для композиторов второй половины XIX века, Делле Седие как приверженец исторических принципов *bel canto* полагал необходимым адаптировать данные принципы к требованиям своего времени. Постепенное обновление дидактических подходов, сочетаемое с развитием исполнительских традиций, явилось своеобразным профессиональным *credo* в педагогике Делле Седие.

Необходимость освоения новых выразительных эффектов, по-видимому, способствовала появлению в рассматриваемом трактате специального раздела, посвященного приему эхо (*eco*) в пении. При этом указанный прием соотносился автором с практикой исполнения украшений, что мотивировалось «...принадлежностью эхо к сфере использования *crescendo* и *decrescendo*» [9, р. 150]⁸, которые, в свою очередь, неоднократ-

но упоминались при аналитическом освещении пикеттированных и флейтовых звуков.

Анализ вокальных трудов первой половины XIX века не дает оснований говорить об использовании приема эхо в практике того времени. Первое описание данного приема можно найти в трактате М. Гарсия (сына), в главе, посвященной исполнению фиоритур *picchettati* (легкое стаккато). Под названными украшениями понимаются «звуки, которые исполняются отдельно с помощью горловой атаки (у автора дословно написано – “ударов голосовой щели”) так, чтобы при этом каждый из них был четко отделен от другого. Если же вместо того, чтобы атаковать их ударом голосовой щели и сразу же бросить, тут же дополнить их небольшой каденцией, которая продлила бы их звучание, тогда они именуется звуками *флейты* или *эхо*» [7, стр. 59].

Изучение приема эхо по трактату Делле Седие позволяет констатировать следующее. Маэстро различает два вида эхо – «...то, которое возникает мгновенно, и то, которое появляется после более или менее длительного перерыва. В первом случае эхо достигается непосредственно с помощью приема *decrescendo* на последней ноте *музыкальной фразы*, смешивая это *decrescendo* с первой нотой эха и переводя голос с низкого на высокий. Во втором случае необходимо, чтобы последняя нота темы до конца сохраняла естественную силу звучания; после паузы эхо будет воспроизводиться с помощью звуков темных и насыщенных»⁹ [6, р. 64].

Здесь же даны рекомендации, сопровождающие обучение данному приему: «Чтобы получить эффект эхо, необходимо придать голосу темный, почти приглушенный тембр, слегка задерживая дыхание и расширяя одновременно горло. Атака звука производится с открытой гласной, эхо – с закрытой гласной»¹⁰ [Там же] (Пример 5).

Урок 9 трактата «Искусство и физиология пения» посвящен изучению *гамм и повторяющихся нот*. Работая над последними, «...необходимо использовать октавный резонанс; при этом вторая нота (дуоли. – Ю. П.) отличается меньшей силой, что компенсируется легким ударом голосовой щели так же, как и при исполнении пунктирных нот»¹¹ [6, р. 71].

В трактате «Эстетика пения и мелодраматического искусства» указанное положение дополнено более обстоятельными комментариями: «На повторяющихся звуках голосовая щель приходит в состояние вибрации так же, как в случае с пикеттированными и флейтовыми звуками, но эффект будет другим, поскольку в группе из двух нот *decrescendo* используется только на первой ноте, сила акцента которой почти полностью

затмевает вторую; <...> в результате последующая группа нот получает импульс более ощутимый по сравнению с начальной группой»¹² [8, р. 17] (Пример 6).

В процессе подготовки к изучению гамм рекомендуется так же подчеркивать первую из двух нот в дуолях (Пример 7).

Далее аналогичным образом подчеркивается первая нота в триолях (Пример 8).

Наконец, так же осваиваются квартольи (Пример 9).

Приведенные упражнения, по мнению Делле Седие, «...должны исполняться учеником вполголоса, сохраняя на протяжении всей гаммы одинаковый тембр, используя промежуточные гласные; только это позволит голосу раскрыться во всем его естественном диапазоне, звучать уверенно, вне зависимости от каких-либо изменений. Эти занятия более, чем иные, требуют хорошо регулируемого дыхания. Для того, чтобы избежать замедлений при исполнении восходящей гаммы, первая нота каждого такта должна выделяться легким ударом голосовой щели. Напротив, нисходящую гамму, исполнение которой всегда имеет тенденцию к ускорению, нужно сдерживать за счет дыхания, неизменно поддерживая заданный уровень давления воздуха <...> Для этого первую ноту каждого такта следует акцентировать. Упражнение вначале исполняется медленно, чтобы приучить голос к чередованию акцентов. Эти акценты исполняются в обратном порядке, с выделением первой, затем второй, далее третьей и, наконец, четвертой ноты каждого такта»¹³ [6, р. 71].

В техническом плане трель – одно из наиболее сложных украшений в пении. Недаром указанному приему уделяется пристальное внимание практически во всех известных вокальных трактатах XIX века. Достаточно напомнить, что Ф. Ламперти посвятил этому виду украшений специальную работу «Наблюдения и советы по исполнению трели» (1878).

Впрочем, в авторских методиках обучении трели существуют и некоторые разногласия. В трактате М. Гарсиа (сына) подчеркивается: «Очень распространено поверье о том, что трель – это природный дар и что голос, который не владеет им априори, должен сразу же отказаться от всяких попыток его развить. На самом деле это грубое заблуждение» [7, с. 138]. Как утверждает Л. Лаблаш, «исполнение трели вообще очень трудно; у некоторых лиц, впрочем, бывает такая способность, что они делают трель совершенно свободно. В этом случае мы советуем только заботиться об интонации, потому что они легко могут производить или один звук, или два слишком близких звука, что

и будет похоже на бляение; или могут производить два звука на расстоянии увеличенной секунды; последнее также невыносимо для тонкого слуха. Мы даем тот же совет и ученикам, не обладающим этой способностью, и прибавим к их утешению, что если им трель дается с большим трудом, но зато они могут больше ручаться за ее правильность» [3, с. 75]. Противоположной точки зрения придерживается Ф. Ламперти: «Настоящая трель есть дар природы, меня ничто не убедит в противном, даже веские мнения Гарсиа и Дюпре, которые утверждают, что Паста приобрела трель долгим упражнением...» [2, с. 33].

Едины все авторы цитируемых трудов в одном: освоение трели необходимо начинать как можно раньше. «Подобно П. Ф. Този и Дж. Манчини, рекомендовавшим начинать освоение трели на ранних этапах обучения, Б. Менгоцци также предписывает следовать методу “старых итальянских мастеров пения”, приступая к работе над исполнением трели “в первую очередь”» [5, с. 108].

Приведем и высказывание маэстро Делле Седие об освоении трели (которой посвящен урок 10 рассматриваемого трактата): «Трель – украшение, наиболее используемое в пении, особенно женскими голосами. Мы рекомендуем ученику практиковаться в ее исполнении с самого начала обучения, так как трелью очень сложно овладеть, если только природа не наделила ученика особой способностью к ее исполнению» [6, р. 71]¹⁴.

Чтобы добиться успеха в освоении трели, маэстро советует «...начинать с упражнения на повторяющихся нотах (в отличие от Б. Менгоцци, который обучение трели ведет через форшлаги. – Ю. П.). Эти пикеттированные звуки – промежуточные между пунктирными нотами и флейтовыми; они более сдержаны, чем первые, и короче, нежели вторые. Для этой цели всегда используется гласная *a*, позволяющая сохранить ровность тембра и звучность. Упражнение должно исполняться ритмично, первую ноту каждого такта следует подчеркивать, выдерживая единый уровень давления воздуха»¹⁵ [6, р. 71] (Пример 10).

«После того, как горло привыкло к исполнению повторяющихся нот, нужно переходить к следующему упражнению – пунктирным нотам, которые должны исполняться на всех тонах хроматического звукоряда»¹⁶ [6, р. 72] (Пример 11).

Закреплять вырабатываемые навыки исполнения трели Делле Седие рекомендует с помощью упражнений М. Гарсиа (отца), Л. Чинти-Даморо и вокализов Дж. Алари. Приведем фрагмент соответствующего вокализа Дж. Алари из приложения к освещаемому трактату (Пример 12).

Аналитическое рассмотрение трактата Э. Делле Седие позволяет современным специалистам осветить малоизученные этапы развития европейской вокальной методики (в частности, практической работы над беглостью в пении). Опубликованные труды маэстро существенно дополняют общую картину эволюции педагогической мысли XIX века, чему способствует индивидуальный подход Делле Седие к освоению орнаментики. Благодаря этому наглядно подтверждается правильность рассуждений о том, что «базовые принципы, на которых основано подобное искусство, не меняются; но постоянно меняющиеся условия обуславливают новое применение этих принципов» [10, с. 109].

Сегодня, как утверждает современный исследователь, «ни один из прославленных методов пения, описанных в XIX веке, не позволяет нам достоверно установить, как пели в то время, как управляли эмиссией голоса, как трактовались проблемы вокальной стилистики, да и многое другое, что нам было бы интересно узнать при отсутствии (весьма печальном!) аудиозаписей» [4, р. 131]. Однако нет сомнения в том, что с учетом возрастающего сегодня интереса к «исторически ориентированному» исполнительству освоение трудов Э. Делле Седие может актуализировать соответствующие знания певца и содействовать целенаправленному овладению арсеналом, необходимым для стилистически правильной интерпретации вокальных сочинений позднеромантической эпохи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Per l'appoggiatura, il gruppetto, il mordente, ed in generale per tutte le fioriture musicali si attaccherà il suono come abbiamo indicato, conducendolo nel modo accennato nelle precedenti lezioni, ed accentuando la prima nota del tempo con vigore, ma senza asprezza».

² Термин «звуки *picchettati*» встречается также в «Полном трактате об искусстве пения» М. Гарсиа (сына) [7, с. 59].

³ «I suoni picchettati si potranno ottenere a mezzo di una lieve contrazione delle labbra della glottide, che lascerà uscire un po' d'aria prima della emissione della nota; avvertendo che appena questa avrà vibrato, si dovrà immediatamente sospendere l'espiazione onde predisporre il suono successivo. Per facilitare questo esercizio sarà d'uopo legare il primo suono col secondo, che sarà il picchettato. Tale legatura si otterà usando il decrescendo».

⁴ «Se si vorranno picchettare parecchi suoni successivi, sarà necessario attaccare ciascuno di essi colla sillaba ha secca, giovandosi all'uopo di una improvvisa ed istantanea pressione d'aria; ben intenso che questa pressione non sia causa di scosse nè al petto nè alla laringe, vale a dire che le corde vocali mettono in movimento il suono picchettato per mezzo d'una esplosione dell'aria compressa contro la glottide nello stesso modo che le labra agiscono per pronunciare la sillaba pa».

⁵ Дж. Алари (Мантуя, 1814 – Париж, 1891) – выпускник Миланской консерватории. В 1838 году переехал в Париж. Среди его сочинений – музыкально-театральные («Розмунда», 1840; «Три ночи», 1851; «Человеческий голос», 1861, и др.), симфонические и камерно-инструментальные опусы, арии и романсы. Автор сборника вокализов, изданного в Париже.

⁶ «Nella stessa maniera si attaccheranno i suoni flautati; senonchè in luogo d'abbandonarsi si prolungheranno con una risonanza immediata all'ottava superiore».

⁷ «I suoni flautati si eseguono nello stesso modo dei suoni picchettati, prolungandone però un poco la continuità ed effettuando un decrescendo immediato...».

⁸ «...Arte e fisiologia del canto racchiude un modello per lo studio degli effetti d'Eco, e siccome esso si tiene nel cerchio del crescendo e del decrescendo, lo raccomandiamo qui all'attenzione dell'alunno».

⁹ «Vi sono due sorta di eco: quello cioè che si produce immediatamente e quello prodotto dopo un intervallo più o meno lungo. Nel primo caso, si otterrà l'eco col mezzo di un decrescendo immediato sull'ultima nota del soggetto, confondendo questo decrescendo colla prima nota dell'eco e portando la voce dal grave all'acuto. – Nel secondo, fa d'uopo che l'ultima nota del *soggetto* venga lasciata in tutta la sua forza naturale; quindi, dopo un silenzio, si riprodurrà l'eco per mezzo di suoni cupi e pieni».

¹⁰ «Per ottenere l'effetto dell'eco è necessario dare alla voce un timbro cupo e quasi velato, trattenendo leggermente la respirazione ed allargando contemporaneamente la gola. L'attacco del suono si farà colla vocale aperta e l'eco colla vocale chiusa».

¹¹ «Per le note ripetute è d'uopo servirsi ancora della risonanza d'ottava; con tal mezzo verrà, per vero, sottratta un po' di forza alla seconda nota, ma vi si supplirà con un lieve colpo della glottide, come già si insegnò per le note punteggiate».

¹² «Pei suoni *ripetuti*, la glottide vibra in egual modo che per i suoni *picchettati e flautati*, ma l'effetto prodotto non è lo stesso, perchè trovandosi ordinariamente le note a gruppi di due, il decrescendo ha luogo soltanto sulla prima nota, la cui forza d'accento annulla quasi interamente quello della seconda; cadendo dunque l'accento più forte sulla prima, ne risulta che il secondo unisono riceverà un impulso più vigoroso di quello dato al primo».

¹³ «Questi esercizi dovranno essere eseguiti dall'allievo a mezza voce, conservando per tutta la scala il medesimo timbro, mediante l'uso delle vocali intermedie; e solo potrà lasciare che la voce si spieghi in tutta la sua naturale espansione, allorchè ne sarà tanto sicuro da non temere qualsisia alterazione. Questo studio esige, più che ogni altro, una respirazione ben regolata».

Per evitare qualunque rallentamento nella scala ascendente, si accentuerà la prima nota di ciascun tempo con un leggero colpo di glottide. La scala discendente, invece, il cui movimento tende sempre ad accelerare, verrà sostenuta mantenendo alla respirazione una costante intensità di pressione; e per evitare che l'aria sfugga fra un suono e l'altro, si accentuerà la prima nota di ciascun tempo. L'esercizio s'incomincerà lentamente, e per abituare la voce a tutti gli accenti, questi s'invertiranno, accentuando anzitutto la prima, poi la seconda, indi la terza ed infine la quarta nota di ogni tempo.

¹⁴ «Il Trillo è nel canto l'ornamento più usitato, specialmente dalle voci femminile. Noi raccomandiamo all' allievo di esercitarsi fin dal principio de' suoi studi, essendo assai difficile l'acquistarlo, a meno che la natura non abbia dotato lo studioso di una singolare disposizione all'uopo».

¹⁵ «Per riuscirvi è bene cominciare con un esercizio di note ripetute. Questi suoni picchettati stanno di mezzo fra le note punteggiate e le flautate; son più tenuti delle prime e meno delle seconde. Si adopererà, sempre a questo fine, la sillaba *ha*, conservando l'uguaglianza nel timbro e nella sonorità.

Il movimento sarà esattamente cadenzato, la prima nota di ciascun tempo accentuata, e la pressione d'aria di una perfetta regolarità».

¹⁶ «Dopo aver abituato la gola all'esercizio delle note ripetute, si procederà al seguente a mezzo di note punteggiate, che verranno eseguite in tutti i toni per progressione cromatica».

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1



Andante maestoso

№ 35



Allegro moderato

№ 36

ha - ha - ha - ha - ha

SUONI PICCHETTATI

C

Largo

SUONI FLAUTATI

F

Andante mosso

Allegretto

eco

eco

№ 38

p

p

eco

eco

p

p

eco

eco

Пример 8



Пример 9



Пример 10

№ 42

Lento

Musical score for Example 10, Opus 42, marked Lento. It is a piano piece in 2/4 time. The right hand features a melodic line with triplets and sextuplets. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Пример 11

№ 43

Molto Lento

Musical score for Example 11, Opus 43, marked Molto Lento. It is a piano piece in common time. The right hand has a melodic line with octuplets. The left hand has a simple accompaniment of chords and single notes.

DEL TRILLO

ЛИТЕРАТУРА

1. Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A.: enciclopedia. URL: <https://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/Abbellimento/> (дата обращения: 15.07.2022).
2. Ламперти Ф. Искусство пения по классическим преданиям: Технические правила и советы ученикам и артистам. М.–Пг.: Музсектор Госиздата, 1923. 67 с.
3. Лаблаш Л. Полная школа пения: С приложением вокализов для сопрано или тенора: учеб. пособие. СПб.: Лань – Планета Музыки, 2020. 184 с.
4. Beghelli M. I trattati di canto Una novità del Primo Ottocento // *Analecta musicologica: Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom*. 2013. Bd. 50. Pp. 121–132.
5. Хрулева И. А. Практика обучения орнаментике в трактате «Метод пения...» Парижской консерватории // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 1. С. 104–112.
6. *Delle Sedie E. Arte e fisiologia del canto*. Milano: Tito di G. Ricordi, 1876. 279 p.
7. Гарсия М. (сын). Полный трактат об искусстве пения: учеб. пособие. СПб.: Лань – Планета Музыки, 2015. 416 с.
8. *Delle Sedie E. Estetica del canto e dell'arte melodrammatica*. Livorno: A spese dell'Autore, 1885. Vol. 3. 139 p.
9. *Delle Sedie E. Estetica del canto e dell'arte melodrammatica*. Livorno: A spese dell'Autore, 1885. Vol. 2. 167 p.
10. Хаслам У. Стиль вокального исполнительства: учеб. пособие. СПб.: Лань – Планета Музыки, 2018. 112 с.

REFERENCES

1. Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A. – enciclopedia. URL: <https://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/Abbellimento/> (date of application: 15.07.2022).
2. Lamperti F. *Iskusstvo peniya po klasicheskim predaniyam: Tekhnicheskie pravila i sovetu uchenikam i artistam* [The art of singing according to classical legends: Technical rules and tips for students and artists]. Moscow–Petrograd: Muzykal'nyj sektor Gosizdata, 1923. 67 p.
3. Lablash L. *Polnaya shkola peniya: S prilozheniem vokalizov dlya soprano ili tenora* [Full singing school: With the application of vocalizations for soprano or tenor]: tutorial. St. Petersburg: Lan' – Planeta Muzyki, 2020. 184 p.
4. Beghelli M. *I trattati di canto Una novità del Primo Ottocento*. In: *Analecta musicologica: Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom*. 2013. Bd. 50. Pp. 121–132.
5. Khruleva I. *Praktika obucheniya ornamentike v traktate «Metod peniya...» Parizhskoy konservatorii* [The practice of teaching ornamentation in the treatise “The Method of singing...” of Paris Conservatory]. In: *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2021. No. 1. Pp. 104–112.
6. *Delle Sedie E. Arte e fisiologia del canto*. Milano: T. di G. Ricordi, 1876. 279 p.
7. *Garsia M. (syn). Polnyj traktat ob iskusstve peniya* [The complete treatise on the art of singing]: tutorial. St. Petersburg: Lan' – Planeta Muzyki, 2015. 416 p.

8. *Delle Sedie E.* Estetica del canto e dell' arte melodrammatica. Livorno: A spese dell' Autore, 1885. Vol. 3. 139 p.
9. *Delle Sedie E.* Estetica del canto e dell' arte melodrammatica. Livorno: A spese dell' Autore, 1885. Vol. 2. 167 p.
10. *Haslam U.* Stil' vokal'nogo ispolnitel'stva [Vocal performance style]: tutorial. St. Petersburg: Lan' – Planeta Muzyki, 2018. 112 p.

Политанская Юлия Николаевна

аспирант кафедры сольного пения
Академия хорового искусства им. В. С. Попова
Россия, 125993, Москва
ulya_polit@mail.ru
ORCID: 0009-0004-3047-1214

Yulia N. Politanskaya

Postgraduate student at the Department of Solo Singing
V. Popov Academy of Choral Art
Russia, 125993, Moscow
ulya_polit@mail.ru
ORCID: 0009-0004-3047-1214

Д. Н. КОЗЛОВ*Институт современного искусства***СОВРЕМЕННЫЙ ВОКАЛИСТ В «ДИАЛОГЕ»
С МУЗЫКАЛЬНОЙ КЛАССИКОЙ: ЭВРИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

В публикуемой статье отмечается актуальность эвристических методов как значимой составляющей профессионального музыкального образования. Современная отечественная дидактика склонна уделять особое внимание эвристической оснащённости молодых музыкантов-исполнителей, что мотивируется исконными свойствами данной сферы музыкального искусства. При этом эвристический аспект профессиональной исполнительской деятельности до настоящего времени рассматривался специалистами лишь в ряду «стимулирующих» факторов творческого процесса. По мнению автора статьи, благодаря целенаправленному изучению художественной практики крупнейших музыкантов-исполнителей XX столетия, включая знаменитых оперных и камерных певцов, можно выявить показательные образцы применения эвристических методов. В числе подобных образцов – исследовательский очерк Д. Фишера-Дискау о шубертовском вокальном цикле «Зимний путь» (из книги «По следам песен Шуберта», 1971), мотивирующий необходимость исполнительского воплощения двух авторских «версий» данного опуса как самостоятельных произведений. Итогом соответствующих изысканий явилась выполненная Д. Фишером-Дискау новая редакция «Зимнего пути». Другой пример – весьма продуктивная творческая работа П. Шрайера (1970-е годы) в полузабытой ныне жанровой сфере австро-немецкой Lied первой половины XIX века для голоса и гитары. Помимо вновь открытых и представленных слушателям малоизвестных оригинальных сочинений К. М. Вебера и Ф. Шуберта, исполнителем было осуществлено весьма интересное переложение шубертовского цикла «Прекрасная мельничиха» для указанного состава. Примечательным образцом эвристики в сфере музыкального театра является описываемая Дж. Вальденго профессиональная дискуссия начала 1950-х годов (с участием А. Тосканини) относительно традиционных вокальных «добавлений» («пунтатур»), используемых певцами Италии на протяжении оперных спектаклей, в частности «Травиаты» Дж. Верди. Освещаемые примеры свидетельствуют о необходимости углубленного изучения эвристической деятельности в художественной практике музыкантов-исполнителей.

Ключевые слова: профессиональная подготовка музыканта-исполнителя, эвристические методы, вокальное искусство, Д. Фишер-Дискау, Дж. Вальденго, П. Шрайер.

Для цитирования: Козлов Д. Н. Современный вокалист в «диалоге» с музыкальной классикой: эвристический аспект // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 1. С. 70-76.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_70

D. KOZLOV*Institute of Contemporary Art***A MODERN VOCALIST IN THE “DIALOGUE” WITH MUSICAL CLASSICS:
THE HEURISTIC ASPECT**

The published article argues that heuristic methods are a significant component of professional music education. Modern Russian didactics is prone to pay special attention to the heuristic approach, which is inherent in this sphere of musical art. At the same time, the heuristic aspect in professional musical performance has so far been considered by specialists only one of “stimulating” factors of the creative process. According to the author of the article, the study of the greatest performers of the 20th century, including famous operatic singers, allowed to identify illustrative examples of the heuristic method application. Among such examples is D. Fischer-Dieskau’s research essay on F. Schubert’s vocal cycle “Winterreise” (from the book “Following in the Tracks of Songs by Schubert”, 1971) advocating for the necessity of performing two author’s “versions” of this opus as independent works. The result of the research was a new edition of the “Winterreise”, made by D. Fischer-Dieskau. Another example is the very fruitful work of P. Schreier (the 1970s) in the half-forgotten nowadays genre of the Austro-German Lied of the first half of the 19th

century for voice and guitar. In addition to the newly discovered and presented to the audience little-known works by K. M. von Weber and F. Schubert, the performer carried out a very interesting arrangement of the Schubert's cycle "Die schone Mullerin" for the same ensemble. A remarkable example of heuristics in the field of musical theatre is the professional discussion of early 1950s (with the participation of A. Toscanini) described by G. Valdengo regarding the traditional vocal "additions" (*puntaturi*) used by Italian singers during opera performances – in particular, "La Traviata" by G. Verdi. The mentioned examples testify to the need for an in-depth study of heuristic methods in the artistic practice of musicians-performers.

Keywords: professional training of musician-performer, heuristic methods, vocal art, D. Fischer-Dieskau, G. Valdengo, P. Schreier.

For citation: Kozlov D. A modern vocalist in the "dialogue" with musical classics: the heuristic aspect // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 1. Pp. 70-76.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_70

Приоритетная функция эвристики в учебном процессе музыкальных вузов и колледжей современной эпохи констатируется отечественными специалистами вполне единодушно. Речь идет, в частности, о комплексе «...новых методов, которые позволяют формировать условия для продуктивного взаимодействия субъектов образовательной деятельности, давая студенту-музыканту возможность самоактуализации, творческого участия в собственном обучении» [1, с. 5]. Целенаправленное внедрение и гибкая адаптация указанных методов представляются особенно важными для профессиональной подготовки музыкантов-исполнителей, чему изначально благоприятствуют фундаментальные характеристики освещаемой сферы исполнительского искусства: принципиальная множественность, вариативность и «символическая» направленность интерпретаций, доминирующая роль личностного начала, многоуровневая (внешняя и внутренняя) диалогичность, непосредственная «включенность» музыканта в культурно-историческую динамику нынешней эпохи и др. [Там же, с. 5–6]. Заметим, что подобные изыскания корреспондируют с магистральными тенденциями российской общей дидактики 2000–2010-х годов, в которой проявляется видимый интерес к разработке широкого спектра современных теоретических проблем и технологий «креативного» образования [2; 3].

Менее обстоятельно раскрывается в специальной литературе эвристический потенциал исполнительской деятельности, не связанной с учебным процессом в области музыкального образования. Чаще всего эвристика фигурирует среди «творческих импульсов и стимулов» исполнительства, как правило, «спонтанных, самопроизвольных» и не поддающихся строгому разграничению (см.: [4, с. 203–214]). Между тем, в биографиях крупнейших представителей указанной сферы обнаруживаются весьма интересные примеры дифференцированного, глубоко осмысленного и результативного использования

эвристических методов. Рассмотрим некоторые из упомянутых примеров, относящиеся к вокальному искусству и датируемые второй половиной минувшего столетия.

Дитрих Фишер-Дискау (1925–2012) – немецкий оперный и камерный певец, музыкант огромного масштаба, признаваемый сегодня едва ли не лучшим интерпретатором австро-немецкой романтической песни (условно говоря, от Л. Бетховена до Р. Штрауса). К числу многообразных талантов, которыми был наделен Д. Фишер-Дискау, принадлежала универсальная музыкально-литературная одаренность: певец славился как вдумчивый исследователь проблем современного вокального исполнительства, истории музыкально-театральной культуры Германии, нетривиально мыслящий биограф Ф. Шуберта, Р. Шумана, Г. Вольфа, К. Дебюсси, увлекательный популяризатор классических шедевров и мемуарист. В частности, серия исследовательских очерков «По следам песен Шуберта» (1971), открывающая персональную библиографию трудов Д. Фишера-Дискау, произвела большое впечатление как на профессиональных музыкантов, так и на широкую аудиторию. (Спустя десятилетие избранные главы из этой книги были опубликованы в Советском Союзе – см.: [5].)

Известно, что указанное исследование подтолкнуло работу над весьма масштабным исполнительским проектом – студийной записью всех шубертовских *Lieder*, осуществленной Д. Фишером-Дискау в дуэте с пианистом Дж. Муром на протяжении второй половины 1960-х годов. Однако содержание книги не ограничилось анализом важнейших аспектов современной интерпретации камерной вокальной музыки Ф. Шуберта. Демонстрируя обширные познания в истории австро-немецкой песни XIX столетия, прекрасную осведомленность по поводу разнообразных аспектов творческой биографии великого романтического художника, а также уверенное владение приемами аналитического описания нотных текстов, Д. Фишер-Дискау

сумел осветить целый ряд принципиально важных проблем изучения шубертовского наследия. В книге ярко и убедительно были выявлены автобиографические мотивы, запечатлевшиеся на страницах отдельных *Lieder* Ф. Шуберта, его взаимоотношения с миром поэзии, особенности композиторского «восхождения» от вокальных миниатюр к развернутым «новеллам в песнях» – циклам «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь». Детальная характеристика последнего содержала источниковедческие наблюдения, связанные с несколькими стадиями реализации художественного замысла и примечательными особенностями его воплощения в сохранившихся авторских рукописях.

Следует подчеркнуть, что развернутые комментарии Д. Фишера-Дискау к шубертовскому циклу не мотивировались амбициозным стремлением «углубить» или даже «ревизовать» исследовательские наблюдения профессиональных музыковедов-текстологов. Подробное освещение упомянутых выше рукописей, фиксация и мотивировка вновь обнаруженных различий представлялись выдающемуся музыканту-интерпретатору ценнейшим материалом для исполнительского творчества. Прежде всего, сравнительный анализ двух существующих редакций «Зимнего пути» закономерно приводил Д. Фишера-Дискау к следующему утверждению: вопреки явному родству, указанные авторские варианты нельзя рассматривать как «первоначальную» и «улучшенную» версии одного произведения. Более уместен подход, согласно которому речь идет о двух вполне самостоятельных прочтениях избранного поэтического текста; в свою очередь, названные прочтения должны соответствующим образом трактоваться в концертной практике¹. «Смешанные» редакции, якобы призванные «суммировать» художественные достоинства данных версий, оценивались Д. Фишером-Дискау негативно. Певец с полным основанием подчеркивал, что аналитический разбор «Зимнего пути» может убедительно выявить «главенствующую роль интеллекта в композиционных приемах» и образной драматургии упомянутого вокального цикла [5, с. 219] – от индивидуально фиксируемой последовательности «омузыкаленных» стихотворений до мельчайших деталей интонационного развития на протяжении отдельных песен. Вот почему широко распространенная в XIX – первой половине XX века тенденция к «некритическому» транспонированию «Зимнего пути» для различных голосов (без учета закономерностей, присущих авторскому ладотональному плану), как и поверхностное восприятие единства Слова и Музыки, побуждавшее «...многих дам на концертной

эстраде... смело братья за мужские тексты...» [5, с. 218, 223], по мнению автора книги, едва ли заслуживали сочувственного либо снисходительного отношения специалистов.

Методология обстоятельного «научно-художественного комментария» (Я. Мильштейн), предпосылаемого Д. Фишером-Дискау шубертовскому опусу, в целом обнаруживает несомненную близость к *эвристическому вопросу* («Что? – Как? – Почему?»), технологии, которая весьма активно используется в новейшей музыкальной педагогике. При этом характерной особенностью данного «комментария» следует признать целенаправленную детализацию описаний, связанных с формированием и дальнейшим осуществлением тех или иных *авторских замыслов*. Именно указанный ракурс, по убеждению Д. Фишера-Дискау, является основополагающим для современных интерпретаторов «Зимнего пути» и других песен Ф. Шуберта: независимо от сложившихся традиций камерного вокального искусства и общепризнанных достижений крупнейших певцов минувших эпох, исполнителю надлежит вновь и вновь обращаться к «первоистокам» – оригинальным текстам *Lieder*, с более или менее удовлетворительной полнотой запечатлевающим творческие намерения композитора. Тем самым предопределяется оптимальная перспектива новейших интерпретаторских прочтений шубертовского наследия.

Между тем, история музыкального искусства XX века порой свидетельствует о фактической возможности диаметрально противоположных исполнительских решений. Подразумеваются некие проблемные ситуации, обусловленные заведомо предпочтительной ролью *художественной практики* в соотношении с авторскими намерениями. Подобные ситуации, к примеру, весьма характерны для музыкально-театрального искусства, тяготеющего к известной традиционалистской «инертности» и сравнительно медленному обновлению корпоративных исполнительских установок. При этом указанная практика едва ли допускает прямолинейно-однозначные подходы и оценки, безусловно требуя учета множественных контекстуальных факторов.

Рассмотрим в качестве примера интересный эпизод, относящийся к артистической биографии одного из крупнейших оперных певцов Италии второй половины XX столетия Джузеппе Вальденго (1914–2007) и запечатленный им в мемуарной книге «Я пел с Тосканини» (1962). Как известно, авторское заглавие данной книги инспирировалось восторженным отношением Дж. Вальденго к легендарному дирижеру: «Моей давней мечтой было познакомить людей с “истинным Тосканини” – недостижимой высо-

ты Мастером, Человеком добрым, честным и искренним. Мне посчастливилось быть рядом с ним, учиться у него и работать с ним» [6, с. 6]. Сценические выступления в оперных шедеврах Дж. Верди («Аида», «Отелло», «Фальстаф»), равно как и соответствующие аудиозаписи, выполненные под руководством А. Тосканини в 1946–1950 годах, по словам Дж. Вальденго, неизменно оставались для него кульминационным моментом всей многолетней профессиональной карьеры. Не подвергалась сомнению и колоссальная ценность интерпретаторских «советов и подсказок» [Там же, с. 5], принадлежащих великому дирижеру и связанных с классико-романтическим оперным репертуаром, – такого рода пожелания тщательно фиксировались Дж. Вальденго по завершении репетиций или бесед с Маэстро.

К числу наиболее актуальных проблем, неоднократно привлекавших внимание А. Тосканини, относились традиционные «добавления» («puntaturi») – протяженные звуки в «пограничной» высокой области конкретного певческого диапазона, изначально отсутствующие в авторском нотном тексте. Использование таких «добавлений» (зачастую весьма эффективных) позволяет вокалисту привлечь особое внимание к своему выступлению в данной оперной партии и удостоиться бурных проявлений слушательского энтузиазма, похвальных отзывов прессы, благосклонности влиятельных импресарио и т. д. В течение десятилетий, работая над постановками опер в крупнейших музыкальных театрах Италии и США, А. Тосканини проявлял себя как принципиальный сторонник авторских редакций. В подавляющем большинстве случаев Маэстро категорически возражал против «...виртуозных вставок, сверхвысоких нот и вариаций по желанию певцов... а также чьих бы то ни было произвольных добавок... по сравнению с оригинальными партитурами» [6, с. 71]. К аналогичному подходу тяготел и ряд молодых дирижеров послевоенной эпохи, с которыми приходилось сотрудничать Дж. Вальденго, что вызывало многочисленные дискуссии в оперных труппах.

Так, исполняя партию Жермона в постановке «Травиаты» Дж. Верди на сцене оперного театра Сан-Франциско (сезон 1951/1952 годов), мемуарист вынужден был принять непростое решение в довольно щекотливой ситуации. Дирижер Ф. Клева, руководивший спектаклем, «...не хотел, чтобы я прибегал к использованию добавочных нот, как это было принято, в дуэте Жермона и Виолетты из II действия. Однажды на оркестровой репетиции, услышав, что я также, следуя традиции, исполняю эти ноты, Клева обратился ко мне:

– Послушай, Вальденго, ведь Тосканини не позволил бы тебе этого!

Я ничего не ответил, но больше не использовал добавочных нот.

Однако маэстро Г. Мерола, основатель и директор театра, побывав на очередной репетиции, пригласил меня к себе в кабинет и сказал:

– Дорогой Вальденго, я высоко ценю вас и неизменно доверяю вашим исполнительским решениям. Но почему вы не используете пунтатуры в дуэте из II акта? Будьте любезны петь эти ноты, как того требует давно установившаяся традиция исполнения “Травиаты”.

Таким образом, я оказался в сложном положении: Клева не разрешал исполнять пунтатуры, а Мерола настаивал на этом! Единственное, что могло спасти меня в этой ситуации, – авторитетное мнение самого маэстро Тосканини. Я послал ему письмо экспресс-почтой, пребывая в уверенности: полученное разъяснение не посмеет оспаривать ни одна из сторон.

Маэстро вскоре ответил мне. Вот что говорилось в его письме:

“Мой дорогой Вальденго, пунтатуры, которые обычно добавляются в дуэте Жермона и Виолетты из II акта, думается мне, стары, как и сама опера. Я всегда разрешал их при исполнении этого номера. Более того, позволь мне произнести кощунственные слова: в данном случае я предпочитаю пунтатуры оригинальному варианту, сочиненному великим Верди. Только следует добиваться, чтобы певец исполнял столь великолепный эпизод с подлинно отеческим волнением, а не кричал, как это делают обычно”.

Я показал письмо Тосканини поочередно Клеве и Мероле и с того дня всегда пел добавочные ноты, явившиеся предметом дискуссии. Когда же я приехал в Нью-Йорк и встретился с Маэстро, он счел необходимым добавить:

– По поводу этих пунтатур в “Травиате”, о которых столько спорили, нужно еще заметить: традиции такого рода не возникают лишь по чьему-то капризу. Как правило, они порождены тем, что было создано автором, их формируют выдающиеся певцы и дирижеры, а не произвольные стечения обстоятельств. Вот почему Верди, насколько мне известно, с пониманием относился к аналогичным исполнительским версиям, не искажавшим его художественных намерений, скорее напротив, ярче раскрывавшим эти намерения» [6, с. 113–114].

Освещаемый эпизод, согласно комментарию Дж. Вальденго, ярко продемонстрировал «значение традиций» для развития оперного искусства XX века, тем более что зримым воплощением плодотворного «диалога» с указанными традициями служила исполнительская деятельность

А. Тосканини, в юные годы отечески поддерживаемого самим Дж. Верди.

По отношению к данной ситуации представляется возможным констатировать существенную роль эвристически трактуемой *рефлексии* музыканта-интерпретатора (см.: [7]), благодаря которой успешно реализуется «...мыследеятельностный и чувственно переживаемый процесс осознания субъектом своей деятельности, способов ее выполнения, возникших проблем и противоречий, анализ действий по их разрешению» [1, с. 35]. При этом толкование музыкального исполнительства как «многоуровневого диалога» побуждает названного интерпретатора к «...овладению специфическими *рефлексивными отношениями* – системой связей с различными людьми, основанной на способности к мысленному отражению позиции “другого”. Так формируется творческое пространство, позволяющее вести указанный диалог со всеми субъектами музыкально-исполнительского процесса» [Там же].

Следует заметить, что углубленное постижение исполнительских традиций и сопутствующего им контекста – художественных устремлений и культурной атмосферы данной исторической эпохи – в некоторых случаях может побудить творчески мыслящего исполнителя к развитию и обогащению композиторского замысла, воспринятого как целое. Наглядным тому подтверждением является интересный факт, запечатлевшийся в артистической биографии прославленного немецкого оперного и камерного певца Петера Шрайера (1935–2019). Еще в молодые годы обнаружилось его тяготение к освоению «исторически ориентированных» (ранее именовавшихся «аутентичными») принципов музыкального исполнительства. На протяжении 1950–1960-х годов П. Шрайер продуктивно сотрудничал с выдающимися интерпретаторами оперной и ораториальной музыки XVII–XVIII столетий – дирижерами К. Рихтером и В. Заваллишем, удостоившись репутации одного из наиболее авторитетных «баховских» и «моцартовских» певцов современности. Однако в дальнейшем, не ограничиваясь упомянутыми творческими свершениями, замечательный музыкант выступил одним из первопроходцев «исторического» толкования камерной вокальной лирики первой трети XIX века, прежде всего австро-немецких *Lieder* эпохи раннего романтизма.

По воспоминаниям П. Шрайера, в начале 1970-х годов «...благодаря английскому коллеге Питеру Пирсу я открыл для себя очарование камерного пения под аккомпанемент гитары. Я записал на пластинку песни Карла Марии фон Вебера по авторскому оригиналу с гитарным сопровождением. Эта деликатная, очень

интимная форма музицирования оказалась для меня просто благодатью. Гитарное сопровождение дает возможность показать такие краски вокального звучания, которые представляются фактически невозможными при более мужественном и громком фортепианном аккомпанементе» [8, с. 98–99]. Безоговорочный успех, сопутствовавший данному проекту, закономерно побудил исполнителя к дальнейшим творческим поискам в упомянутой области камерной вокальной музыки.

Изучение соответствующих исторических материалов позволило П. Шрайеру установить, что «Шуберт написал несколько песен с аккомпанементом гитары, а иные свои песни с удовольствием слушал в переложениях друга – Ансельма Хюттенбреннера. Этот не столь уж известный факт способствовал возникновению у меня идеи: спеть, в качестве эксперимента, цикл “Прекрасная мельничиха” в сопровождении гитары. Исполнение состоялось на Зальцбургском фестивале 1978 года, в юбилейной программе “Год Шуберта”, посвященной 150-летию памяти композитора. От шубертовской эпохи сохранились лишь немногие *Lieder*, написанные для голоса и гитары, однако и они могут подсказать современным музыкантам, как этот инструмент использовался композиторами в начале XIX столетия. Именно в таком стиле и выполнил надлежащие обработки гитарист Конрад Рагосник, аккомпанировавший мне в тогдашних выступлениях» [8, с. 99].

Рассматриваемый выше «эксперимент» свидетельствует о несомненных перспективах исполнительской эвристики, связанной с механизмами *художественной эмпатии*. Исходя из наличествующей информации о жанре *Lied* указанного периода, некоторых фактов шубертовской биографии и мемуарных свидетельств, творчески мыслящие интерпретаторы в иных «сценических обстоятельствах» смогли воссоздать «...определенную художественную концепцию, музыкально-художественный образ, адекватные им настроения и эмоциональные состояния...» [1, с. 49]. Эмпатический процесс *идентификации* в данном случае приобрел двоякую направленность: помимо автора вокального цикла – художника, репрезентируемого в новых условиях «интимной формы музицирования», исполнителям удалось придать соответствующий облик лирическому «герою-протагонисту».

Как видим, методы когнитивной (познавательной) и креативной (субъективно-процессуальной) эвристики могут весьма плодотворно использоваться в творческой деятельности современного концертирующего музыканта-исполнителя. Кроме того, следует полагать, что адапта-

ция соответствующего профессионального опыта представляется необходимой и для отечественных специалистов, которые в наши дни разрабаты-

ют актуальные технологии музыкально-образовательного процесса и дидактические модели обучения будущих музыкантов-исполнителей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Напомним, что Д. Фишером-Дискау было подготовлено к публикации новое «критическое издание» двух авторских вариантов «Зимнего пути», а также осуществлены их аудиозаписи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Свитова Т. В. Реализация системы эвристических методов в профессиональной подготовке музыканта-исполнителя: учеб.-метод. пособие. Самара: Инсома-пресс, 2015. 79 с.
2. Хуторской А. В. Дидактическая эвристика: Теория и технология креативного обучения: [моногр.] М.: МГУ, 2003. 416 с.
3. Хуторской А. В. Педагогическая инноватика: учеб. пособие. М.: Академия, 2008. 256 с.
4. Цыпин Г. М. Музыкально-исполнительское искусство: Теория и практика. СПб.: Алетейя, 2001. 320 с.
5. Фишер-Дискау Д. По следам песен Шуберта (фрагменты из книги) // Исполнительское искусство зарубежных стран: [Статьи и материалы]. М.: Музыка, 1981. Вып. 9 / сост. Я. И. Мильштейн. С. 167–234.
6. Вальденго Дж. Я пел с Тосканини: Воспоминания. Изд. 2-е, доп. Л.: Музыка, 1989. 168 с.
7. Свитова Т. В. Рефлексия как средство саморазвития музыканта-исполнителя // Известия РГПУ им. А. И. Герцена: Аспирантские тетради. 2008. Вып. 27. С. 458–463.
8. Шрайер П. Моя позиция: Воспоминания и размышления. М.: Радуга, 1990. 256 с.

REFERENCES

1. Svitova T. Realizatsiya sistemy evristicheskikh metodov v professional'noy podgotovke muzykanta-ispolnitelya [Realization of the heuristic methods system in the professional training of musician-performer]: manual book. Samara: Insooma-press, 2015. 79 p.
2. Khutorskoy A. Didakticheskaya evristika: Teoriya i tekhnologiya kreativnogo obucheniya [A Didactic Heuristic: The theory and technology of creative training]: monograph. Moscow: Moscow State University, 2003. 416 p.
3. Khutorskoy A. Pedagogicheskaya innovatika [Pedagogical Innovating]: textbook. Moscow: Akademiya, 2008. 256 p.
4. Tsypin G. Muzykal'no-ispolnitel'skoe iskusstvo: Teoriya i praktika [Musical Performing Art: Theory and Practice]. St. Petersburg: Aleteya, 2001. 320 p.
5. Fisher-Diskau D. Po sledam pesen Shuberta (fragmenty iz knigi) [Following in the Tracks of Songs by Schubert (fragments of the book)]. In: Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnykh stran [Performing Art of the Foreign Countries]: articles and materials. Moscow: Muzyka, 1981. Issue 9. Compiled by Ya. Mil'shteyn. Pp. 167–234.
6. Val'dengo Dzh. Ya pel s Toskanini: Vospominaniya [I sung with Toscanini: Memories]. The 2nd suppl. ed. Leningrad: Muzyka, 1989. 168 p.
7. Svitova T. Refleksiya kak sredstvo samorazvitiya muzykanta-ispolnitelya [Reflexion as a means of self-development for a musician-performer]. In: Izvestiya RGPU imeni A. Gertsena: Aspirantskie tetradi [Proceedings of A. Gertzen Russian State Pedagogical University: Post-graduate Writing-books]. 2008. Issue 27. Pp. 458–463.
8. Shrayer P. Moya pozitsiya: Vospominaniya i razmyshleniya [My Position: Reminiscences and Reflections]. Moscow: Raduga, 1990. 256 p.

Козлов Дмитрий Николаевич

доцент кафедры эстрадно-джазового пения

Институт современного искусства

Россия, 121309, Москва

ellina@list.ru

ORCID: 0000-0002-3861-6981

Dmitry N. Kozlov

Associate Professor at the Department of Variety and Jazz Singing

Institute of Contemporary Art

Russia, 121309, Moscow

ellina@list.ru

ORCID: 0000-0002-3861-6981

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

PROBLEMS OF MUSICOLOGY



УДК 78.01

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_77

Г. П. АНДРИЕВСКАЯ

Белгородский государственный институт искусств и культуры

МУЗЫКАЛЬНАЯ КРИТИКА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА: РАКУРСЫ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО САМОПОЗНАНИЯ

В публикуемой статье освещаются проблемы развития отечественной музыкальной критики 1900–1910-х годов, сопряженные с интенсивным обновлением методологического «инструментария» указанной сферы. Исследователь отмечает, что закономерное тяготение русской мысли о музыке к теоретическому самопознанию, обнаруживаемое на исходе XIX столетия, явственно усилилось в эпоху Серебряного века, чему способствовала, прежде всего, ярко выраженная активность «модернистских» течений, утверждавшихся в творчестве европейских и отечественных композиторов названного периода. Необходимостью чуткого восприятия и запечатления художественных исканий современности в аналитических публикациях был вызван самоочевидный интерес к выдвигаемым «антинормативным» критериям оценки новейших явлений музыкальной культуры. Дискуссионные высказывания и эстетические суждения, принадлежащие видным российским критикам того времени В. Каратыгину и Э. Метнеру, охватывали весьма обширный круг актуальных тенденций эпохи, группируясь вокруг нескольких важнейших антитез: объективного и субъективного, индивидуального и общезначимого, «интрамузыкального» и «экстрамузыкального», «профессионализма» и «дилетантизма». Автором статьи подчеркивается бесспорное преобладание синтезирующих устремлений, характерное для рассматриваемых критических дискуссий и своеобразно «обобщаемое» с философских позиций в позднейшем «Очерке о музыке» А. Лосева. Музыкальная критика, согласно лосевской интерпретации, предстает непротиворечивой совокупностью взаимодействующих рационально-теоретических («догматических»), субъективно-психологических («импрессионистических») и «мифологических» факторов, призванных дополнять и своеобразно «комментировать» друг друга. Столь масштабное толкование музыкально-критической деятельности позволяет А. Лосеву относить ее к числу приоритетных областей («дисциплин») будущей философии музыки, позиционируемой в качестве целостной системы гуманитарных наук.

Ключевые слова: музыкальная критика, Серебряный век русской культуры, методология критической деятельности, В. Каратыгин, Э. Метнер, А. Лосев.

Для цитирования: Андриевская Г. П. Музыкальная критика Серебряного века: ракурсы теоретического самопознания // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 1. С. 77–82.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_77

G. ANDRIEVSKAYA

Belgorod State Institute of Arts and Culture

MUSIC CRITIQUE OF THE SILVER AGE: PERSPECTIVES OF THE THEORETICAL SELF-KNOWLEDGE

The published article highlights the issues of the development of Russian music critique in the 1900–1910s, connected with an intensive renewal of its methodological “tools”. The researcher notes the natural inclination of Russian critics to theoretical self-knowledge that began at the end of the 19th century and clearly intensified in the Silver Age. This was facilitated, first of all, by the pronounced activity of “modernist” movements that were developing in the music of European and Russian composers of the named period. The need for a sensitive perception and capturing of the artists’ pursuit of modernity in

analytical publications caused a self-evident interest in the new “anti-normative” criteria for evaluation of the latest phenomena of musical culture. The debatable statements and aesthetic judgments belonging to the prominent Russian critics of that time – V. Karatygin and E. Medtner, covered a very wide range of topical tendencies of the era, grouped around several important antitheses: objective and subjective, individual and generally significant, “intra-musical” and “extra-musical”, “professionalism” and “dilettantism”. The author of the article emphasizes the indisputable predominance of synthesizing intentions in the critical discussions, which are peculiarly “summarized” from philosophical positions in the later “Essay on Music” by A. Losev. Music critique, according to Losev’s interpretation, appears to be a consistent set of interacting rational-theoretical (“dogmatic”), subjective-psychological (“impressionistic”) and “mythological” factors, intended to complement and peculiarly “comment” on each other. Such a large-scale interpretation of music critique allowed A. Losev to classify it as one of the priority spheres (“disciplines”) of the future philosophy of music, positioned as an integral system of the humanities.

Keywords: music critique, Silver Age of the Russian culture, methods of critical activity, V. Karatygin, E. Medtner, A. Losev.

For citation: Andrievskaya G. Music critique of the Silver Age: perspectives of the theoretical self-knowledge // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 1. Pp. 77-82.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_77



Эпоха Серебряного века запечатлелась в истории отечественной музыкально-критической мысли весьма разнообразными открытиями и новациями, к числу которых принадлежало, в частности, ярко выраженное «...стремление к теоретическому анализу самого предназначения музыкальной критики, освещению ее истонных задач, роли и места в современной русской культуре» [1, с. 22]. Разумеется, указанная тенденция формировалась несколько ранее, в 1880–1890-х годах (достаточно упомянуть статьи «Сен-Санс как музыкальный критик» Г. Лароша, «Основы музыкальной критики» Л. Саккетти), однако соответствующее «...осмысление роли, задач и целей музыкально-критической деятельности происходило тогда постепенно, подготавливаясь поначалу отдельными разрозненными рассуждениями и высказываниями» [2, с. 576]. Напротив, предоктябрьское двадцатилетие характеризовалось несомненной актуализацией вышеперечисленных теоретических проблем, инспирировавшей довольно оживленные дискуссии в отечественной периодике.

Как отмечают современные исследователи, значимым стимулом для этих дискуссий явились, прежде всего, «модернистские» тенденции в композиторском творчестве 1900–1910-х годов, побуждавшие критиков к размышлениям о новейших перспективах собственной профессиональной деятельности. Исходя из этого, внешне традиционные публикации в жанрах рецензии, концертной хроники, обзорно-аналитической статьи могли вызвать (наряду с привычными «откликами читателей») весьма заинтересованные, даже пристрастные комментарии специалистов. Не замыкаясь в рамках той или иной «предзаданной» темы, критики обращались к фундаментальным проблемам аксиологического и эсте-

тико-методологического характера. Показательно и другое: «Все чаще музыкально-критическая статья превращалась в статью-размышление... предполагающую ответные интеллектуальные реакции» читательской аудитории [2, с. 581].

К примеру, на протяжении 1900–1910-х годов «вопрос оснований критических суждений» и оценок неоднократно рассматривался В. Каратыгиным, что в определенной степени инспирировалось «...его “изначальным непрофессионализмом”... как музыкального критика. Придя в музыку из сферы весьма отдаленной, он сразу почувствовал наиболее уязвимые стороны музыкально-критической деятельности как таковой» [2, с. 579]. По мнению В. Каратыгина (статья «Маскарад», 1907), эта уязвимость прежде всего обнаруживалась в характеристиках вновь созданных произведений: «Пока что у нас две условных критики. Одна – старая, солидная, испытанная на долговечность и безрезультатность. Она большею частью отождествляет внешний, чисто технический язык неподвижной теории с подлинной речью живого искусства <...>. Другая – новая, особенно резко выступающая в эпохи художественных кризисов, бездоказательная и бестолковая, но постоянно провозящая к нам великолепную музыкальную контрабанду...» [3, с. 117]. Сторонники первого («объективного» или «ортодоксального») подхода заведомо не учитывают, что любая «теория устанавливается на основании практики. Новая практика не может всецело судиться на основании старой теории...». Поскольку же «практика» есть закономерная реализация «верховного принципа индивидуальности в искусстве», то другой («субъективный» или «модернистский») критический подход к данной «музыкальной стихии» представляется гораздо более естественным и

убедительным: «...настанет время, когда... критика станет искусством, когда она совсем перестанет существовать как вид диалектического празднословия и... “выродится” в прекрасные личные фантазии о критикуемой вещи» [Там же, с. 122–123].

В. Каратыгин не без оснований утверждал, что «объективизм», претендующий на эстетическую монополию в искусстве, лишь вуалирует изначальную субъективность тех или иных оценок и суждений. «Окончательное решение, – писал В. Каратыгин, – принадлежит художественному вкусу, и если он оправдывает творчество, – будем спокойны: в хвосте его всегда поплетется пестрая вереница теорий и взглядов, будто бы что-то разъясняющих, на самом же деле лишь формулирующих санкцию вкуса и состоящих у него на побегушках» [3, с. 122]. В качестве характерного примера В. Каратыгин упоминал серию критических «этюдов о новой музыке г. Вольфинга» (Э. Метнера), опубликованных на протяжении 1907 года журналом «Золотое Руно» и пронизанных стремлением «развенчать» художественную практику современных зарубежных композиторов-«антитрадиционалистов», фактически же лишь обнаруживая консерватизм и пристрастность самого «борца с модернистскими извращениями»¹. Возможно ли преодолеть указанную ограниченность критических высказываний, а если возможно, какие для этого необходимо предпринять усилия? В цитируемой статье В. Каратыгина соответствующие рекомендации отсутствовали.

Естественно, для Э. Метнера подобный «субъективизм *par excellence*» был заведомо неприемлем. Оппоненту В. Каратыгина «...казался абсурдным призыв руководствоваться исключительно личным вкусом, в то время как существуют объективные критерии подлинности “творческого продукта” – “внутренняя целесообразность” (сообразность природе) и автономность сочинений» [5, с. 164]. Помимо этого, в специальных публикациях ближайшего времени, посвященных состоянию отечественной мысли о музыке на рубеже десятилетий, Э. Метнер счел необходимым затронуть проблему возможного практического использования выше-названных «объективных критериев». Им была высказана, в частности, идея о желательности формирования своего рода экспертного сообщества для комментирования и оценки вновь создаваемых музыкальных произведений.

В этом «союзе», полагал Э. Метнер, профессионалы могли бы консультироваться с «...музыкально образованными представителями других искусств и выдающимися дилетантами» [4, с. 132]. По мнению критика, «...даже умному,

но слишком погрузившемуся в свою специальность музыканту не под силу установить общее-эстетическое, а тем более культурное значение какого-либо крупного или просто нашумевшего явления» современного искусства. Стремясь преодолеть неизбежную ограниченность своего художественного кругозора, «литературную необразованность» и «эстетическую неразвитость», подобный музыкант обращается к содействию исследователей-гуманитариев и просвещенных «любителей». Привносимые ими «непосредственность, непредубежденность, смелость и широта» крайне важны для критической мысли наряду с профессиональной выучкой специалистов, позволяющей успешно компенсировать «музыкальную невоспитанность большинства литераторов», пытающихся рассуждать о данной сфере искусства [Там же]². Отсюда протекает реальная возможность формирования и распространения более широких, объективных подходов к музыке, изживающих былой субъективизм, индивидуалистическую пристрастность и т. д. (цикл статей «Критика», 1909).

Следует заметить, что в эпоху Серебряного века, перенасыщенную разноречивыми суждениями о музыке и множественными «конфликтами интересов», действительное возникновение описываемого выше «союза» граничило с утопией, а рассуждения по поводу его организации вызвали явные параллели с «литературными мечтаниями» романтической эпохи, например, знаменитым «Давидсбундом» Р. Шумана. И все-таки метнеровская идея заинтересованного «диалога о музыке», способствующего видимому сближению «крайних» тенденций и продуктивному взаимообогащению различных точек зрения, была воспринята специалистами с должным вниманием. Отнюдь не случайно тот же В. Каратыгин, давний и принципиальный оппонент Э. Метнера, впоследствии предложил вниманию коллег собственные теоретические размышления о перспективах музыкальной критики, вдохновляемые, по сути, аналогичным тезисом: «Как привести в закономерную связь явления искусства с мыслями об искусстве?» [6, с. 269].

В отличие от более ранних публикаций, в которых настойчиво утверждалась основополагающая значимость «прекрасных личных фантазий» по поводу оцениваемых сочинений и максимального сближения критической мысли с художественным творчеством [3, с. 132–133], в новой статье В. Каратыгина («О музыкальной критике», 1915) декларировалась первостепенная роль «научной объективности» и адекватных ей «методов» [6, с. 270]. Исходя из этого, важнейшей задачей современной критической мысли провозглашалась фиксация актуального

спектра «мнений о сущности музыки», обусловленных различными толкованиями ее содержания. В качестве соответствующих «полюсов», максимально удаленных друг от друга, указывал В. Каратыгин, могут рассматриваться «интрамузыкальная» и «экстрамузыкальная» тенденции, ведь «...в противоположность экстрамузыкантам, видящим содержание музыки *вне* ее самой, интрамузыканты близки <...> к отождествлению музыкального содержания с самой музыкой» [6, с. 271]. Отсюда проистекает закономерная дифференциация указанных «точек зрения» в контексте предполагаемых рассуждений критика, поскольку «у интрамузыкантов доминирует гносеологический подход к существу музыки, у экстрамузыкантов – эволюционно-генетический» [Там же, с. 275].

По мнению В. Каратыгина, сформулированная выше антитеза представлялась весьма плодотворной: «Гносеологический анализ и эволюционно-генетический синтетизм – две равноправные стороны одной и той же медали музыкального искусства, – такова единственно возможная руководящая нить, долженствующая помочь нам критически разбираться в музыкальной стихии. Компромисс, – скажете вы? Да, но компромисс принципиальный, ясно очерченный и потому... дающий принципиальные же точки опоры для музыкально-критических воззрений» [6, с. 276]. Констатируя необходимость «закономерно-комбинированного применения обоих методов, отвечающего комбинационно-компромиссной “рабочей гипотезе” о существе музыки», В. Каратыгин стремился в известной мере «...облегчить читателю подход к разбираемому произведению» [Там же, с. 277]. Если же учесть заведомое преобладание «гносеологического анализа» в оценочных критериях, доминирующих у профессиональных музыкантов, и, напротив, осязаемое доминирование «эволюционно-генетического синтетизма» – у любителей (от ученых-гуманитариев, целенаправленно изучающих «музыкальную стихию», до массовой слушательской аудитории), то близость «разумного сочетания» указанных методов, предлагаемого В. Каратыгиным [Там же, с. 265], к идее «союза» художественных критиков, о которой несколько ранее писал Э. Метнер, оказывается вполне очевидной³.

Своеобразным итогом освещаемых дискуссий явилась позднейшая статья «Очерк о музыке» (1920) молодого А. Лосева. К тому времени автор «Очерка...» уже опубликовал музыкально-критические эссе о творчестве Н. Римского-Корсакова и Дж. Верди⁴, рассматривая перспективы дальнейших регулярных выступлений в амплуа критика. Равным образом А. Лосев тяготел

к масштабному осмыслению вышеперечисленных методологических проблем с позиций философской науки. Поскольку на рубеже XX столетия «...именно критика стала полем, на котором возвращались ростки герменевтики и философии музыки, в том числе ее эстетики и аксиологии <...> можно понять, почему А. Лосев отвел критике важнейшее место в своем проекте философии музыки как цельной системы знания», – отмечает современный исследователь [7, с. 652]. Лосевская «система знания» была призвана объединить различные «науки» (или «дисциплины»), перечисляемые и характеризующиеся на страницах «Очерка...»: это «Феноменология музыки», «Психология музыки», «Музыкальная эстетика», «Музыкальная критика» [9, с. 655–656].

Следует заметить, что индивидуальное толкование соответствующей «научности», постулируемое А. Лосевым, при ближайшем рассмотрении оказывалось далеко не тривиальным. В частности, согласно утверждению автора, «теоретически-философское обоснование» музыкальной критики должно было корреспондировать с ее исконными задачами – «импрессионистически и мифологически» представляемой «картиной каждого конкретного произведения и композитора» [9, с. 656]. «Мифологический» аспект подразумевал ярко выраженную преемственность с философией и эстетикой XIX столетия – эпохи романтизма, стремившейся запечатлеть в слове «поэтическое содержание» любой музыки. Аспект «импрессионистический» равным образом свидетельствовал об авторской ориентации на вполне определенные течения литературной и художественной критики Серебряного века, в частности «принципиальный импрессионизм» Ю. Айхенвальда, дистанцировавшийся от каких-либо научных (и в целом рационалистических) подходов к музыкальному творчеству [8, с. 317]⁵. Названные подходы А. Лосев именовал «догматическими», не отрицая их положительных черт и констатируя собственные «расхождения» с отдельными представителями «импрессионизма» в плане «всеобщей необходимости и обязательности» предначертанной «формы мифологизации и художественно-творческого воссоздания того или иного музыкального произведения в критике» [9, с. 655]. Впрочем, довольно осязаемые изъяны обнаруживались А. Лосевым и в «догматизме» (прежде всего, «антипсихологические» предпосылки), чем обуславливалась необходимость подлинного «единства», преодолевающего крайности обеих тенденций: «...моя методология не может быть названа ни догматической, ни импрессионистической, или, лучше сказать, она примиряет эти две постоянно враждующие точки зрения» (курсив мой. – Г. А.) [9, с. 654].

Как видим, на рубеже 1910–1920-х годов роль и значение плодотворных дискуссий в музыкально-критической сфере, характерных для эпохи Серебряного века, отнюдь не исчерпывались «...постепенным признанием правомерности существования субъективных оценочных суждений – особенно если они высказывались умным публицистом, чувствующим музыкальное искусство и способным убедительно и увлекательно изложить на бумаге свои мысли» [2, с. 581]. Подобная «эмансипация субъективности», по сути неизбежная в условиях доминирования антитрадиционалистских факторов композиторского творчества и стилевого разнообразия музыкально-исполнительской «панорамы» того времени, явилась отправным моментом для более сложных, многосоставных процессов. Указанные процессы, в свою очередь, благоприятствовали формированию «синтезирующих» тенденций, весьма перспективных с точки зрения поступательного эволюционного развития отечественной критической мысли о музыке.

По мнению В. Каратыгина, хронологические ориентиры подобных тенденций выглядели несколько туманными: «Когда это будет – не

знаю, вероятно, не скоро еще. С этим можно подождать» [6, с. 276]. Цитируемый автор лишь констатировал «планомерное стремление к слиянию» обозначенных им диаметрально противоположных «плоскостей» [Там же]. Напротив, А. Лосеву представлялось очевидным, что «...создание такой Философии музыки (включая музыкальную критику, рассматриваемую выше. – Г. А.) есть дело будущего, хотя уже и недалекого» [9, с. 656]. Следует заметить, что историческая реальность опровергла прогнозы обоих авторов: чаемое «единение», осуществленное в музыкальной критике советского периода, было достигнуто более или менее «скоро», хотя привлекаемые с этой целью «методы» оказались довольно своеобразными. На протяжении 1920-х годов «...музыкально-критическая практика возвратилась к категоричности трибунных суждений, выносимых во имя решения не столько эстетических, сколько общественно-политических задач» [2, с. 585]. Впрочем, и социокультурная динамика названного десятилетия, и важнейшие факторы, способствовавшие этому «возвращению», заведомо нуждаются в более подробном специальном рассмотрении.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Речь идет о серии полемических статей «Модернизм и музыка», впоследствии опубликованной, с довольно обширными авторскими дополнениями и комментариями, на страницах одноименной, книги Э. Метнера (см.: [4]).

² Исходя из этого, подразумеваемая «граница между специалистами и неспециалистами» применительно к музыкальной критике воспринималась Э. Метнером как видимая условность: «Не консерваторский же диплом решает этот вопрос!» [4, с. 417].

³ К сожалению, сам Э. Метнер, застигнутый началом Первой мировой войны в Швейцарии, не мог ознакомиться с указанной публикацией, и вероятного продолжения дискуссии о путях развития отечественной музыкально-критической мысли не последовало.

⁴ Еще одна статья А. Лосева, датируемая началом 1920-х годов – «Мировоззрение Скрябина», была издана в СССР лишь после смерти автора.

⁵ Следует заметить, что и в «Маскараде» В. Каратыгина содержались прямые отсылки к родственным тенденциям, характерным для отечественной литературно-критической мысли 1900-х годов. Автор статьи указывал, в частности, что «...субъективная критика Мережковского и Розанова не имеет ничего общего с научной, общественной, культурно-исторической критикой доброго старого времени» [3, с. 122].

ЛИТЕРАТУРА

1. Андриевская Г. П. Музыкальная критика Серебряного века в оценке исполнительского искусства: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Ростов н/Д, 2022. 172 с.
2. Лащенко С. К. Музыкальная журналистика и музыкальная критика // История русской музыки: в 10 т. М.: Музыка, 2004. Т. 10Б: 1890–1917 годы / под ред. Л. З. Корабельниковой, Е. М. Левашева. С. 556–630.
3. Каратыгин В. Г. Маскарад // В. Г. Каратыгин: Жизнь. Деятельность: Статьи и материалы. Л.: Academia, 1927. Вып. I. С. 115–136.
4. Метнер Э. К. Модернизм и музыка: Статьи критические и полемические. М.: Мусaget, 1912. XII+452 с.
5. Свиридовская Н. Д. «Модернизм и музыка» в восприятии художников Серебряного века // Научные чтения памяти А. И. Кандинского: материалы науч. конф. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. С. 157–170.
6. Каратыгин В. Г. О музыкальной критике / публ. и коммент. И. Г. Райскина // Критика и музыкознание: сб. ст. Л.: Музыка, 1975. [Вып. 1.] С. 263–278.

7. *Зенкин К. В.* А. Ф. Лосев о музыкальной критике // Московская консерватория в прошлом, настоящем и будущем: материалы Международной науч. конф. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2018. С. 651–656.
8. *Юрченко Т. Г.* Юлий Исаевич Айхенвальд // Большая Российская Энциклопедия: в 35 т. М.: Изд. центр «Большая Российская Энциклопедия», 2005. Т. 1. С. 317–318.
9. *Лосев А. Ф.* Очерк о музыке // Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение: [избр. труды] / сост. А. А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1995. С. 638–666.

REFERENCES

1. *Andrievskaya G.* Muzykal'naya kritika Serebryanogo veka v otsenke ispolnitel'skogo iskusstva [The Silver Age musical critique in its appraisals of performing art]: Ph. D. Thesis. Rostov-on-Don, 2022. 172 p.
2. *Lashchenko S.* Muzykal'naya zhurnalistika i muzykal'naya kritika [The musical journalism and musical critique]. In: *Istoriya russkoy muzyki* [History of Russian music]: in 10 vol. Moscow: Muzyka, 2004. Vol. 10B: 1890–1917. Ed. by L. Korabel'nikova, E. Levashev. Pp. 556–630.
3. *Karatygin V.* Maskarad [A Masquerade]. In: *V. Karatygin: Zhizn'. Deyatel'nost'* [V. Karatygin: His Life. Activities]: articles and materials. Leningrad: Academia, 1927. Issue 1. Pp. 115–136.
4. *Metner E.* Modernizm i muzyka: Stat'i kriticheskie i polemicheskie [Modernism and Music: Critical and Polemic Articles]. Moscow: Musaget, 1912. XII+452 p.
5. *Sviridovskaya N.* «Modernizm i muzyka» v vospriyatii khudozhnikov Serebryanogo veka [“Modernism and Music” in the Silver Age Artists' Perception]. In: *Nauchnye chteniya pamyati A. Kandinskogo* [Research Lectures in Memory of Alexei Kandinsky]: materials of the research conference. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2007. Pp. 157–170.
6. *Karatygin V.* O muzykal'noy kritike [On a musical critique]. Publ. and comment. by I. Rayskin. In: *Kritika i muzykoznanie* [Critique and Musicology]: collected articles. Leningrad: Muzyka, 1975. [Issue 1.] Pp. 263–278.
7. *Zenkin K. A.* Losev o muzykal'noy kritike [A. Losev on a musical critique]. In: *Moskovskaya konservatoriya v proshlom, nastoyashchem i budushchem* [Moscow Conservatory in the Past, and in the Present, and in the Future]: materials of the International research conference. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2018. Pp. 651–656.
8. *Yurchenko T.* Yuliy Aikhenvald [Yuliy Aichenwald]. In: *Bol'shaya Rossiyskaya Entsiklopediya* [Great Russian Encyclopedia]: in 35 vol. Moscow: Editorial Centre “Bol'shaya Rossiyskaya Entsiklopediya”, 2005. Vol. 1. Pp. 317–318.
9. *Losev A.* Ocherk o muzyke [Essay on Music]. In: *Losev A. Forma – Stil' – Vyrazhenie* [Form – Style – Expression]: selected works. Comp. by A. Takho-Gody. Moscow: Mysl', 1995. Pp. 638–666.

Андриевская Галина Петровна

кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры вокального искусства
Белгородский государственный институт искусств и культуры

Россия, 308033, Белгород

noob45_91@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5266-558X

Galina P. Andrievskaya

Ph. D. (Art), Lecturer at the Department of Vocal Art
Belgorod State Institute of Arts and Culture

Russia, 308033, Belgorod

noob45_91@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5266-558X

И. В. ГЕРАСИМОВА

Псковский государственный университет

**НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ 1943 ГОДА РИЖСКОЙ ТИПОГРАФИИ
НИКОЛАЯ ВИЕГЛАЙСА (по материалам архива Успенской церкви
деревни Аксеново Палкинского района Псковской области)**

*Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта № 21–011–44230
«Роль церкви в жизни населения на оккупированной территории Псковского края (1941–1944)»*

В настоящей статье характеризуются церковные произведения, опубликованные священником Латвийской епархии Николаем Виеглайсом в рижском издательстве при Свято-Троицком Сергиевом монастыре в 1943 году. Данные сочинения распространялись в православных приходах Балтии и Северо-Западного края России среди священников Псковской православной миссии. В архиве храма Успения Пресвятой Богородицы деревни Аксеново Палкинского района Псковской области были обнаружены отдельные листы с нотами девяти произведений церковных композиторов, изданных типографией Николая Виеглайса в указанный период. Одна из нотных публикаций 1943 года содержала реестр подготовленных к печати сочинений, включавший произведения Г. Е. Родионова, М. М. Попова-Платонова, А. В. Никольского, А. А. Архангельского, В. Г. Глаголева, М. Ф. Маттисона, М. Ф. Гривского. Еще одно произведение из освещаемой серии, найденное автором статьи в библиотеке клироса Псково-Печерского монастыря, – «Малое славословие» М. Ф. Гривского. Приводимые описания перечисленных выше нотных материалов и аналитическое рассмотрение указанных произведений способствуют поиску возможных ответов на следующие вопросы: по какому критерию происходил отбор нот для публикаций и для какого рода певцов они предназначались. По мнению исследователя, при выборе репертуара для публикации рижский издатель Николай Виеглайс ориентировался скорее на профессионально подготовленных певчих городских соборов, чем на любителей из сельских приходов. Ноты «русской» серии 1943 года в большинстве своем, вероятно, были рассчитаны на высокий уровень певческих кадров, воспитывавшихся еще в дореволюционной России.

Ключевые слова: Псковская православная миссия, Николай Виеглайс, история церкви Псковского края, русские церковные композиторы конца XIX – первой половины XX в., русские композиторы Латвии, фашистская оккупация 1941–1944 гг.

Для цитирования: Герасимова И. В. Нотные издания 1943 года рижской типографии Николая Виеглайса (по материалам архива Успенской церкви деревни Аксеново Палкинского района Псковской области) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 1. С. 83–90.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_83

I. GERASIMOVA

Pskov State University

**MUSICAL EDITIONS OF 1943 BY THE RIGA PRINTING HOUSE
OF NIKOLAI VIEGLAIS (based on the materials of the Assumption church archive in
the village Aksenovo, Palkinsky district, Pskov region)**

The research was funded by RFBR, project number 21-011-44230 “The role of the Church in the life of the population in the occupied territory of the Pskov Region (1941–1944)”

This article analyzes the church choral works published in the Riga Publishing House at the Holy Trinity Sergiy's Monastery by the priest of the Latvian Diocese Nikolai Vieglais in 1943. These notes spread in the Orthodox parishes of the Baltic States and the North-Western Region of Russia among the Pskov Orthodox Mission priests. In the archive of the Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary of the village of Aksenovo, Palkinsky district, Pskov region, it was possible to find nine separate scores by church composers

published by this printing house in 1943. In one of the musical editions of this year, a register of compositions prepared for printing was found, which included works by G. Rodionov, M. Popov-Platonov, A. Nikolsky, A. Arkhangel'sky, V. Glagolev, M. Mattison, M. Grivsky. "Small Praise" by M. Grivsky is another work from this series, found in the library of the choir of the Pskovo-Pechersky Monastery. The article describes the discovered musical materials and analyzes the works in order to find answers to the following questions: by what criterion the scores for publications were chosen and for what kind of singers they were intended. The study showed that the publisher, when choosing a repertoire for publication, focused more on professional musicians of Orthodox city cathedrals than on amateur singers of rural parishes. The scores of the "Russian" series of 1943, for the most part, were designed for a high level of singers who were brought up in the pre-revolutionary Russia.

Keywords: Pskov Orthodox Mission, Nikolai Vieglaiss, history of the Pskov Region church, Russian church composers of the late 19th – first half of the 20th century, Russian composers of Latvia, the Nazi occupation of 1941–1944.

For citation: Gerasimova I. Musical editions of 1943 by the Riga printing house of Nikolai Vieglaiss (based on the materials of the Assumption church archive in the village Aksenovo, Palkinsky district, Pskov region) // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 1. Pp. 83-90.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_83



История Псковской православной миссии на Северо-Западе России во время Великой Отечественной войны – одна из ярких и одновременно трагических страниц истории Русской православной церкви. Приехавшие в 1941 году во время войны в Россию служители Православной церкви – представители и потомки белой эмиграции – стремились возродить существовавшую до революции 1917 г. церковную жизнь на оккупированных фашистами землях и прилагали к этому все усилия. Миссия на Северо-Западе России в годы войны насчитывала до 400 священников [1, с. 8–52]. Воспоминания и документы, связанные с Псковской православной миссией, неоднократно становились предметом изучения [2; 3]; комплексное исследование, посвященное Миссии, опубликовал К. Обозный [4].

В настоящей статье анализируется нотопечательская деятельность священника Николая Виеглайса для нужд Псковской православной миссии. Нотные листки, изданные Н. Виеглайсом в рижской типографии в 1943 г. и распространявшиеся в странах Балтии и на Северо-Западе России, ранее в научный оборот не вводились. В исследованиях Н. Мизениной и О. Бычкова, освещающих биографию и издательскую деятельность названного священника [5; 6], нотная серия 1943 г. не упоминается. С целью восполнения указанной лакуны, далее будут рассмотрены в историческом контексте произведения, вошедшие в серию 1943 г., и проанализирована логика их отбора для публикации.

Возрождение богослужения в православных храмах Северо-Запада России предполагало наличие церковной утвари, икон, книг и нот. На помощь членам Псковской православной миссии пришла Латвийская епархия. Рижские храмовые библиотеки делились своими дореволюци-

онными богослужбными книгами, церкви – утварью [4, с. 180]. Рижская типография Николая Виеглайса обслуживала запросы священников Псковской православной миссии. Н. Мизенина писала о работе этой типографии для нужд православных храмов, открывшихся в Псковской и близлежащих областях: «Начала свою работу Псковская духовная миссия, для которой отцу Николаю позволили печатать молитвословы, акафисты, миссионерские брошюры. Эти небольшие книжечки стали глотком свежего воздуха для местных жителей» [5].

В 1943–1944 гг. в типографии печатались нотные материалы для церковного употребления на клиросах Северо-Запада России, а также книги и учебные пособия по церковному и народному пению. Выпущенный рижской типографией церковный календарь на 1943 г. содержал, в качестве приложения, текст Божественной Литургии [3, с. 200]. В этом же году был напечатан второй том учебного пособия композитора М. Гривского «Школьный хор. Музыкальная хрестоматия из русских народных песен» (первый том был издан на средства автора в 1928 году) [7, с. 761]. Церковный календарь на 1944 г. включал статью «Православное церковное пение в своем историческом развитии» Николая Никаноровича Трубецкого (1907–1978), редактора выпускаемого в Риге журнала «Православный христианин» [3, с. 200].

Автором статьи в архиве церкви Успения Пресвятой Богородицы в селе Аксеново Палкинского района Псковской области, относившегося во время войны к территории Латвии, были обнаружены рижские нотные издания 1943 г. на русском языке. Всего нашлось девять церковных сочинений: «Всех скорбящих радости» М. Попова-Платонова; «Отче наш», «Хвалите имя Господне», «Богородице Дево, радуйся»

и припев к Акафисту св. Николая Чудотворца Г. Родионова; «Блажени яже избрал» М. Маттисона под инициалами М. Ф. М. (вероятно, издатель не решился опубликовать еврейскую фамилию в условиях фашистской оккупации Латвии); тропарь на Рождество Христово, возгласы Литургии «И всех и вся», «И о всех и за вся» М. Гривского. Десятое произведение из этой же серии – «Малое славословие» М. Гривского – обнаружилось в нотной библиотеке Псково-Печерского монастыря (см.: [3, с. 210–212]). К концерту М. Гривского «Тропарь на Рождество Христово» было приписано «Объявление» (с. 4):

«Изданы следующие церковные песнопения:

1. “Отче наш” Г. Родионова
2. “Хвалите имя Господне” Г. Родионова
3. “Всем скорбящим радости” [М.] Попова-

Платонова

4. “Упокой, Боже, раба твоего” А. Никольского
5. “Богородице Дево, радуйся”, припев к Акафисту св. Николая Чудотворца И. Родионова
6. “Молитву пролию” А. Архангельского
7. “Во царствии Твоем” В. Глаголева
8. “Блажени, яже избрал” М. Ф. М. [Маттисона]
9. “Славословие малое № 1” М. Гривского
10. “Тропарь на Рождество Христово”

М. Гривского

“И всех и вся” М. Гривского

“И о всех и за вся” М. Гривского

По благословию Преосвященнейшего Иоанна епископа Рижского издано священником Николаем Виеглайс, Riga, Kr. Varona iela, 126».

Текст объявления содержит перечень всех церковных нотных изданий 1943 г., вышедших в рижской типографии. Адрес, напечатанный в конце объявления, указывает на то, что данная типография находилась на территории православного женского Рижского Сергиева во имя Святой Троицы монастыря, основанного в 1887 году Екатериной и Натальей Мансуровыми, бывшими фрейлинами императорского двора. Этой типографией и заведовал иерей Николай Виеглайс (1907–1992), служивший в 1937–1943 гг. вторым священником в монастыре, а в 1943–1944 гг. – настоятелем церквей и прихода монастыря [8, с. 185; 5].

Отец Николай начал свою издательскую деятельность еще в 1925 г., будучи дьяконом Рижского кафедрального собора. Во время войны, в 1941–1943 гг., он печатал в Свято-Сергиевом монастыре для нужд православных храмов в Латвии брошюры, молитвы, акафисты и нотные песнопения. Вместе с произведениями церковных композиторов насчитывается около пятидесяти нотных листков, вышедших на латышском языке в типографии монастыря под руководством отца Николая (1940–1943)¹. Репертуар листков на

латышском языке не пересекался с репертуаром нотных листков на русском языке, изданных отдельной серией в 1943 г. Среди русских композиторов, чьи произведения были опубликованы с переводами текстов на латышский язык, фигурировали М. Гривский, А. Архангельский, архим. Никанор, У. Беневский, А. Чесноков, Е. Азеев, И. Кашкин, В. Лирин и многие другие.

Согласно электронному каталогу нотных изданий Латвийской национальной библиотеки, в 1940–1942 гг. в переводе на латышский язык типографией Николая Виеглайса также были изданы сборники православных песнопений, посвященные двенадцатым праздникам – Вознесению и Пятидесятнице, господским и богородичным праздникам, Всенощному бдению и Литургии, а также песнопения различным святым, Панихиды, богослужений Великого поста. Издательская деятельность Николая Виеглайса, связанная с публикацией нот на латышском языке, таким образом, носила целенаправленный характер. Прослеживалось стремление издателя охватить песнопения основных служб суточного и годового церковных кругов. Все описанные ноты печатались в 1940 г. по благословию Августина, епископа Рижского и всея Латвии, а в 1942–1943 гг. – митрополита Виленского и Литовского Сергия, патриаршего экзарха Всея Прибалтики.

Впоследствии, эмигрировав в США и будучи настоятелем церкви в Беркли (Калифорния), отец Николай продолжил свою издательскую деятельность. Он основал серию «Нотная библиотека православного христианина», выпустив более 220 произведений русских церковных композиторов в качестве приложений к церковным журналам «Православный христианин» и «По стопам Христа». В этой же серии, в 1965 г., отец Николай переиздал сочинение В. Глаголева «Во царствии Твоем», ранее опубликованное в 1943 г. Кроме того, в «Нотную библиотеку...» был включен не публиковавшийся до тех пор «Тропарь Пасхи» М. Гривского на греческом языке².

Большая часть изданных в 1943 г. Николаем Виеглайсом произведений на русском языке была написана русскими композиторами, проживавшими в эмиграции в Латвии, других европейских странах или различных областях Северо-Западного края. Проанализируем эти сочинения в исполнительском аспекте, чтобы определить, по какому критерию формировалась «русская» серия 1943 г. и для каких коллективов она предназначалась.

Герман Ефремович Родионов (1896–1959) – дирижер, церковный композитор, родом из Вязьмы Смоленской губернии; до революции служил регентом вяземского Свято-Троицкого

Проблемы музыкальной науки

кафедрального собора. В 1919–1921 гг. Г. Родионов учился в Москве в Хоровой академии (бывшем Синодальном училище), а затем поступил в Московскую консерваторию. Не пройдя там полный курс обучения, в 1921 году эмигрировал в Латвию, где и жил до конца своих дней. В довоенный период Г. Родионов работал в Риге учителем пения в русских школах, дирижером хора общества «Баян», а в послевоенные годы служил регентом Рижского кафедрального собора Рождества Христова [9].

Хоровой концерт Г. Родионова «Отче наш» (№ 1 в реестре Н. Виеглайса) написан в тональности As-dur. Величавая торжественная аккордовая фактура, с многочисленными дублировками, в отдельных местах достигает шести- и семиголосия. Начинается произведение громогласным возгласием «Отче наш» шестиголосного хора. Далее каждая строка песнопения начинается кратким запевом одного или нескольких голосов, с последующим вступлением четырехголосного tutti. Характер концерта позволяет предположить, что сочинение предназначалось для исполнения в больших кафедральных храмах – таких, как, например, Рижский кафедральный собор, где Г. Родионов работал регентом. Именно в этом соборе требовались величавая мощь звучания, подчеркиваемая периодическим удвоением голосов, и глубокие басы, достигавшие звуков E и D большой октавы (Иллюстрация 1).

Иллюстрация 1
Нотный листок № 1 (1943)
Г. Е. Родионов. «Отче наш». С. 1



Второе опубликованное произведение Г. Родионова написано на текст полиелея Утрени «Хвалите имя Господне» в тональности E-dur. Подобно предыдущему, это сочинение демонстрирует пышный торжественный стиль кафедрального соборного пения с широко располагающимися аккордами, глубокими басами и частыми удвоениями голосов. Сочинение Г. Родионова на текст тропаря на Утрени «Богородице Дево, радуйся» E-dur, а также припев к акафисту св. Николая E-dur, указанные в реестре под номером 5, более скромны по масштабам. Однако использование широких интервалов и басовых удвоений равным образом свидетельствует, что рижский композитор предназначал свои произведения для исполнения профессиональным хором (Иллюстрации 2, 3).

Иллюстрация 2
Нотный листок № 2 (1943)
Г. Е. Родионов. «Хвалите имя Господне». С. 1



Михаил Михайлович Попов-Платонов (1879–1942), сын священника из Тобольска, учился в Санкт-Петербургской консерватории у Н. Римского-Корсакова. Преподавал хоровое пение в Ленинграде в различных учебных заведениях, а во время Великой Отечественной войны проживал в селе Карташевском под Гатчиной. По просьбе односельчан стал старостой, но активно помогал подполью, за что был казнен гестаповцами зимой 1942 г. [10, с. 47]. Сочинение

«Всех скорбящих радости», опубликованное в серии под номером 3, представляет собой хоровую обработку песнопения болгарского напева, изложенную в вариантно-строфической форме. В настоящее время это произведение М. Попова-Платонова наиболее распространено в отечественной церковно-певческой практике. Д. Стефанович отмечал, что церковные сочинения данного автора были адресованы по преимуществу непрофессиональным «народным» хорам, и данное произведение не является исключением [10, с. 47].

Иллюстрация 3
Нотный листок № 5 (1943)
Г. Е. Родионов. «Богородице Дево, радуйся». С. 1



Александр Васильевич Никольский (1874–1943) – один из выдающихся композиторов, педагогов и церковно-певческих деятелей, по праву упоминаемый в числе идеологов хорового движения в России в начале XX века. Опубликованное в рижской нотной серии песнопение Панихиды «Упокой, Боже, раба Твоего», снабженное посвящением «Памяти Степана Васильевича Смоленского», масштабно, возвышенно и в то же время трагично по характеру. По-видимому, сочинение возникло как авторский отклик на смерть высокочтимого старшего коллеги и наставника по Синодальному училищу, предназначенный для концертного исполнения.

Александр Андреевич Архангельский (1846–1924) – знаменитый русский церковный композитор, дирижер, работавший в Петербургской певческой капелле, других хоровых коллективах и скончавшийся в Праге. Выбранный для публикации в рижском издательстве концерт «Молитву пролию» [11, с. 82–86] представляет собой характерное для стиля данного композитора произведение с ощутимыми чертами романсовой камерности и некоторым оттенком сентиментальной грусти [12, с. 106].

Владимир Григорьевич Глаголев (1898–1970) – русский церковный композитор, родившийся в г. Мещовске Калужской губернии. В 1903 г. переехал в Латвию, где жил и работал до конца своих дней [13]. С 1959 (после смерти регента Г. Родионова) по 1970 г. В. Глаголев возглавлял хор Рижского кафедрального собора. Произведение «Во царствии Твоем» с-молл, опубликованное Н. Виеглайсом, отличается лирическим характером, однако здесь преобладает декламационность, используется аккордовый склад в широком расположении. Высокий регистр, активно применяемый в партиях сопрано, и торжественное окончание с удвоением голосов не оставляет сомнений относительно профессиональной «адресации» этого сочинения.

Иллюстрация 4
Нотный листок № 8 (1943)
М. Ф. М. «Блажени, яже избрал». С. 1

Михаил Федорович Маттисон (1881–1940) – композитор, теоретик, учитель пения. После окончания Синодального училища в 1901 г. уехал в Полоцк преподавать пение в кадетском корпусе, впоследствии занимал различные должности в средних и высших учебных заведениях города Минска [14]. Сочинение «Блажени, яже избрал» на текст причастного стиха, посвященное М. Маттисоном памяти своего учителя Степана Васильевича Смоленского, впервые было опубликовано в 1914 г. в приложении к журналу «Хоровое и регентское дело» [14]. Стилистически данное произведение перекликается с аналогичным мемориальным сочинением А. Никольского, будучи предназначенным для исполнения в одном из духовных концертов (Иллюстрация 4).

Михаил Федорович Гривский (1878–1945) – священник, композитор, педагог и общественный деятель. Жил и работал во Пскове, после революционных событий 1917 г. оказался в числе эмигрантов – сначала в эстонских Печорах, а затем в Риге [7]. Во время фашистской оккупации Пскова М. Гривский одним из первых возвратился в родной город, где служил священником во псковских храмах, управлял сводным хором местных церквей, вел педагогическую и общественную деятельность, направленную на возрождение церковного пения. После освобождения Пскова вновь уехал в Ригу, где и умер в госпитале в 1945 г. [3, с. 195; 7, с. 761]. Сохранившиеся в архиве церкви Успения дер. Аксеново ноты «Тропаря на Рождество Христово», а также «Малое славословие», найденное в библиотеке Псково-Печерского монастыря, демонстрируют тяготение композитора к стилю изложения, сочетающему интонации русской народной песни и русского церковного обиходного осмогласия, что в некоторой степени нивелирует авторское начало. Оба опубликованных сочинения, нетрудные для исполнения, написаны в удобной тональности F-dur. Возгласы «И всех и вся», «И о всех и за вся» более торжественны, они представлены в полифоническом изложении; тем не менее в целом произведения М. Гривского соответствуют уровню обиходных клиросных произведений, создававшихся церковными композиторами конца XIX – первой половины XX столетия (Иллюстрация 5).

Иллюстрация 4
Нотный листок № 10 (1943)
М. Ф. Гривский. «Тропарь на Рождество
Христово». С. 1



Таким образом, церковно-певческий репертуар, изданный рижской типографией Николая Виеглайса в 1943 г., включал в себя сочинения композиторов конца XIX – первой половины XX века. При этом, наряду с популярными сочинениями А. Архангельского, А. Никольского, М. Попова-Платонова, публиковались и менее известные произведения русских композиторов Латвии – М. Гривского, Г. Родионова и В. Глаголева (с которыми Николай Виеглайс был, несомненно, хорошо знаком). Краткая аналитическая характеристика репертуара позволяет сделать вывод, что издатель ориентировался в большей степени на профессиональных певчих городских соборов и церквей, чем на любителей, преобладавших в сельских приходах, а «русская» серия 1943 г. в целом соответствовала высокому уровню певческих кадров, подготовленных еще в дореволюционной России.

• ПРИМЕЧАНИЯ •

¹ Сердечно благодарю кандидата исторических наук К. П. Обозного (Москва–Псков) и доктора исторических наук Б. А. Равдина (Рига) за предоставленную возможность ознакомления с электронными версиями части нотных изданий Николая Виеглайса 1940–1944 гг.

² Данный тропарь обнаружился в рукописном виде в нотной библиотеке Псково-Печерского монастыря в сборнике, содержащем Тропари Пасхи различных композиторов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Попов И. В., Шкаровский М. В. Синодик Псковской миссии // Санкт-Петербургские епархиальные ведомости. 2002. Вып. 26/27. С. 8–52.
2. История Псковской православной миссии в документах: в 2 ч. / сост. иеромонах Платон (Рожков), С. Н. Романова, Л. И. Соколова, З. Н. Столярова. Козельск: Введенский Ставропигиальный мужской монастырь «Оптина пустынь», 2017. Ч. 1: Документы личного архива митрополита Сергия (Воскресенского). 588 с.
3. Герасимова И. В. «Слава в вышних Богу и на земли мир»: церковное пение в оккупированном Пскове // Вестник Свято-Филаретовского института. 2022. № 44. С. 188–222.
4. Обозный К. П. История Псковской православной миссии 1941–1944 гг. М.: Изд. Крутицкого подворья, 2008. 607 с.
5. Мизенина Н. Нотоиздатель протоиерей Николай Вейглас [Виеглайс] // Живоносный источник: Фонд развития православной музыкальной культуры. URL: <https://lb-spring.com/stati/notoizdatel-nikolay-veyglas> (дата обращения: 01.02.2023).
6. Бычков О. А. Нотоиздательская деятельность Николая Веглайса [Виеглайса] // Юргенсоновские чтения: материалы науч. конф. М.: Изд. центр РГБ, 2019. Вып. 1. С. 42–53.
7. Гривский Е. М. Композитор протоиерей Михаил Федорович Гривский // А. В. Никольский и хоровое движение в России в начале XX века / сост. и коммент. С. Г. Зверевой. М.: Языки славянских культур, 2022. С. 759–761. (Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. VIII. Кн. 2).
8. Равдин Б. А. Предварительный список русской религиозной литературы, изданной на оккупированных территориях СССР, в Германии и некоторых сопредельных европейских странах в 1941–1945 годах // Vienna Slavic Yearbook: New series. 2014. № 2. Pp. 176–222.
9. Фейгмане Т. Герман Родионов // Русские Латвии. URL: <https://www.russkije.lv/ru/lib/read/grodionov.html> (дата обращения: 01.02.2023).
10. Стефанович Д. В. Церковное пение в блокадное время: Персоналии // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 4. С. 44–47.
11. Александр Андреевич Архангельский: Воспоминания современников. Избранные духовные концерты для хора a cappella / сост. О. А. Бычков. М.: Живоносный источник, 1999. 135 с.
12. Артемова Е. Г. Александр Архангельский – церковный композитор и хоровой дирижер // Музыкальная академия. 2013. № 3. С. 102–108.
13. [Без подписи]. Владимир Глаголев [Электронный ресурс] // Русские Латвии. URL: <https://www.russkije.lv/ru/lib/read/vladimir-glagolev.html> (дата обращения: 01.02.2023).
14. Наумов А. А. Маттисон // Православная энциклопедия: в 65 т. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2016. Т. XL. С. 342.

REFERENCES

1. Popov I., Shkarovskiy M. Sinodik Pskovskoy missii [Synodic of the Pskov mission]. In: Sankt-Peterburgskie eparkhial'nye vedomosti [St. Petersburg Diocesan Gazette]. 2002. Issue 26/27. Pp. 8–52.
2. Istoriya Pskovskoy pravoslavnoy missii v dokumentakh [The history of the Pskov Orthodox Mission in documents]: in 2 parts / comp. by priestmonk Platon (Rozhkov), S. Romanova, L. Sokolova, Z. Stolyarova. Kozel'sk: Vvedenskiy Stauropigial male monastery "Optina pustyn", 2017. Part 1: Documents of Metropolitan Sergiy (Voskresensky)'s personal archive. 588 p.
3. Gerasimova I. «Slava v vyshnikh Bogu i na zemli mir»: tserkovnoe penie v okkupirovannom Pskove ["Glory to God in the highest and peace on earth": church singing in occupied Pskov]. In: Vestnik Svyato-Filaretovskogo instituta [Bulletin of the St. Philaret Institute]. 2022. No. 44. Pp. 188–222.
4. Oboznuy K. Istoriya Pskovskoy pravoslavnoy missii 1941–1944 gg. [History of Pskov Orthodox mission in 1941–1944]. Moscow: Izdatel'stvo Krutitskogo podvor'ya, 2008. 607 p.
5. Mizenina N. Notoizdatel' protoierey Nikolai Veiglas (Vieglays) [Music publisher archpriest Nikolai Vieglais]. In: Zhivonosnyj istochnik: Fond razvitiya pravoslavnoy muzykal'noy kul'tury [Zhivonosnyj istochnik: Fund for the development of Orthodox musical culture]. URL: <https://lb-spring.com/stati/notoizdatel-nikolay-veyglas> (date of application: 01.02.2023).
6. Bychkov O. Notoizdatel'skaya deyatel'nost' Nikolaya Veglaysia (Vieglaysa) [Music publishing activity of Nikolai Vieglais]. In: Yurgensonovskie chteniya [Yurgenson readings]: materials of conference. Moscow: Publishing Centre of Russian State Library, 2019. Issue 1. Pp. 42–53.

7. *Grivskiy E.* Kompozitor protoierey Mikhail Fedorovich Grivskiy [Composer Archpriest Mikhail Grivsky]. In: A. V. Nikol'skiy i khorovoe dvizhenie v Rossii v nachale 20 veka [A. Nikolsky and the choral movement in Russia at the beginning of the 20th century]. Ed. by S. Zvereva. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2022. Pp. 759–761. (Russian sacred music in documents and materials. Vol. 8. Part 2).
8. *Ravdin B.* Predvaritel'nyj spisok russkoy religioznoy literatury, izdannoy na okkupirovannykh territoriyakh SSSR, v Germanii i nekotorykh sopredel'nykh evropeyskikh stranakh v 1941–1945 godakh [Preliminary list of Russian religious literature published in the occupied territories of the USSR, in Germany and some neighboring European countries in 1941–1945]. In: Vienna Slavic Yearbook: New series. 2014. No. 2. Pp. 176–222.
9. *Feigmane T.* German Rodionov [German Rodionov]. In: Russkie Latvii [Russians of Latvia]. URL: <https://www.russkije.lv/ru/lib/read/g-rodionov.html> (date of application: 01.02.2023).
10. *Stefanovich D.* Tserkovnoe penie v blokadnoe vremya: Personalii [Church singing during the siege: Personalities]. In: Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya [Actual problems of higher music education]. 2019. No. 4. Pp. 44–47.
11. Aleksandr Andreevich Arkhangel'skiy: Vospominaniya sovremennikov. Izbrannye dukhovnye kontserty dlya khora a cappella [Alexander Arkhangel'skiy: Memoirs of contemporaries. Selected sacred concertos for a cappella choir]. Ed. by O. Bychkov. Moscow: Zhivonosnyj istochnik, 1999. 135 p.
12. *Artemova E.* Aleksandr Arkhangel'skiy – tserkovnyj kompozitor i khorovoy dirizher [Alexander Arkhangel'skiy – church composer and choral conductor]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2013. No. 3. Pp. 102–108.
13. [Without signature]. Vladimir Glagolev [Vladimir Glagolev]. In: Russkie Latvii [Russians of Latvia]. URL: <https://www.russkije.lv/ru/lib/read/vladimir-glagolev.html> (date of application: 01.02.2023).
14. *Naumov A.* Mattison [Mattison]. In: Pravoslavnaya entsiklopediya [Orthodox Encyclopedia]: in 65 vol. Moscow: Orthodox Encyclopedia Church Research Centre, 2016. Vol. 40. P. 342.

Герасимова Ирина Валерьевна

кандидат исторических наук, кандидат искусствоведения,
доцент кафедры философии и теологии
Псковский государственный университет
Россия, 180000, Псков
bazylek@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-4740-4750

Irina V. Gerasimova

Ph. D. (History), Ph. D. (Art), Associate Professor
at the Department of Philosophy and Theology
Pskov State University
Russia, 180000, Pskov
bazylek@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-4740-4750

ПРОБЛЕМЫ ИНКЛЮЗИВНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

PROBLEMS OF INCLUSIVE MUSIC EDUCATION



УДК 376.3

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_91

Т. В. ИВАНЧЕНКО

Московский государственный институт культуры

РОЛЬ МУЗЫКИ В ЗАНЯТИЯХ ПО ЛОГОПЕДИЧЕСКОЙ РИТМИКЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗДОРОВЬЯ

В статье рассматривается роль музыки в занятиях по логопедической ритмике, которая расширяет возможности коррекционной работы с детьми, имеющими проблемы в речевом и психофизическом развитии. Более глубокому воздействию музыки и ее ритмических закономерностей на психические процессы и речевую активность ребенка способствует выявление взаимосвязей музыки с природой человека и законами его развития в аспекте функционирования биоритмов.

Опираясь на труды ученых – физиков и неврологов, исследователь утверждает, что многие проблемы психофизического и речевого развития связаны с неустойчивым типом синхронизации биоритмов, основу которых определяет чередование фаз эмоциональной напряженности и спада. При этом логопедическая ритмика может решить большой спектр задач – как собственно коррекционных, так и направленных на восстановление синхронизации биоритмов, воздействуя на определенные психические процессы.

Важную роль приобретают положения нейрофизиологии о связи между нарушениями чувства ритма, которое наблюдается у большинства детей с особенностями развития, и специфическими изменениями в правом и левом полушариях головного мозга, отвечающих за эмоциональное переживание ритма, речевую деятельность и двигательную активность. Логопедическая ритмика, опирающаяся на связи музыки, слова, ритма и движения, может позитивно воздействовать на функционирование полушарий головного мозга и способствовать их координации.

В статье характеризуется методика автора статьи, благоприятствующая развитию дыхания, стимуляции речи и двигательной активности при помощи специально подобранной музыки в заданном темпе и ритме. Логопедическая ритмика представляется эффективным инструментом, призванным помочь детям с ограниченными возможностями здоровья восстановить сложные психические процессы и адаптироваться в социуме.

Ключевые слова: логопедическая ритмика, биоритмы, музыкально-ритмические упражнения, слушание музыки, дети с ограниченными возможностями здоровья.

Для цитирования: Иванченко Т. В. Роль музыки в занятиях по логопедической ритмике для детей с ограниченными возможностями здоровья // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 1. С. 91-96.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_91

T. IVANCHENKO

Moscow State Institute of Culture

THE ROLE OF MUSIC IN SPEECH THERAPY LESSONS FOR CHILDREN WITH DISABILITIES

The article examines the role of music at the lessons of speech therapy rhythmic system, which extends the resources of correctional work with children who have problems in their speech and psychophysical development. In the author's opinion, the teacher should understand the links of music with human's nature and the laws of the development of a human being from the position of the functioning of biorhythms.

The conclusion, drawn upon studies of physical scientists and neurologists, leads to understanding the fact that many problems of psychophysical and speech development can be attributed to inconsistent type of synchronization of biorhythms, which is based on the rotation of phases of emotional rise with phases of emotional fall. The author's investigation has shown that speech therapy rhythmic system is capable of solving a large spectrum of issues, not only the immediate correctional tasks, but also deeper ones aimed at restoration of biorhythmic synchronization, thus affecting particular psychic processes.

An important aspect of the research was the thesis from neurology about the link between inability to sense the rhythm and changes in the left and right semi spheres that are responsible for emotional reaction to rhythm, speech activity and movement activity. That led to the conclusion that speech therapy rhythmic system based on the connection of the word, music, rhythm and movement, can affect the functioning of both semi spheres and encourage their cooperation.

The article displays some points of the author's methodology aimed at the development of breathing, speech stimulation and physical activity by using special types of music, rhythm and pace. Experiments have shown that rhythmic system is an effective instrument that can be used by music teachers and speech and language therapists in order to help children with disabilities to restore complicated psychic processes and get adapted in social environment.

Keywords: speech therapy rhythmic system, biorhythms, musical rhythmic training, hearing music, children with disabilities.

For citation: *Ivanchenko T. The role of music in speech therapy lessons for children with disabilities // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 1. Pp. 91-96.*

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_91

Существующие программы музыкальных занятий для детей с ограниченными возможностями здоровья, направленные на коррекцию психофизических нарушений, обнаруживают определенную эффективность, способствуя развитию эмоциональной отзывчивости на музыку, звуковысотных ощущений и метроритмического чувства. Однако в большинстве своем подобные методики достаточно традиционны, они опираются на общие принципы музыкального воспитания. Логопедическая ритмика, в основе которой лежит связь речи, ритма и движения, является мощным средством реабилитации, в первую очередь, детей с проблемами речевого развития. Бесспорно, уровень воздействия такой ритмики может существенно возрасти благодаря взаимодействию с музыкой, ориентированной на конкретного ребенка и опирающейся на понимание природы человека и законов его развития.

Обратимся к генезису дисциплины «логопедическая ритмика». Слово «logos» в древнегреческой философии обозначало, в первую очередь, слово, речь, понятие. Позднее семантика данного термина существенно эволюционировала в контексте развития историко-философских воззрений, но в то же время «logos» постоянно отождествлялся с устройством самого мироздания, в основу которого положены порядок и гармония.

Другую составляющую рассматриваемого названия – «ритм» – надлежит осветить в широком плане, с точки зрения природных биоритмов, поскольку именно они способствуют ритмической организации пространства и живущего в нем человека. Как установили исследователи,

под влиянием внутренних и внешних факторов биоритмы могут синхронизироваться по частоте, амплитуде, фазе, форме, типу волны. Ученый-физик А. Путилов доказал, что способность к синхронизации, то есть к резонансным взаимодействиям, является фундаментальным свойством любых колебательных процессов [1, с. 66]. Благодаря этому был сделан вывод: биоритмы требуют синхронизации, так как их рассогласованность может привести к различным нарушениям в организме, вплоть до летального исхода. Здесь важно отметить следующее: чем стабильнее параметры индивидуальных биоритмов, тем меньше организм нуждается в синхронизационных перестройках и тем стабильнее он работает. Например, в разных ситуациях у человека могут изменяться амплитуды, фазы колебания и частоты биоритмов, что связано с переменой климата, часового пояса, с новыми условиями жизни. В результате возникает потребность синхронизировать биоритмы и осуществляется перестройка организма. При этом изначальный темп синхронизации всех элементов, участвующих в данном процессе, непрерывно возрастает. Кроме того, при адаптации биологического организма к факторам среды возникают биоритмы, характеризующие поведение целостного организма: суточный, сезонный, годовой и др.

Для периода синхронизации биоритмов типично движение от неустойчивых состояний к устойчивым: день (состояние активности) и ночь (состояние сна), весна / осень и зима / лето. Интересное и во многом неожиданное подтверждение сказанного содержится в исследовании

довании отечественного врача-невролога Е. Винарской, изучавшей характерные особенности влияния сезонных биоритмов на психическое состояние человека. В частности, Е. Винарской был осуществлен целенаправленный анализ фортепианного цикла «Времена года» П. Чайковского с позиции отражения в музыке устойчивых синхронизированных биоритмов летних и зимних месяцев (декабрь, январь / июнь, июль), наряду с неустойчивыми, эмоционально напряженными – осенними и весенними [2, с. 39], которые традиционно сопровождаются обострениями болезней и различных психических состояний.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что в словосочетании «логопедическая ритмика» представлены взаимодополняющие понятия – слово и порядок, связанные с законами природы, которые характеризуются определенной ритмической организацией. Заметим, что нарушения у «сложных» детей обуславливаются прежде всего состоянием биоритмического природного уровня: отсутствие речи, проблемы в психофизическом развитии сочетаются с неустойчивым типом синхронизации биоритмов. Для таких детей зачастую не существует понятия времени, день и ночь мало отличаются друг от друга. «Сложный» ребенок обычно равнодушен к природным явлениям, которые соответствуют различным временам года. Указанная биологическая рассогласованность вызывает проблемы, связанные с неустойчивым протеканием психических процессов, поскольку на основе биоритмов строится наиболее сложная деятельность человека – эмоциональная, переживаемая «как периодические колебания эмоциональной напряженности» [2, с. 37]. У детей с проблемами развития, как отмечает Е. Винарская, нарушена определенная периодичность фаз эмоциональной напряженности и спада. Именно поэтому такие дети порой неожиданно впадают в агрессивное состояние, находятся в постоянном возбуждении или, наоборот, выглядят апатичными и равнодушными [2, с. 38].

Успешному решению обозначенных проблем, наряду с другими прогрессивными подходами и методами, призвана способствовать логопедическая ритмика. Она позволяет минимизировать либо устранить затруднения, связанные с практическим развитием речи и движений; кроме того, на более глубоком уровне обнаруживается тенденция к восстановлению синхронности биоритмов и корректировке психических процессов.

Как показало специальное исследование, у детей, имеющих в анамнезе тяжелые речевые нарушения и склонных к отставанию в физическом и психическом развитии, наблюдается не-

развитость ритмической сферы. Для выяснения эмоциональной реакции на ритм, в присутствии подобных детей включались фонограммы яркой ритмичной музыки без текста, с предложением «делать все, что захочется». Только 30% испытуемых проявили спонтанную эмоциональную реакцию: стали раскачиваться, двигать руками, ногами, прыгать, смеяться; примерно 50%, слушая музыку, стояли или сидели без движения; остальные дети вообще не реагировали на звучание [3, с. 16]. Таким образом, указанное исследование экспериментально подтвердило гипотезу о несформированности двигательного рефлекторного компонента в переживании ритма.

Помимо этого, у 30 детей 5–6 лет с ограниченными возможностями здоровья диагностировалась специфика восприятия и воспроизведения различных темпов, метров, ритмических рисунков. Результаты проведенного исследования показали, что для детей оказалось непростым задание, связанное с поддержанием медленного темпа. Более успешно они справлялись с повторением ритмической периодичности в среднем и быстром темпах. Вместе с тем, 20% испытуемых не справились ни с одним заданием. Тесты на воспроизведение метрической пульсации с выделением сильных долей оказались еще более сложными: только 20% детей самостоятельно выделяли сильную долю и выдерживали метрическую пульсацию в течение 8 тактов. Самым трудным для испытуемых явился тест на воспроизведение ритмического рисунка: только 2 ребенка самостоятельно справились с заданием, 6 выполнили его с помощью речевой подсказки педагога, для остальных же задание оказалось невыполнимым [3, с. 17].

Следует заметить, что результаты, полученные в ходе исследования, представляются вполне закономерными. Темп вызывает у ребенка знакомые ощущения: быстрая музыка стимулирует его к движению (большинство проблемных детей в силу постоянной возбуденности склонны непрестанно бегать), умеренные темпы наиболее распространены в бытовой жизни. Медленная музыка, напротив, требует эмоциональной сдержанности, внимания, что является непривычным состоянием для подобных детей. Метрическая пульсация непосредственно связана с ощущением природных биоритмов и, как уже отмечалось, с определенной периодичностью фаз напряжения и спада, что соответствует сильной и слабой ритмическим долям. Нарушения именно в этой области сигнализируют о необходимости целенаправленного восстановления синхронизации биоритмических процессов. Сложности с воспроизведением ритмического рисунка напрямую связаны с нарушением

речедвигательной активности. По утверждению Е. Винарской, располагающей большим клиническим материалом в исследовании полушарий головного мозга, у здорового человека левополушарная речевая программа, отвечающая также за ритм, зависит от правополушарной интонационной программы (которую данный автор называет музыкальной), связанной, в том числе, с эмоциональными переживаниями. Исследователь указывает, что две сопряженные программы, ритмическая (речевая) и интонационная, должны развиваться симметрично «в условиях тесного взаимодействия культурных программ правого и левого полушарий головного мозга» [2, с. 300]. Кроме того, с точки зрения нейрофизиологической организации музыкального слуха, левое полушарие отвечает за идентификацию ритма и автоматизированные движения, а правое – за восприятие звуковысотной, интонационной стороны музыки [4, с. 96]. Таким образом, можно констатировать, что нарушения речи напрямую связаны с нарушением чувства ритма и, соответственно, с двигательной активностью. Как отмечалось выше, у детей с проблемами в области речевого и психофизического развития наблюдаются изменения и в правополушарной сфере, отвечающей за эмоциональное переживание ритма [5, с. 198].

По нашему убеждению, именно логопедическая ритмика, объединяющая в себе слово, ритм, движение и музыку, может позитивно воздействовать на функционирование полушарий головного мозга и способствовать их взаимодействию. При этом необходимо сделать принципиальное замечание. В настоящее время логоритмические занятия чаще всего проводятся логопедом-дефектологом. Последний работает над формированием речи и коррекцией произношения, используя метрические акценты и определенные темпы, как правило, под шумовые эффекты – хлопки в ладоши, выстукивание ритма, с использованием звуковоспроизводящей аппаратуры и гаджетов. Ребенок изначально вынужден как бы встраиваться в предложенный ритм, это сопряжено с ощутимыми затруднениями и вызывает определенную нервозность. Мы полагаем, что отправным моментом и движущей силой подобных занятий призвана стать музыка, постигаемая детьми телесно-эмоционально, благодаря содружеству ритма и движения. Не случайно Б. Теплов подчеркивал эмоциональную природу музыкального ритма, отмечая: «...вне музыки чувство метроритма не может ни пробудиться, ни развиваться» [5, с. 197].

Педагог-музыкант должен подбирать, а еще лучше – сочинять музыку в определенном ритме, темпе, размере, ориентируясь на соответствующую

индивидуальные потребности ребенка, особенности его процессов возбуждения и торможения, формируя комфортную звуковую среду посредством определенной музыки. Например, обучаемый плохо двигается, очень медленно и с трудом произносит звуки и слова, поэтому музыка в ритмическом отношении изначально подбирается в соответствии с его фактическими возможностями. Постепенно вносятся некоторые ритмические и темповые «новации», а ребенок, проникнувшись «доверием» к уже освоённой звуковой среде, пытается реагировать на происходящие изменения. В результате через некоторое время обнаруживается положительная динамика. Очень медленно и кропотливо, при помощи музыки, ритма, движения осуществляется синхронизация биоритмов, восстанавливаются фазы эмоциональной напряженности и спада.

Приведем интересный пример из практики. Мальчик шести лет, аутист с агрессивным поведением и тяжелыми нарушениями речи, постоянно кричал, слыша музыку. Неожиданно при исполнении «Вальса» А. Гречанинова ребенок сам подошел к педагогу и обнял его, прослушал пьесу до конца и «попросил» повторить несколько раз. Оказалось, что размер 3/4, средний темп, стабильная динамика были для мальчика оптимальной средой, благодаря которой фазы его эмоциональных напряжений и спадов взаимно уравнивались. Невролог Е. Винарская предложила исполнить другую музыку, сохраняя тот же размер, темп, уровень динамики, и ситуация повторилась. Далее логопедом-дефектологом поручили использовать в процессе обучения данного ребенка музыкальные пьесы в указанных размере и темпе. Это благоприятствовало формированию комфортной обстановки для мальчика, что впоследствии помогло педагогам установить с ним контакт и начать плодотворную работу с обучаемым. Как было установлено, первоначальные трудности были отчасти вызваны использованием в работе музыкального материала, изложенного в двухдольном метре и вызывавшего негативную реакцию ребенка.

Ранее уже отмечалось, что речедвигательная и ритмическая функции поддерживаются левым полушарием. Исходя из этого, на занятиях по логопедической ритмике большое внимание уделяется стимуляции речи. В нашей методике были использованы дыхательные упражнения (с элементами дыхательной гимнастики А. Стрельниковой), которые выполнялись с движением под четкую метрическую пульсацию, причем размер 3/4 оказался оптимальным для правильной организации вдоха и выдоха. Это важный момент, характерный для названной

серии упражнений, так как большинство детей с речевой патологией имеют поверхностное, неровное дыхание.

На следующем этапе предлагались упражнения на совмещение дыхания с произнесением звуков. Каждому гласному звуку сопутствовало определенное движение под музыку, связанную с отражением пространственных свойств данного звука. Например, звук *a*: руки широко разводятся в стороны, словно показывая что-то большое, объемное (шар), при этом, соответственно, увеличиваются динамика и длительность звука (кстати, в психолингвистике также подчеркивается объемное звучание данной гласной). Звук *и* ассоциируется с вытягиванием длинной веревочки или растяжением резинки: руки из первоначального положения «перед собой» плавно разводятся в стороны, а затем возвращаются в исходное положение. Для названного движения подбиралась соответствующая мелодическая линия, заключающая в себе принцип динамической волны. Здесь частично использовалась применяемая в вальдорфских школах методика эвритмии¹, направленная на «прочувствованное» восприятие каждого звука, а затем и буквы через движение при сохраняемом единстве музыки, слова и образа.

Далее выполнялась работа над произнесением открытых слогов на выдохе, предусматривающая активное использование вопросно-ответного принципа. Например, педагог спрашивает: «Сегодня хорошая погода?», а дети отвечают: «Да-да-да» – в нужном темпе и с определенной динамикой, поддерживаемой музыкальным сопровождением. Обозначенное упражнение способствует не только стимуляции речи, но и развитию ее интонационной стороны, так как многие дети имеют тихий и невыразительный голос.

Для закрепления указанного этапа применяются слова, словосочетания, фразы, нетрудные стихи (например, А. Барто), в которых ярко проявляется ритмическая пульсация, поддерживаемая соответствующей музыкой. Такие упражнения вызывают особый интерес благодаря коллективной игре с предметами: например, дети образуют круг, читая под музыку стихи и на каждый произносимый слог передавая друг другу мяч или другой предмет. Как правило, момент передачи совпадает с сильной (акцентной) долей в звучащей музыке, одновременно возникает мышечное напряжение, и тем самым постепенно достигается выравнивание фаз напряжения и спада. Кроме того, коллективная игра стимулирует коммуникативную активность, также требующую внимания педагогов.

Логопедическая ритмика открывает педагогам впечатляющие перспективы для помощи детям с ограниченными возможностями здоровья: способствует развитию речи, мышечной активности, восстановлению сложных психических процессов, благоприятствует формированию коммуникативных навыков и социализации детей. Разумеется, полное описание арсенала педагогических средств, используемого для реабилитации детей с различными патологиями, представляется возможным в специальной работе. При этом нужно учитывать, что музыка способна не только содействовать излечению, но и вызывать негативные реакции. Поэтому крайне важен аккуратный и осмысленный подход к отбору музыкального репертуара, используемого в коррекционной работе. Вместе с тем, каждый ребенок нуждается в индивидуальном варьировании основных положений программы, призванной содействовать максимально эффективному решению проблем детей с ограниченными возможностями здоровья.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эвритмия – искусство движений, в основе которых лежит глубокое понимание и переживание красоты и законов музыки или слова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Путилов А. А. Системообразующая функция синхронизации в живой природе: Методологический очерк. Новосибирск: Наука, 1987. 145 с.
2. Винарская Е. Н. Сознание человека (Взгляд с научного перекрестка). М.: МГИУ, 2007. 376 с.
3. Иванченко Т. В. Особенности музыкально-эстетического развития детей с ограниченными возможностями здоровья с ведущей речевой патологией // Музыкально-эстетическое развитие детей с ограниченными возможностями здоровья: Материалы экспериментальной работы. Липецк: Инфо-Плюс, 2009. С. 12–33.
4. Старчеус М. С. Слух музыканта. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2003. 640 с.
5. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей // Теплов Б. М. Избранные труды: в 2 т. М.: Педагогика, 1985. Т. 1. С. 42–222.

REFERENCES

1. *Putilov A.* Systemoobrazuyushchaya funktsiya sinkhronizatsii v zhivoy prirode: Metodologicheskiy ocherk [System-forming function in living nature: Methodological essay]. Novosibirsk: Nauka, 1987. 145 p.
2. *Vinarskaya E.* Soznanie cheloveka (Vzglyad s nauchnogo perekryotka) [Human Consciousness (The view from research crossroad)]. Moscow: Moscow State Industrial University, 2007. 376 p.
3. *Ivanchenko T.* Osobennosti muzykalno-esteticheskogo razvitiya detey s ogranichennymi vozmozhnostyami zdorov'ya s vedushchey rechevoy patologiyey [Peculiarities of musical and esthetical development of children with physical disorders with leading speech pathology]. In: *Muzykal'no-esteticheskoe razvitie detey s ogranichennymi vozmozhnostyami zdorov'ya: Materialy experimental'noy raboty* [Musical esthetical development of children with physical disorders: Materials of experimental work]. Lipetsk: Info-Plyus, 2009. Pp. 12–33.
4. *Starcheus M.* Slukh muzykanta [Hearing of a musician]. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2003. 640 p.
5. *Teplov B.* Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostey [The Psychology of musical abilities]. In: *Teplov B. Izbrannye trudy* [Selected works]: in 2 vol. Moscow: Pedagogika, 1985. 328 p.

Иванченко Татьяна Васильевна

кандидат педагогических наук, профессор кафедры музыкального образования
Московский государственный институт культуры
Россия, 141406, Химки
logo-ritm@mail.ru
ORCID: 0000-0002-5694-0582

Tatiana V. Ivanchenko

Ph. D. (Pedagogic Sciences), Professor at the Music Education Department
Moscow State Institute of Culture
Russia, 141406, Khimki
logo-ritm@mail.ru
ORCID: 0000-0002-5694-0582

С. В. НАДЛЕР

Таганрогский музыкальный колледж

ОСВОЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ НОТАЦИИ СЛАБОВИДЯЩИМИ ЛЮДЬМИ: ПРОБЛЕМЫ И РЕШЕНИЯ

В статье дан краткий обзор ряда проблем, связанных с инклюзивным образованием незрячих музыкантов. Отмечаются сложность коммуникации посредством нотного текста, медленный темп изучения, дефицит нотной литературы для незрячих. Кроме того, затруднения связаны с повсеместно принятой нотной системой Л. Брайля, которая не позволяет воспроизводить одновременно несколько строк нотного текста. Фиксация нотного текста по Брайлю сопряжена и с рядом усилий физического характера: рельефно-точечная система предполагает выбивание точек шилом на плотном картоне и по техническим причинам осуществляется пользователем справа налево – в порядке, обратном конечному направлению чтения и воспроизведения нотного текста.

Автор статьи предлагает собственную систему фиксации нот, опирающуюся на общеевропейский принцип мензуральной нотации. Используя указанную систему, являющуюся полным аналогом общепринятой нотной графики, можно работать с текстами высокой степени сложности, поскольку система не только позволяет успешно выполнять упражнения по музыкально-теоретическим предметам, но и способствует формированию условий для создания полноценного нотного редактора.

Система геометрической нотации для музыкантов с дефицитом зрения основывается на практическом опыте автора настоящей публикации и входит в круг возможных систем, которые могут быть использованы в работе с музыкантами, полностью лишенными зрения. Опыт профессиональных преподавателей-тифлологов подтверждает необходимость освоения слабовидящими и незрячими обычных нотных текстов.

Освоение данного метода предоставляет музыканту с серьезными проблемами зрения новые перспективы самостоятельной работы с нотами, а также расширяет возможности его непосредственного контакта с другими музыкантами, к примеру, в условиях инклюзивного образования.

Ключевые слова: фиксация нот, рельефно-линейное письмо, геометрическая нотация, музыкант с дефицитом зрения, мензуральная нотация.

Для цитирования: Надлер С. В. Освоение музыкальной нотации слабовидящими людьми: проблемы и решения // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 1. С. 97-103.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_97

S. NADLER

Taganrog College of Music

LEARNING TO MUSICAL NOTATION BY VISUALLY IMPAIRED PEOPLE: PROBLEMS AND SOLUTIONS

The paper provides a brief overview of a number of problems related to the inclusive education of blind musicians. These include: the complexity of communication through musical text, the slow pace of study, the shortage of musical literature for the blind. In addition, some of the difficulties are associated with the universally accepted L. Braille notation system, which does not allow you to play several lines of musical text at the same time. The fixation of the musical text in Braille is also associated with a number of physical efforts: the relief-point system involves knocking out points on a dense cardboard with the awl and for technical reasons is carried out by the user from right to left, in the reverse order of the final direction of the final musical text.

The author of the paper offers his own system of notation based on the pan-European principle of menzural notation. The system is a complete analogue of the generally accepted notes. It allows work with high complicated musical texts, and it possible not only to perform tasks on musical and theoretical subjects, but also creates conditions for the future of a full-fledged music editor.

Проблемы инклюзивного музыкального образования

The system of geometric notation for musicians with visual impairments is based on practical experience. It is one of the possible systems that can be used with visually impaired musicians. The experience of professional teachers in typhology confirms the need to acquaintance the blind and visually impaired with the generally accepted musical text.

Studying the proposed method is intended to give a musician with serious vision problems new opportunities for working with notes and will provide an opportunity to be in direct contact with other musicians, including in the context of inclusive education.

Keywords: notation, relief-linear writing, geometric notation, visually impaired musician, menzural notation.

For citation: Nadler S. *Learning to musical notation by visually impaired people: problems and solutions* // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 1. Pp. 97-103.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_97



Сегодня в мире живут несколько сотен миллионов людей с различной степенью ослабленности зрения, вплоть до его полного отсутствия. Многие из этих людей обладают музыкальными способностями и хотели бы получить профессиональное образование в соответствующих учебных заведениях.

Однако для подобного обучения на профессиональном уровне следует овладеть современной музыкальной нотацией, что для людей с ослабленным или отсутствующим зрением представляется весьма сложным. Как правило, музыканты с дефицитом зрения обращаются к рельефно-точечной системой нотации, разработанной Луи Брайлем, которая используется почти два столетия и положительно оценивается большинством незрячих.

Наряду с безусловными достоинствами, указанной системе присущи некоторые особенности технического характера. К примеру, нотный текст записывается только в одну строку, поэтому фортепианные произведения разучиваются каждой рукой отдельно. Для передачи сообщения по системе Брайля пользователь выбивает на плотном картоне рельефно-точечный текст, придерживаясь направления, противоположного традиционному сообщению, то есть справа налево, поскольку именно так достигается рельефная фиксация точки на картоне. Нотный текст по Брайлю – это линейная последовательность знаков, и если предстоит объединить несколько подобных линий, каждая из них прощупывается отдельно, фиксируется в памяти, и лишь затем «суммируемое» целое воспроизводится музыкантом.

В целом, фиксация нотных текстов при обучении музыке является необходимостью. Освоение европейской музыки (в особенности академической) неизбежно связано с пространственными аналогами, то есть нотной записью, что обуславливается природой классического музыкального мышления.

Работа незрячего музыканта в процессе восприятия нотного текста основывается на чередовании слуховых и пространственных представлений об этом тексте. Приведем характерные высказывания студентов Курского специализированного музыкального колледжа для слепых: «Сравнивая обучение по Брайлю с обучением на слух (разучиванием музыкальных произведений по аудиозаписям), наши преподаватели говорят, что обучение на слух идет быстрее, но оно менее технично и детально, то есть меньше подходит для сложных произведений. В общем, есть плюсы и минусы этого обучения (на слух. – С. Н.). Плюсы: быстро учится мелодия и слова можно быстро выучить. Впрочем, кому как» (цит. по: [1, с. 132–133]). К «минусам», наряду с «меньшей детальностью», технической выверенностью, относится и другое: воспроизведение нотного текста исполнителем «по слуху» в большинстве случаев предполагает значительную ритмическую свободу в сравнении с той, что указана в нотах. При отсутствии возможности полноценно использовать зрение (вплоть до полной слепоты) ученик вольно или невольно стремится упростить процесс обучения, и это зачастую приводит к разочаровывающим результатам [Там же, с. 139].

Преподаватели-музыканты и тифлологи, работающие по системе Брайля, в последние годы говорят о необходимости ознакомления с пространственными аналогами нот для незрячих. Процитируем мнение одного из специалистов: «Во-первых, учителя музыки с нарушениями зрения должны быть в состоянии помочь своим зрячим ученикам научиться читать традиционные нотные тексты и объяснить, что означает каждый соответствующий музыкальный символ. Во-вторых, учащийся с нарушениями зрения, посещая государственную школу, в определенные моменты соприкасается с учителями музыки, объясняющими систему нотации всему классу. Учащийся оценит возможность понимать

такого рода объяснение и следить за последующим обсуждением, даже если он сам никогда не использует печатные обозначения» [2].

Существует и группа музыкантов с дефицитом зрения, о которой следует сказать особо, – это «слухачи», которые или вообще не пользуются системой Брайля, или владеют ею лишь номинально. Такие музыканты приспособились к «снятию» (восприятию и усвоению) нотного текста на слух, что представляется естественным по отношению к музыке, прекрасно тренирует память и развивает способности к импровизации. Именно так описывает процесс своей работы над музыкальными произведениями талантливая скрипачка, выпускница Ростовской консерватории Е. Беспалова [3].

Заметим, что в сообществе незрячих музыкантов интерес к традиционной нотной записи предопределяется и критическим отношением к системе Брайля, далекой от универсальности. Например, молодая незрячая пианистка Я Джи Ким из Южной Кореи, стажировавшаяся в США, некоторое время назад задумалась о рельефных нотах обычного образца для таких же, как она сама, музыкантов [4]: «Ким... узнала, что нотные тексты Брайля не столь подробны, в сравнении с обычными, и не содержат ряда существенных указаний (для исполнителей. – С. Н.). “Когда мы репетировали с друзьями, они порой говорили: “О, здесь выписана вилка”. А что такое вилка? Это ведь не то же самое, что шпилька для волос (обозначаемая в английском языке словом *hairpin*, как и знак *crescendo/diminuendo*. – С. Н.). Я не знала, что это. У меня ведь, например, нет похожей шпильки для волос. Они объясняли мне, для чего используется такой знак (в нотном тексте. – С. Н.). <...> И мне... становилось неловко”, – замечает Ким. Вот почему ей пришла в голову идея создать 3D-печать для слепых студентов» [5]. В настоящее время Я Джи Ким работает над технической реализацией данного проекта, включая способы предохранения кончиков пальцев при использовании подобных нот.

Наконец, еще одна группа музыкантов с ощутимыми проблемами зрения обособляется именно в силу некой «включенности» в общий процесс обучения. Критерием для выявления такой группы становятся не столько определенные способы передачи и восприятия музыкального текста, сколько условия, в которых это происходит. Во всем мире, включая Россию, одаренный незрячий ребенок порой соприкасается со стандартной системой специального или так называемого инклюзивного образования. При этом обнаруживается, что указанная система обучения фактически лишена признаков системности, поскольку не ори-

ентируется на детей с особенностями зрения и не позволяет им в полной мере адаптироваться к учебному процессу. Известны случаи, когда на вступительных экзаменах в том или ином музыкальном вузе «особенным» абитуриентам предлагалось решить задачу по гармонии (записать диктант по сольфеджио) «как получится». Вряд ли необходимо говорить о том, насколько подобные «льготы» разочаровывают молодых людей, стремящихся к полноценному профессиональному образованию и сталкивающимся с явным отсутствием адекватных методов обучения. Известно ли общее количество музыкально одаренных юношей и девушек с нарушениями зрения, лишенных возможности заниматься любимым искусством в колледжах и вузах по указанной причине? Статистика не фиксирует соответствующих цифр, но жизнь красноречивее любой статистики.

Таким образом, создание альтернативы общеизвестной системе записи нот по Брайлю не только обуславливается спецификой современного нотного текста, но и является реальным запросом (хотя и не в полной мере осознанным, однако все же ощутимым) от сообщества незрячих. Этим предопределяется фактическая значимость нашего метода, который позволяет фиксировать текст высокой степени сложности (эквивалентный обычным нотам) и которым может овладеть человек с любым уровнем зрения.

В основу данного метода полагается работа с магнитной музыкальной доской для слабовидящих при полноценно адаптируемой общепринятой нотации. Исходя из этого, крупные длительности подразделяются на мелкие подобно делению яблока на части, отсюда и проистекают названия «целая», «половинная», «четвертная» и т. д. Описываемая система представляет собой, по сути, геометрическое упрощение нотных символов – исключение любых «эстетико-каллиграфических» элементов с целью обеспечения практического удобства при использовании незрячими музыкантами. Типологически, с точки зрения тифлологов, подразумевается рельефно-линейный нотный шрифт. Указанная система была нами запатентована в качестве промышленного образца «Комплект тактильных музыкальных знаков» (Иллюстрация 1)¹.

Для работы с таким шрифтом необходимо использовать специальную магнитную доску. В настоящее время она запатентована как полезная модель «Магнитная музыкальная доска для слабовидящих»². Иллюстрация 2 представляет собой пример графического изображения нотного текста на указанной доске; здесь легко определяются начальные такты песни «Елочка» М. Кресева.

Иллюстрация 1
Комплект тактильных музыкальных знаков

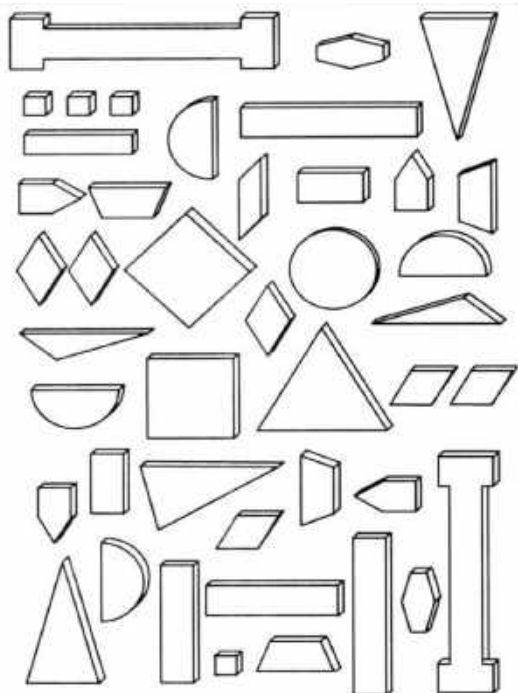
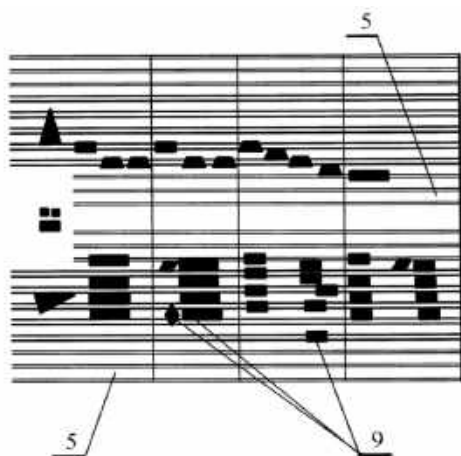


Иллюстрация 2
Магнитная музыкальная доска для слабовидящих



Замысел данной системы (или метода) возник в процессе индивидуальных занятий с пианистом Олегом А., который обладает зрением 3–5%. Чтобы представить возможности такого зрения, следует закрыть глаза до почти полного смыкания ресниц. То, что удастся различить и увидеть сквозь фактически закрытые ресницы, соответствует зрению слабовидящего. При этом в данном случае остаточное зрение молодого пианиста позволяет ему распознавать светлый рельеф на очень темном фоне. Изначально предполагалось изготовить для Олега черную складную доску с белым нотным станом, на котором можно было бы записывать (например, желтыми мелками) определенные символы.

Однако практическая апробация указанной идеи позволила нам заключить, что плоскостные изображения не создают «полной картины». В частности, при использовании адаптированного интерфейса нотного редактора с изображением «черное по желтому» решение трехтактовой задачи по гармонии заняло у данного обучаемого несколько часов. Как следствие, был предпринят опыт рельефной фиксации нотных знаков, благодаря которой и темп, и, главное, автономность работы с нотным текстом значительно возросли: Олег смог самостоятельно заниматься по обоим теоретическим предметам, необходимым профессиональному музыканту, – гармонии³ и сольфеджио⁴.

Рассмотрим процесс подобных занятий на примере сольфеджио. Работа над двухголосным диктантом осуществляется в несколько приемов; исходя из этого, надлежит проследить, чтобы магнитная доска была закреплена на пульте фортепиано. Сначала ученик вспоминает проигранное педагогом двухголосие, затем начинает выкладывать на доске ноты, параллельно пропевая диктант (очень полезное упражнение). Особое внимание следует уделять паузам, то есть незвучащей звуковой материи, как бы «пустоте», которую сложно осмыслить вне записи. В результате формируется определенный рельеф мозаического вида (Иллюстрация 3).

Иллюстрация 3
Двухголосный диктант по сольфеджио, выполненный учащимся на магнитной доске



Предлагаемая система вызвала интерес у специалистов, о чем свидетельствует, в частности, недавняя публикация О. Рогозиной [6, с. 26–33]. В настоящее время указанный метод тестируется при содействии незрячих и слабовидящих пользователей в различных регионах России. Музыканты получили первые образцы рельефной печати, изготовленные на средства гранта Президентского фонда культурных инициатив в рамках проекта «Незрячему музы-

канту – ноты в подарок: Эксклюзивный проект учебного рабочего кабинета для музыкантов с дефицитом зрения».

Кроме того, поступают просьбы о высылке описаний указанной магнитной доски и родственных ей приспособлений для самостоятельного использования. Так, после запроса В. Катаевой, педагога по классу фортепиано, родителям ученицы вокального отделения одной из музыкальных школ Донецка (ДНР) Валентины М., полностью лишенной зрения, были высланы чертежи первого образца так называемой нотной скатерти – нашего авторского изобретения: скатерть изготовлена из материи и снабжена нотными знаками, вырезанными из линолеума. Работа со скатертью заключается в следующем: выкладывая на ней определенный нотный текст, Валентина затем играет соответствующую мелодию на фортепиано (Иллюстрация 4).

Иллюстрация 4
Валентина М. Работа с нотной скатертью



Весомым аргументом в пользу описанного метода является относительная доступность нот (дефицит нотных текстов, зафиксированных по системе Брайля, неоднократно обсуждался как специалистами [7], так и пользователями⁵). Существенным препятствием в данном случае является сложность изготовления любых рельефных пособий, вследствие чего нотных изданий подобного рода существует меньше, чем нужно: они дороги и зачастую крайне малочисленны.

Таким образом, мы полагаем необходимым как обучать незрячих музыкантов гармонии и сольфеджио, так и предоставлять обучаемым надлежащие материалы для освоения нашей системы: комплекты музыкальных знаков с рельефными досками и собственно нотные тексты, изготовленные по вышеуказанному методу.

Отметим и другое: если сравнить рекомендуемую для незрячих геометрическую нотацию с музыкально-анимационными опытами (Фуга И. С. Баха соль минор⁶), то станет ясно, что идея

геометрического изображения нот буквально «витают в воздухе». Достаточно ознакомиться с графическим эскизом нот для рельефной печати по нашей системе (Иллюстрация 5).

Иллюстрация 5
И. С. Бах. Аллеманда ре минор
из Французской сюиты № 1



Подводя итог сказанному, добавим, что внедрению описываемой системы в широкое пользование сопутствует немало затруднений, в том числе финансового характера. Обозначим ключевые шаги к достижению поставленной цели.

Потенциал современных нотных редакторов очень высок – вплоть до перевода некоего сообщения из формата *tiff* в формат *mus* с дальнейшим созданием интерактивного нотного текста. Следовательно, возникает необходимость разработки специального приложения к нотному редактору, которое будет переводить ноты из общепринятого формата в предлагаемую систему. Это первый этап, сопряженный с необходимыми затратами по внедрению описанного метода в доступное пользование для незрячих музыкантов. Второй этап – тиражирование нотных текстов, которое, по нашему мнению, должно представлять собой печать на рельефном обойном принтере с выпукло-вогнутой конфигурацией нот. Приемлемые затраты в данной ситуации рассчитываются опытным путем. Позднее, когда подобные издания в массовом количестве станут доступными незрячим музыкантам, можно будет обсудить с брайлистами плюсы и минусы обеих систем.

Нельзя обойти вниманием тот факт, что перспективы развития освещаемой методики связаны с проектом соответствующего рабочего кабинета. Его необходимыми атрибутами являются магнитные доски с фигурами для занятий теорией, нотные тексты, записанные при помощи данной системы, восковые дощечки с нанесенными рельефными нотными станами для скорописи стилусом, магнитное панно с нотными станами для формирования ансамблевых инструментальных партитур. В подобном кабинете сможет вести занятия как зрячий, так и незрячий преподаватель.

В заключение отметим, что осмысление теоретико-методической части проекта, а также решение материальных проблем, которые

Проблемы инклюзивного музыкального образования

сопутствуют его реализации, – ближайшей своей опыт обучения нотной грамоте людей задачи автора, изложившего в данной статье с ограниченными возможностями зрения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Надлер С. В. Комплект тактильных музыкальных знаков: Патент на промышленный образец № 110737. URL: https://www1.fips.ru/registers-doc-view/fips_servlet?DB=RUDE&DocNumber=110737&TypeFile=html (дата обращения: 31.01.2022).

² Надлер С. В. Магнитная музыкальная доска для слабовидящих: Патент на полезную модель № 182605. URL: https://www1.fips.ru/registers-doc-view/fips_servlet?DB=RUPM&DocNumber=182605&TypeFile=html (дата обращения: 31.01.2022).

³ Олег, джазовая гармония, тема «Усложненная блюзовая гармония», освоение аккордов с альтерированными напряженными тонами. Запись: 11.12.2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zdyBzbHtXA0> (дата обращения: 24.08.2022).

⁴ Олег, классическое сольфеджио, выполнение экзаменационного двухголосного диктанта. Запись: 18.12.2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gc2cNOGDbhI> (дата обращения: 24.08.2022).

⁵ Гитарные ноты по Брайлю: Есть или нет? URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PHpeu003024&feature=youtu.be> (дата обращения: 31.01.2022).

⁶ Bach, «Little» Fugue (G minor, BWV 578). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pVad14ocX0M> (дата обращения: 31.01.2022).

ЛИТЕРАТУРА

1. Курленкова А. К. Работа тела и технологий: анализ практик чтения и письма в Курском музыкальном колледже-интернате слепых // Социология власти. 2017. Т. 29. № 3. С. 122–143.
2. Музыка на ощупь: скрипачка Екатерина Беспалова не видит своих слушателей, но слышит их благодарные аплодисменты // Rostov.ru: Культура. 2017. 6 декабря. URL: <https://rostov.ru/culture/muzyka-na-oschup-skripachka-ekaterina-bespalova-ne-vidit-svoih-slushateley-no-slyshit-ih-blagodarnye-aplodismenty.html> (дата обращения: 03.04.2022).
3. Koch D. Tactile Staff Notation. URL: <https://blogs.loc.gov/nls-music-notes/2017/11/tactile-staff-notation/> (дата обращения: 20.01.2022).
4. South Korean blind pianist creates 3D musical score. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LKGD3V50CQ> (дата обращения: 31.01.2022).
5. Ноты, напечатанные на 3D принтере, сделают музыку доступнее для слепых. URL: <http://www.3dpulse.ru/news/iskusstvo/noty-napechatannye-na-3d-printere-sdelayut-muzyku-dostupnee-dlya-slepyh/> (дата обращения: 31.01.2022).
6. Рогозина О. М. Магнитная музыкальная доска для слабовидящих Светланы Надлер // Донской тифловестник: Ежегодный информационный альманах. Ростов н/Д: Ростов. обл. спец. б-ка для слепых, 2020. Вып. 6. С. 26–33.
7. Ноты для слепых – одна-две книги в год. Почему? URL: <http://neinvalid.ru/notyi-dlya-slepyih-odna-dve-knigi-v-god-pochemu> (дата обращения: 31.01.2022).

REFERENCES

1. Kurlenkova A. Rabota tela i tekhnologiy: analiz praktik chteniya i pis'ma v Kurskom muzykal'nom kolledzhe-internate slepykh [The work of the body and technologies: analysis of reading and writing practices at the Kursk Music Boarding College for the Blind]. In: Sotsiologiya vlasti [Sociology of Power]. 2017. Vol. 29. No. 3. Pp. 122–143.
2. Muzyka na oshchup': skripachka Ekaterina Bespalova ne vidit svoikh slushateley, no slyshit ikh blagodarnye aplodismenty [Music by touch: violinist Ekaterina Bespalova does not see her listeners, but hears their grateful applause]. In: Rostov.ru: Kul'tura [Rostov.ru: Culture]. 2017. December 6. URL: <https://rostov.ru/culture/muzyka-na-oschup-skripachka-ekaterina-bespalova-ne-vidit-svoih-slushateley-no-slyshit-ih-blagodarnye-aplodismenty.html> (date of application: 03.04.2022).
3. Koch D. Tactile Staff Notation. URL: <https://blogs.loc.gov/nls-music-notes/2017/11/tactile-staff-notation/> (date of application: 20.01.2022).
4. South Korean blind pianist creates 3D musical score. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LKGD3V50CQ> (date of application: 31.01.2022).
5. Noty, napechatannye na 3D printere, sdelayut muzyku dostupnee dlya slepykh [Notes printed on a 3D printer will make music more accessible to the blind]. URL: <http://www.3dpulse.ru/news/iskusstvo/>

noty-napechatannye-na-3d-printere-sdelayut-muzyku-dostupnee-dlya-slepyh / (date of application: 31.01.2022).

6. Rogozina O. Magnitnaya muzykal'naya doska dlya slabovidyashchikh Svetlany Nadler [Svetlana Nadler's magnetic music board for the visually impaired]. In: Donskoy tiflovestnik: Ezhegodnyj informatsionnyj al'manakh [Typhology Bulletin of the Don Region: Annual information almanac]. Rostov-on-Don: Rostov Region Special Library for the blind, 2020. Issue 6. Pp. 26–33.

7. Noty dlya slepykh – odna-dve knigi v god. Pochemu? [Sheet music for the blind – one or two books a year. Why?] URL: <http://neinvalid.ru/notyi-dlya-slepyih-odna-dve-knigi-v-god-pochemu> (date of application: 31.01.2022).

Надлер Светлана Владимировна

кандидат искусствоведения, преподаватель

Таганрогский музыкальный колледж

Россия, 347922, Таганрог

svetlana.nadler@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6876-7414

Svetlana V. Nadler

Ph. D. (Art), Teacher

Taganrog College of Music

Russia, 347922, Taganrog

svetlana.nadler@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6876-7414

И. В. МИТУС, А. В. ЙИЛМАЗ

Институт искусств Адыгейского государственного университета

ПРИНЦИПЫ ОТБОРА МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА В ЗАНЯТИЯХ ПО ТАНЦЕВАЛЬНО-ДВИГАТЕЛЬНОЙ ТЕРАПИИ ДЛЯ ДЕТЕЙ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗДОРОВЬЯ

В статье освещаются проблемы, которые сопутствуют отбору музыкального материала для занятий по танцевально-двигательной терапии (танцетерапии) с детьми, имеющими диагноз «ограниченные возможности здоровья». Констатируется важная роль музыки в целенаправленном воздействии на нервную систему и мускулатуру указанных детей, их стимулировании и последовательной активизации. Определены задачи и приемы, сопряженные с подобным воздействием (как традиционные, так и арт-терапевтические), авторы статьи характеризуют некоторые индивидуальные подходы к использованию конкретных музыкальных произведений для различных этапов занятий по танцетерапии. Подчеркивается колоссальный потенциал музыкальных сочинений в аспекте позитивного влияния на мышечно-физиологическое и эмоционально-психологическое здоровье «особенных» детей. Музыкальное сопровождение помогает маленьким пациентам с различными диагнозами сначала «открыть» для себя, а затем «ассимилировать» чувства, о которых дети ранее даже не подозревали. Под руководством тренера-танцетерапевта его подопечные обучаются навыкам «преобразования» или «нейтрализации» агрессивных импульсов (хлопки в ладоши, притопывания). Ребенку с чертами гиперактивности помогает успокоиться звучание собственного голоса – произнесение отдельных звуков, фраз из песен или считалок под музыку. Авторами статьи рассматриваются тенденции современной арт-терапии, связанные с формированием «энергетических паттернов» («ритмов», «стихий») и адекватных им движений тела (Г. Рот, А. Чурашов и др.). В связи с этим представляется возможной соответствующая группировка музыкальных пьес для занятий по танцетерапии. Дискуссионными остаются вопросы применения отдельных произведений в зависимости от диагноза, возраста, количества детей в группе и т. д.

Ключевые слова: танцевально-двигательная терапия, психоэмоциональная сфера ребенка, движения под музыку, музыкальная стимуляция, «энергетические паттерны».

Для цитирования: Митус И. В., Йилмаз А. В. Принципы отбора музыкального материала в занятиях по танцевально-двигательной терапии для детей с ограниченными возможностями здоровья // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 1. С. 104-110.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_104

I. MITUS, A. YILMAZ

Adygea State University (Institute of Arts)

PRINCIPLES OF CHOOSING MUSICAL MATERIAL FOR DANCE AND MOVEMENT THERAPY IN THE PRACTICING WITH DISABILITIES CHILDREN

The article discusses the issues of choosing musical material in the classes of dance and movement therapy (dancing therapy) for children with disabilities. A brief review of the literature on the research topic indicates the role of music in determining the methods of influencing stimulation and right activation of the nervous system and musculature of children with disabilities. At the same time, the author emphasizes that choose of musical works for therapeutic classes is debatable. The identification of the tasks and techniques of musical education, both traditional and art therapy, leads to the formulation of the principles of choosing musical material, specific compositions for various stages of dancing therapy classes for children with disabilities. The colossal potential of musical compositions – muscular-physiological and emotional-psychological – must be applied in dancing therapy classes. In the process of music perception, muscle tone changes, the relationship between emotional state and motor activity, ligament contractions establish.

Musical accompaniment helps young patients with various diagnoses to first discover those feelings that they do not suspect, and then process them. Under the guidance of a trainer, a dance-motor therapist, children are taught to translate aggression (the need for muscle relaxation, the desire to beat peers or a therapist) into strong handclaps and stomping feet). Music helps hyperactive children to calm down – using their own voice (pronouncing individual sounds, exclamations, phrases from songs, counting, etc.). G. Roth, and A. Churashov, and other specialists have identified and divided some basic “energy patterns” (“rhythms”, “elements”) correlating with appropriate movements. Therefore, practice has identified a number of principles for choosing musical material for classes, but the problems of choosing musical compositions for dancing therapy classes remain debatable – depending on the diagnosis, age, and number of children in the group, etc.

Keywords: dance and movement therapy, psycho-emotional sphere of a child, motions to music, musical stimulation, “energy patterns”.

For citation: Mitus I., Yilmaz A. Principles of choosing musical material for dance and movement therapy in the practicing with disabilities children // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 1. Pp. 104-110.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_104

Согласно официально принятому определению, которое фигурирует в отечественном законодательстве, «обучающийся с ограниченными возможностями здоровья – физическое лицо, имеющее недостатки в физическом и (или) психологическом развитии, подтвержденные психолого-медико-педагогической комиссией и препятствующие получению образования без создания специальных условий» [1].

В силу различных причин – социальных, физиологических, психологических и т. д. – количество детей с ограниченными возможностями неуклонно возрастает. Указанную тенденцию склонны отмечать учителя общеобразовательных, спортивных, художественных школ, а также воспитатели и методисты дошкольных учреждений. Исходя из этого, педагогическое сообщество констатирует необходимость повсеместной терапевтической работы с названными детьми, осуществляемой при активном участии специалистов определенного профиля и квалификации.

Существует немало направлений психолого-педагогической работы с «особенными» детьми. Одним из древнейших видов искусства, содействующих решению поставленных задач развития личности, раскрытия ее творческого потенциала, является танец. В XX веке общественный интерес к танцевальному искусству заметно возрастает, чему благоприятствует формирование и динамичное развитие целого ряда новых хореографических направлений. Интегративные взаимодействия современного танца с актуальными достижениями практической психологии и психотерапии способствуют видимому прогрессу танцевальной терапии. При этом танцевально-двигательная терапия, или танцетерапия, активно взаимодействует с музыкальной терапией, которая основывается на контролируемом использовании специально подобранной музыки для коррекции психоэмо-

циональной сферы ребенка. Соответствующие занятия подразумевают целенаправленный переход пациента из одного психоэмоционального, психосоматического состояния в другое, что призвано стимулировать решение конкретных проблем лечения и реабилитации. Развитие музыкальной терапии на протяжении минувшего столетия поистине впечатляет: эмпирические опыты, предполагающие довольно ограниченный спектр психологических воздействий, ныне уступили место полномасштабному лечебно-профилактическому направлению, которое характеризуется активным использованием высоких технологий.

На протяжении последних десятилетий были опубликованы весьма интересные методики, связанные с применением музыка- и танцетерапии для развития «особенных» детей. У танцетерапевтов обычно вызывают большой интерес практические руководства, опирающиеся на индивидуальный авторский опыт занятий с подобными детьми: «Танцевально-двигательная терапия» А. Чурашова (Челябинск), «Сборник практических занятий по танцевально-двигательной терапии...» В. Колмогорцевой и Л. Широковой (Каменск-Уральский) и др. При этом соответствующие пособия неизменно акцентируют роль музыки в танцетерапии. Преподавателей и тренеров объединяет психологическая установка – взаимосвязь эмоционального состояния и структуры движений с природными стихиями Земли. В данном случае именно музыка благоприятствует формированию надлежащей образной атмосферы, вплоть до ощущения единства с природой. Отсюда проистекают конкретные приемы целенаправленного воздействия на стимулирование и активизацию нервной системы и мускулатуры детей с ограниченными возможностями. Методика А. Чурашова «Танцы четырех стихий» включает в себя

Проблемы инклюзивного музыкального образования

четыре тематических «блока» («Земля», «Вода», «Огонь», «Воздух»), привлекаемые на занятиях в качестве опорных моментов и позволяющие ориентировать детское восприятие и образное мышление на вполне доступные явления [2, с. 15–16]. Очень близка по структурной организации и содержанию методика Г. Рот «Пять стихий», о которой более подробно будет сказано в дальнейшем.

При этом вопрос о специфике музыкального сопровождения арт-терапевтических занятий в наши дни остается дискуссионным. По-видимому, унифицированный список музыкальных произведений для уроков танцетерапии едва ли возможен: различные диагнозы, уровни ограничений, возрастные особенности не позволяют рекомендовать использование единого «репертуара» во всех создаваемых группах. Формирование музыкальной программы требует учета нескольких параметров: заданных критериев состава подобной группы, основных этапов занятия, темпа выполнения упражнений, уровня эмоциональной отзывчивости детей, соответствия музыки их физическому и психологическому состоянию. Как справедливо отмечал В. Бехтерев, «музыкальное произведение, по своему состоянию совпадающее с настроением слушающего, производит сильное впечатление. Произведение, дисгармонирующее с настроением, может не только не нравиться, но даже раздражать» [3, с. 67]. Доказательством взаимосвязи музыки и настроения служит поведение маленьких детей, не умеющих ходить. Если музыка нравится, малыши двигают руками, ногами, притопывают, приседают, покачивают головой, что фактически является бессознательным танцем. Помимо этого, «ритм есть основная предпосылка для координации, а совместные ритмические переживания в группе вызывают чувство сопричастности, солидарности и принадлежности» [4].

Музыкальное сопровождение на занятиях по танцетерапии не ограничивается функцией ритмического сопровождения. Разработка отдельных эпизодов подразумевает необходимость соответствия танцевальных элементов общему характеру музыки, органической связи действия, движения и звучания. В подобных случаях музыкальное сопровождение определяет специфику и оптимальный уровень эмоционально-психологического взаимодействия танцетерапевта и детей, обеспечивая успех соответствующей хореографической постановки.

Отбор музыкального материала для занятий по танцетерапии предполагает осознанное восприятие каждым ребенком всех используемых произведений. Это выражается в умении зафиксировать начало и окончание музыкальной

фразы, передать с помощью движений основной характер музыки, ритмическую пульсацию, динамику. Важнейшими аспектами, определяющими специфику того или иного занятия, являются эмоциональный отклик и адекватность реакции – пластической и двигательной, что свидетельствует о понимании ребенком соответствующих различий в образной атмосфере, темпе, амплитуде используемых движений.

Благодаря применению музыкального сопровождения, в ходе занятий по танцетерапии решаются «...традиционные задачи музыкального воспитания:

- развитие музыкального восприятия метроритма;
- освоение навыка ритмичного исполнения движений под музыку, умения воспринимать их в единстве;
- формирование умения согласовывать характер движения с характером музыки;
- развитие воображения, художественно-творческих способностей;
- повышение интереса учащихся к музыке, развитие умения эмоционально воспринимать ее;
- расширение музыкального кругозора детей» [5].

Отбор музыкальных произведений для соответствующих занятий предопределяется индивидуальным художественным кругозором руководителя-танцетерапевта. При этом необходимы знание и уверенное владение информацией по следующим аспектам:

- содержание музыкальных произведений и потенциал их эмоционального воздействия;
- определение цели и задач занятия в соответствии с выбранным направлением танцевального искусства;
- знание хореографической терминологии (в частности, на французском языке) и применение доступных ассоциативных понятий («рисуем ногой круг, солнце» – *ромб де жамб*);
- специфика психологических приемов коммуникации, используемых при обучении детей с ограниченными возможностями на занятиях танцетерапии;
- особенности построения занятий, в обязательном порядке предполагающего элементы импровизации (исходя из настроения, физического и эмоционального состояния детей).

При отборе произведений, в соответствии с планом и целью конкретного занятия, необходимо учитывать функциональное предназначение данной музыки. Так, первое (вступительное)

сочинение призвано сформировать определенную атмосферу занятия (спокойная музыка с расслабляющим воздействием на детей); второе (основное) должно стимулировать двигательную активность, сопровождаемую интенсивными эмоциональными реакциями (динамичное или драматически напряженное произведение); третье (завершающее) ориентируется на восстановление первоначальной успокоенности (релаксирование) либо утверждает образный контраст по отношению к двум предыдущим пьесам – жизнерадостность, бодрость, оптимизм.

Наиболее важный аспект профессиональной подготовки танцетерапевта – психологическая готовность к импровизации на протяжении урока. Педагогу приходится оперативно «диагностировать» смены эмоциональных состояний ребенка и предлагать импровизируемые задания с учетом его сиюминутных достижений и пространственных реакций. Преодолевая нежелание (постоянное или эпизодическое) ребенка включаться в общую «игру» (как правило, он пребывает в мире собственных образов), танцетерапевт использует разнообразные пространственные движения рук, согласуемые со звучащей музыкой. Тем самым педагог словно «предлагает» ребенку «доверить свою тайну», после чего «приобщает» его к собственно занятию, в процессе которого решаются конкретные терапевтические задачи. Успешной реализации подобной инициативы способствует именно музыкальное сопровождение: дети «изображают» руками «водную мелодию» («Аквариум», «Лебедь» К. Сен-Санса), «идут по дорожке», ступая по заранее разложенным коврикам и словно размышляя на прогулке (под звучание двухголосной Инвенции Фа мажор И. С. Баха или «Ave Maria» И. С. Баха – Ш. Гуно).

Порой чередование композиций в медленных и быстрых темпах провоцирует негативные реакции отдельных участников занятия: ребенок обнаруживает, что он не в состоянии двигаться, подобно остальным детям («Я не такой, как все»). Предупреждая эмоциональный стресс, желательно заменить «чересчур быстрое» музыкальное произведение более спокойным и размеренным – в частности, фрагментом из Прелюдии G-dur или «Вокализа» С. Рахманинова.

По окончании урока детям предлагается адекватно отреагировать на установку «покой». В сопровождении медленной, релаксирующей музыки (например, «Элегии» Вас. Калинникова, Ноктюрна *cis-moll* Ф. Шопена) ребенок ложится на коврик, чтобы почувствовать легкость в своих руках, ногах, во всем теле. Мышечному расслаблению у отдельных участников занятия способствуют пьесы изобразительного характера, в ко-

торых слышатся журчание ручейка, чириканье птичек и т. п.

Если занятие проходит успешно, а дети не слишком утомлены, в качестве завершения может прозвучать яркая, жизнеутверждающая музыка с установкой: «Мы – победители!» (Па-де-де из балета П. Чайковского «Щелкунчик»).

Отметим, что танцетерапевту следует постоянно расширять «музыкальный репертуар» своих занятий, опираясь на эстетико-художественные критерии, учитывая интенсивность и глубину эмоционального воздействия конкретных сочинений, а также занятий в целом на каждого ребенка. Несомненно, стереотипный подход к музыкальному сопровождению, лишенный какой-либо новизны, провоцирует механическое повторение движений, тем самым заведомо снижая эмоциональный интерес детей к самой танцевальной деятельности. Нежелательна и другая крайность: слишком частое обновление используемого звукового материала рассеивает внимание участников занятий, препятствуя эффективному усвоению и запоминанию определенных движений. В подобных случаях требуются дополнительное время и, соответственно, дополнительные усилия педагога для перехода к следующему этапу урока.

Отбор музыкальных сочинений для танцетерапии должен быть максимально осознанным; он предопределяется целями и задачами как конкретного упражнения, так и занятия в целом. При этом музыка является важнейшей составной частью терапевтического процесса, связующей нитью между различными эмоциональными состояниями, что весьма актуально для «особенных» детей. Уроки танцетерапии могут быть рекомендованы при психотических расстройствах (биполярности, шизофрении, расстройствах аутического спектра), агрессивности, эмоциональных стрессах и пограничных состояниях. Используя специальные упражнения, педагоги-танцетерапевты помогают детям улучшить двигательную координацию (например, добиться необходимой синхронности или взаимосвязи между хлопками в ладоши и притопыванием, освоить перекрестные движения рук и ног).

Физиологическое воздействие музыки, ее способность вызвать ощущение удовольствия и позитивный эмоциональный отклик прямо соотносятся с реакцией сердечно-сосудистой системы: покой – замедление пульса, расширение кровеносных сосудов, снижение артериального давления; раздражение – учащение и ослабление сердцебиения. Музыка влияет и на моторную активность, благоприятствуя изменениям тонуса мышц. Восприятие музыки сопровождается

перцептивной вокализацией – беззвучным пропеванием. Согласно комментарию Л. Пережогиной, «музыкальная стимуляция уменьшает время двигательной реакции, и это повышает лабильность зрительного анализатора, активизирует память, возобновляет условные рефлексy. Музыка оказывает влияние на холестеринoвый обмен: спокойная музыка способствует переключению вегетативной нервной системы в трофотропном направлении, возбуждающая музыка вызывает эрготропную реакцию. Именно поэтому эмоциональная окраска образов, возникающих при звучании и активном восприятии музыки, регулирует настроение, но танцетерапевту необходимо учитывать индивидуальные особенности детей – интеллектуальные особенности, уровень музыкальной подготовки и др.» [6].

Опираясь на собственный практический опыт в указанной сфере и учитывая рекомендации специалистов-танцетерапевтов, мы составили рекомендательный список, в котором произведения музыкальной классики подразделяются на группы (блоки).

Блок «Земля» – спокойная, устойчивая, «основательная» музыка: «Старинная французская песенка» П. Чайковского, Ноктюрн f-moll Ф. Шопена.

Блок «Вода» – релаксационная, «прозрачная» музыка, выражающая различные эмоциональные состояния. На занятиях весьма эффективным представляется упражнение («Отображение в водной глади»), содействующее более чуткому ощущению и осознанному восприятию различных частей своего тела, а также формированию межличностной эмпатии. Погружению в состояние мышечного расслабления способствуют произведения К. Сен-Санса («Аквариум», «Лебедь»), К. Дебюсси («Девушка с волосами цвета льна», «Лунный свет»).

Блок «Воздух» – нейтральная, звенящая музыка, «созерцательная» лирика: Прелюдия G-dur, II часть Концерта № 2 для фортепиано с оркестром С. Рахманинова.

Блок «Огонь» – активная, страстная музыка, наполненная энергией: Этюд c-moll op. 10 № 12 Ф. Шопена, Увертюра к опере «Вильгельм Телль» Дж. Россини, Токката и фуга d-moll И. С. Баха, «Мелодический вальс» М. Глинки. Стоя в кругу, дети «зажигают огни» взмахами красных и желтых атласных лент. Такая деятельность, основанная на ассоциативных взаимодействиях движения, цвета и пространства, очень позитивно воспринимается участниками занятий.

Динамичным сменам настроений и эмоциональных реакций, выражаемых в движении, благоприятствует музыка В. А. Моцарта, которой присущи чередования энергично-действенных и лирических образов, «мужского» (активного) и

«женского» (умиротворяющего) начал. Например, «Маленькая ночная серенада» с первых же звуков вызывает у детей с ограниченными возможностями адекватные двигательные реакции. Данному фактору при отборе музыки для занятий танцетерапией уделяют надлежащее внимание современные специалисты [7, с. 137].

Практика свидетельствует, что поддержанию и целенаправленному чередованию определенных эмоциональных состояний могут способствовать не только классические произведения. Крайне важно использовать музыку, которая по-настоящему близка данному педагогу-танцетерапевту. Лишь глубоко восприняв то или иное произведение, увлекшись им, наставник в должной мере воодушевит и раскрепостит своих подопечных. Кроме того, следует заметить, что детей существенно активизируют саундтреки к знакомым мультфильмам, вызывая немедленный позитивный отклик, повышая мышечный и эмоционально-психологический тонус участников занятий.

Следующим этапом танцетерапии могут стать мини-викторины и концерты по заявкам, которые очень нравятся детям. Однако подобные «мероприятия» представляются уместными лишь после накопления определенного репертуара и формирования у детей соответствующего слухового «багажа». Заявка на прослушивание определенного сочинения может быть исполнена сразу же или в ходе одного из последующих занятий, способствуя тем самым поддержанию атмосферы позитивного эмоционально-эстетического ожидания.

В практике современной танцетерапии весьма широко используются приемы, разработанные Габриэлой Рот – профессиональной танцовщицей и режиссером театральной студии. Развивая идеи спонтанного (импровизируемого) танца, привнесенные Айседорой Дункан в современную хореографию и танцевально-двигательную терапию, Г. Рот уделяла особое внимание сложным ритмическим взаимосвязям между сердцебиением, телом и сознанием при медитативных движениях в танце. Исходя из этого, она зафиксировала пять основных «энергетических паттернов» («ритмов», «стихий»), сопряженных друг с другом, обозначив их условными образными наименованиями («поток», «стаккато», «хаос», «лирика», «покой»). Согласно утверждению Г. Рот, «...то, что мы делаем в танцевальном зале, практикуя пять ритмов, отражает то, что мы делаем в жизни. В движении через ритмы отражается наше отношение к различным принципам, содержащимся в разных ритмах. Осознанное движение через всю структуру волны позволяет нам внести в привычные паттерны

Проблемы инклюзивного музыкального образования

новые движения и создать новые паттерны, дающие больше свободы, гибкости и возможностей выбора. Движение действует на нас, словно прозрачная вода» [8, с. 167].

Для детей с ограниченными возможностями основной мотив к реализации танцевально-двигательной терапии под музыку заключается в следующем. Благодаря занятиям ребенок в гораздо большей степени изучает собственное тело, по-новому ощущая самого себя в окружающем мире, обретая свободу мышечных движений и пространственных перемещений, по сути, овладевая навыком самовыражения через танец. Кроме того, по-новому, сквозь призму «воображаемой музыки», детьми воспринимаются наблюдаемые движения окружающих людей, всевозможные ритмические проявления, сочетания, взаимодействия и т. п.

В заключение следует подчеркнуть, что помимо традиционных педагогических установок (системности, научности, доступности), которые учитываются специалистами в процессе работы с «особенными» детьми, необходимо опираться на ряд принципов, которые также представляются крайне важными при отборе музыкальных произведений для проведения занятий по танцетерапии:

- музыка должна быть высокохудожественной, разнообразной, соответствовать этапам конкретного занятия и его задачам;

- гуманитаризация подразумевает направленность на эстетические чувства ученика;
- для различных этапов занятия необходимо использовать активную, однако не агрессивную музыку;
- при отборе произведений следует учитывать индивидуальные диагнозы, а также присущее любому ребенку тяготение к разнообразной деятельности;
- в ходе занятий надлежит внимательно контролировать соотношения громкости (например, для детей-аутистов требуется негромкая, скорее приглушенная музыка);
- нужно учитывать личный эмоциональный опыт ребенка и свойственный ему уровень реакций на различные произведения;
- желательно контролировать удельный вес терапии и танца в содержании каждого занятия;
- педагог должен быть готовым к импровизации – как смене педагогической деятельности, психологических приемов, так и смене музыкального сопровождения.

В целом, применение разножанровой музыки с целевым эмоциональным содержанием представляется необходимым фактором во время танцевально-терапевтических сессий для детей с ограниченными возможностями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» № 273-ФЗ от 29.12.2012. URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/ (дата обращения: 03.01.2023).
2. Танцевально-двигательная терапия: практикум / сост. А. Г. Чурашов. Челябинск: Изд-во Южно-Урал. гос. гуман.-пед. ун-та, 2018. 60 с.
3. Бехтерев В. М. Внушение и его роль в общественной жизни. СПб.: Питер, 2001. 256 с.
4. Шкурко Т. А. Танцевально-экспрессивный тренинг (Психологический тренинг). URL: <https://studfile.net/preview/6130704/page:16> (дата обращения: 03.01.2023).
5. Загоскина Е. Н. Воздействие исполнительского мастерства концертмейстера на творческое и эмоциональное развитие учащихся на уроках хореографии в ДШИ. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=26596264> (дата обращения: 08.01.2023).
6. Пережогина Л. Е. Музыкалотерапия как метод коррекции эмоциональных состояний человека. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=36923241> (дата обращения: 08.01.2023).
7. Гренлюнд Э., Оганесян Н. Ю. Танцевальная терапия: теория, методика, практика. СПб.: Речь, 2004. 284 с.
8. Рот Г. В поисках экстаза: Целительный путь неукротенного духа. М.: Институт психологии РАН, 2016. 260 с.

REFERENCES

1. Federalnyj zakon «Ob obrazovanii v Rossiyskoy Federatsii» № 273-FZ ot 29.12.2012 [Federal Law “On Education in the Russian Federation” No. 273-FZ dated 29.12.2012]. URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/ (date of application: 03.01.2023).
2. Tantserval'no-dvigatel'naya terapiya [Dance and movement therapy]: practicum. Comp. by A. Churashov. Chelyabinsk: South Ural State Pedagogical University of Humanities, 2018. 60 p.
3. Bekhterev V. Vnushenie i ego rol' v obshchestvennoy zhizni [Suggestion and its role in the public life]. St. Petersburg: Piter, 2001. 256 p.

4. *Shkurko T.* Tantseval'no-ekspressivnyj trening (Psikhologicheskij trening) [Dance-expressive training (Psychological training)]. URL: <https://studfile.net/preview/6130704/page:16> (date of application: 03.01.2023).
5. *Zagoskina E.* Vozdeystvie ispolnitel'skogo masterstva kontsertmeystera na tvorcheskoe i emotsional'noe razvitie uchashchikhsya na urokakh khoreografii v DShI [The influence of the concertmaster's performing skills on the creative and emotional development of pupils in choreography lessons at the Children's School of Arts]. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=26596264> (date of application: 08.01.2023).
6. *Perezhogina L.* Muzykoterapiya kak metod korrektsii emotsional'nykh sostoyaniy cheloveka [Music therapy as a method of the person emotional states correction]. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=36923241> (date of application: 08.01.2023).
7. *Grenlund E., Oganesyana N.* Tantseval'naya terapiya: teoriya, metodika, praktika [Dance therapy: theory, methodology, practice]. St. Petersburg: Rech', 2004. 284 p.
8. *Roth G.* V poiskakh ekstaza: Tselitel'nyj put' neukroshchyonnogo dukha [In Search of Ecstasy: The Healing Path of the Untamed Spirit]. Moscow: Institute of Psychology of the Russian Academy of Sciences, 2016. 260 p.

Митус Ирина Викторовна

кандидат педагогических наук, доцент
кафедры музыкального и хореографического искусства
Институт искусств Адыгейского государственного университета
Россия, 385000, Майкоп
mitus.irina@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-0367-521X

Irina V. Mitus

Ph. D. (Pedagogical Sciences), Associate Professor at the Department
of Musical and Choreographic Art
Adygea State University (Institute of Arts)
Russia, 385000, Maikop
mitus.irina@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-0367-521X

Йилмаз Алла Викторовна

магистрант кафедры музыкального и хореографического искусства
Институт искусств Адыгейского государственного университета
Россия, 385000, Майкоп
razrivalka@hotmail.com
ORCID: 0000-0002-0367-521X

Alla V. Yilmaz

Undergraduate at the Department
of Musical and Choreographic Art
Adygea State University (Institute of Arts)
Russia, 385000, Maikop
razrivalka@hotmail.com
ORCID: 0000-0002-0367-521X

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE



УДК 78.03

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_111

СЯ ЮЙ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ВЛИЯНИЕ УИНТОНА МАРСАЛИСА НА АКУСТИЧЕСКИЙ ДЖАЗ 1990-Х ГОДОВ

Трубоч и джазовый деятель У. Марсалис оказал значительное творческое влияние на целый ряд музыкантов, пришедших в джаз на рубеже 1990-х гг. Успешные проекты Марсалиса, связанные с преломлением идей акустического джазового мейнстрима и постбопа, весьма позитивно воспринимались молодым поколением инструменталистов. В результате приоритетная роль направлений фьюжн и джаз-рок, представлявшаяся незыблемой в условиях джазовой сцены того времени, была поколеблена. Внимание автора статьи концентрируется на сольных записях, выпущенных известными трубачами последнего десятилетия XX века. Отмечается, что постбopовая составляющая этих работ запечатлелась в импровизациях, насыщенных хроматикой, многочисленными политональными и модальными оборотами. Как известно, упомянутые проекты Марсалиса опирались на идеи его непосредственных предшественников – второго квинтета М. Дэвиса. Основательно расширив и дополнив названный «фундамент», Марсалис смог продемонстрировать несомненные перспективы соответствующего музыкального материала. Подтверждением сказанному является творческое наследие трубачей Р. Ганна и Т. Бланшара, развивавшихся в очевидной взаимосвязи с более ранними устремлениями Марсалиса. В стилистическом плане записи этих исполнителей относятся к современному джазовому стилю постбоп, одним из ведущих инноваторов которого выступил Марсалис. Кроме того, Т. Бланшар и Р. Ганн тяготеют к индивидуальному развитию принципов, репрезентируемых Марсалисом. Р. Ганн в большей степени ориентируется на импровизационные модели хардбопа, нередко обнаруживая заметное сходство с работами таких мастеров, как К. Браун, Л. Морган и Б. Литтл. В наследии Т. Бланшара выделяется проект «Wandering Moon», принадлежащий к числу наиболее ярких и масштабных художественных достижений постбопа.

Ключевые слова: У. Марсалис, труба в джазе, импровизационные модели, бибоп, хардбоп, постбоп, Р. Ганн, Т. Бланшар.

Для цитирования: Ся Юй. Влияние Уинтона Марсалиса на акустический джаз 1990-х годов // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 1. С. 111-116.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_111

XIA YU

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

THE INFLUENCE OF WYNTON MARSALIS ON ACOUSTIC JAZZ IN THE 1990s

Trumpeter and jazz figure W. Marsalis had a significant creative influence on the generation of musicians who came to the jazz art in the 1990s. Marsalis' successful projects, based on the exploitation of the ideas of acoustic jazz mainstream and post-bop, were perceived by the younger generation of instrumentalists. As a result, the priority of the directions of fusion and jazz-rock, which seemed unshakable for the jazz scene, was reduced. The author's attention is focused on solo recordings of performers released in the last decade of the 20th century. It is noted that the post-bop component of their works manifested itself in the pronounced chromatic tendency of improvisations, numerous polytonal and modal phrases. Marsalis' improvisations were based on the ideas of his immediate predecessors, the second quintet of M. Davis.

Having thoroughly expanded and supplemented the ideological basis of M. Davis, Marsalis presented material that was then perceived and reinterpreted by a generation of trumpeters who came to jazz art in the 1990s. The article examines the legacy of trumpeters R. Gunn and T. Blanchard, whose work developed in an obvious relationship with the projects of Marsalis. Stylistically, the jazz works of the listed artists belong to the modern jazz style of post-bop. It is suggested that Marsalis is one of the main innovators of modern varieties of post-bop. In turn, T. Blanchard and R. Gunn have an individual reworking of the ideological principles laid down by Marsalis. R. Gunn is more correlated with the models of hardbop improvisation. His improvisations show obvious similarities with the jazz works of both more famous (C. Brown, L. Morgan) and more niche (B. Little) performers. In the legacy of T. Blanchard, a special place is occupied by the work "Wandering Moon", which is one of the most fundamental artistic achievements of post-bop.

Keywords: W. Marsalis, jazz trumpet, models of improvisation, bebop, hardbop, post-bop, R. Gunn, T. Blanchard.

For citation: Xia Yu. *The influence of Wynton Marsalis on acoustic jazz in the 1990s // South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 1. Pp. 111-116.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_111

Джазовое искусство последних десятилетий XX века неразрывно связано с продуктивными «импульсами» творческой деятельности Уинтона Марсалиса – трубача, управленца от культуры и бэндлидера. Выдающийся музыкант с юных лет формировался «на перекрестье» двух художественных традиций, академической и джазовой, благодаря чему в его индивидуальной манере игры запечатлелись многообразные «отзвуки» и воздействия соответствующих школ и направлений. В частности, для ранних джазовых работ Марсалиса были характерны максимально рафинированный звук и высокий уровень контроля над инструментом, что роднило его игру с авторитетными представителями исполнительской «классики». Подобные «синтезирующие» устремления обнаруживались и в сфере джазовой стилистики. К настоящему времени профессиональный авторитет Марсалиса в качестве трубача повсеместно признан и в джазовом, и в академическом мире. Имя Марсалиса вписано в крупнейшие монографии, рассматривающие историю данного инструмента [1, p. 281]. На рубеже 1980–1990-х годов записи и концертные выступления трубача демонстрируют ярко выраженную эволюцию в области звукоизвлечения. Последнее характеризуется более активным использованием таких специфически джазовых выразительных приемов, как «гроул», «дерти-тон» и др. Индивидуальный саунд, присущий Марсалису, становится более насыщенным и экспрессивным.

Одним из важных следствий многогранной творческой деятельности Марсалиса явилось существенное влияние, оказанное им на молодые поколения джазовых музыкантов. В 1950–1970-х годах джазовое искусство подвергалось интенсивному воздействию со стороны тогдашнего рынка и индустрии звукозаписи, что привело к вынужденному насыщению аранжировок и

импровизационных моделей разнообразными коммерческими акцентами¹. Марсалис выступил защитником традиционных принципов джазового искусства, подвергнув критике джаз-рок, фьюжн, смус-джаз и другие коммерческие разновидности импровизационной музыки. Помимо этого, он препятствовал и наиболее радикальным видам соответствующих практик, включая фри-джаз. Как отмечает Э. Шиптон, «в 1980-х годах Марсалис выработал весьма основательную позицию относительно предпочитаемой им джазовой стилистики, крайне резко оценивая современную ситуацию в джазе» [3, p. 236].

Согласно Т. Оуэнсу, в ранний период творческого развития, сотрудничая с легендарным хардбоповым ансамблем А. Блейки «Jazz Messengers», Марсалис тяготел к апробации различных импровизационных моделей, обращаясь к наследию К. Брауна, Ф. Хаббарда и Л. Моргана [4, p. 240]. Своеобразие индивидуального вклада Марсалиса заключалось в том, что он содействовал процессам концентрации джазового искусства в строго определенной сфере творческих идей, связанной со стилем постбоп как целенаправленным развитием и креативным осмыслением предшествовавших ему бибоба и хардбоба. Помимо этого, благодаря активной деятельности Марсалиса джазовое искусство 1980–1990-х годов вновь обратилось к традиционным акустическим форматам ансамблевого исполнения. По сути, Марсалис способствовал новому утверждению акустического мейнстрима, вовлекая в процесс распространения подобной музыки талантливых молодых солистов. Показательна и видимая близость Марсалиса к творческим проектам, осуществлявшимся вторым квинтетом его старшего коллеги – прославленного трубача М. Дэвиса. По мнению Л. Карта, «Марсалис, безусловно, восхищается Дэвисом,

но их глубочайшее родство предопределяется идеями не столько самого Дэвиса, сколько ансамбля Дэвиса – великолепного квинтета середины 1960-х, в который входили тенор- и сопрано-саксофонист Уэйн Шортер, пианист Херби Хэнкок, басист Рон Картер и барабанщик Тони Уильямс. Марсалис явно чувствует, что инновации этого коллектива еще не были раскрыты должным образом» [5, p. 253].

Развитие перспективных тенденций постбопа, связанных с творчеством второго квинтета М. Дэвиса, в данном случае характеризовалось преодолением стереотипов 32-тактовой формы ААВА, использованием переменных и нечетных размеров, формированием многочисленных противосложений в ритм-секции ансамбля. Модели импровизации становились более современными благодаря преломлению модальных принципов мышления. Кроме того, сценическая карьера Марсалиса продемонстрировала, что отказ от тиражирования коммерческой музыки отнюдь не препятствует широкому успеху и признанию публики. Вот почему творческий опыт Марсалиса явился несомненным примером для подражания, профессиональным ориентиром для целого ряда молодых трубачей 1990-х годов. Среди них представляется необходимым особо выделить Т. Бланшара и Р. Ганна, чье поколение удостоилось в джазовой прессе образного именованья «молодые львы» (англ. *young lions*). Джазовым стилем, чаще всего привлекавшим внимание этих музыкантов, выступил постбоп.

Феномен «молодых львов» по-разному оценивается историками джаза. Согласно комментарию Р. Кука, данное поколение изначально «...в большей мере тяготело к стилям хардбоп и постбоп, идущим от джаза шестидесятых, чем к стилю фьюжн» [6, p. 212]. По мнению М. Гридли, возрождение акустического джаза 1980-х было связано с усиленной популяризацией этого явления в музыкальной и околomuзыкальной прессе. Названный автор скептически оценивает феномен «молодых львов», утверждая, что аудитория чрезмерно высоко оценила значение последних. Как отмечает М. Гридли, «некоторые слушатели, имевшие ограниченный доступ к записям новаторов прошлого, ошибочно предположили, что музыканты, появившиеся в 1980-х, были создателями этих стилей» [7, p. 256]. Подобные высказывания отличаются видимой субъективностью, поскольку характеризуемое поколение инструменталистов несомненно тяготело к творческим инновациям. В частности, джазовые трубачи, вдохновленные успехом Марсалиса, стремились расширить сферу художественных идей акустического постбопа, обогащая данный стиль за счет привно-

симых элементов хроматики и модальной импровизации, «неквадратных» структур и весьма изобретательных ритмических смещений.

Одним из выдающихся мастеров, причисляемых к «молодым львам», явился Теренс Бланшар. Подобно Марсалису, Бланшар в ранний период сценической деятельности ориентировался на достижения великих мастеров прошлого, но затем смог обрести собственную манеру высказывания и саунд. Если у Марсалиса преобладали сопряжения творческих идей, репрезентируемых вторым квинтетом М. Дэвиса и Ф. Хаббардом, то у Бланшара на протяжении первой половины 1990-х доминировал более собирательный подход, учитывавший достижения ведущих трубачей хардбопа 1960-х. Обозначенная тенденция оказалась весьма продуктивной, что позволило Бланшару в дальнейшем выработать ясно очерченную индивидуальность и дистанцироваться от следования в русле заданного «ретро-стиля». Поскольку же названный музыкант никогда не демонстрировал особо выдающегося технического мастерства, вполне допустимо утверждать: основные характеристики этой индивидуальности корреспондировали с профессиональным обликом Бланшара-исполнителя. Как и его старший коллега М. Дэвис, довольно трезво оценивавший свою инструментальную технику, Бланшар достиг успеха благодаря оптимальной форме сценической активности, вуалирующей его недостатки и подчеркивающей достоинства ярко самобытного звучания.

Среди примечательных работ Бланшара, корреспондирующих с хард- и постбопом, выделяется проект середины 1990-х годов «*Romantic Defiance*» (Columbia, 1995). Названная работа включает в себя и тривиальные, даже рутинные, и бесспорно удачные композиции, отличающиеся высоким постбоповым уровнем. В частности, следует назвать тему «*Devine Order*», с ощутимыми влияниями художественных идей Марсалиса 1980-х годов, которая воспринимается как современный мейнстрим. Исполнители весьма тонко интерпретируют некоторые аспекты творческого наследия бибоповых мастеров прошлого, при этом обнаруживая заметную склонность к использованию модальных импровизаций и политональных сопряжений. Вероятно, подобной изобретательности благоприятствовало активное участие Дж. Баттлера, наделенного функциями исполнительного продюсера «*Romantic Defiance*»: несколько ранее, в первой половине 1980-х, Баттлер сотрудничал с Марсалисом, курируя выпуск тогдашних постбоповых записей этого музыканта.

Полномасштабная репрезентация идей постбопа была осуществлена Бланшаром позднее.

В феврале 2000 года фирма Columbia выпустила амбициозный и однородный в плане стилистической ориентации диск «Wandering Moon» (2000). Упомянутая запись преимущественно опиралась на авторский материал самого Бланшара и участников его комбо. В ритм-секцию проекта был специально приглашен многоопытный контрабасист Д. Холланд, успешно зарекомендовавший себя в джазовых проектах самого разнообразного стилистического диапазона – от современных биг-бэндов и фри-джаза до продюсерских записей немецкого лейбла ECM Records. Холланд, известный своей склонностью к «вторжениям» в верхний регистр на фоне исполнения сольных эпизодов другими музыкантами, продемонстрировал органичное взаимодействие с барабанщиком Э. Харландом, ритмическое мышление которого, заметим, едва соприкасалось не только с творчеством крупнейших барабанщиков эпохи бибоба, но и с достижениями Э. Джонса и Дж. Уоттса, принципиально важными для переходных фаз постбоба. Актуальность индивидуального мышления Харланда, порожденного музыкальной практикой рубежа XX–XXI веков, удостоверялась, помимо прочего, использованием ритмических «новаций» клубной электронной музыки. Среди них выделялись широко востребованные в 1990-х – начале 2000-х годов направления: джангл и драм-энд-бейс, – характеризующиеся преобладанием высокотемповых ритмических линий. Последние создавались путем семплирования партий ударных и дальнейшего ускорения, производимого с помощью современной цифровой обработки. Некоторые экспрессивные элементы, присущие индивидуальной манере Харланда, в дальнейшем более прямолинейно трактовал европейский ударник Джорджо Майер. Как отмечает Ю. Кинус, «в 1990-х годах европейский джаз встречается со стилем современной электронной музыки “драм-энд-бейс”, который возник в лондонской клубной культуре. Этот стиль, с его дробными, путанными ритмами – брейкбитс – имеет свои корни в музыке рэггей, которая, опять же, своими корнями уходит в калипсо, ритм-энд-блюз и соул» [8, с. 104].

К работе над «Wandering Moon» были привлечены пианист Э. Саймон, саксофонисты Б. Уинстон (тенор) и А. Флетчер (альт). Художественная монолитность альбома предопределяется абсолютной однородностью представленных в нем опусов. Здесь нет бродвейских тем, стандартов, эстрадных шлягеров в джазовых обработках и других аналогичных элементов, столь характерных для современного продюсирования аналогичных проектов. Музыканты,

участвующие в записи, не склонны к уступкам или компромиссам – например, изложить определенную тему «попроще», сократить количество импровизируемых квадратов, дабы то или иное соло легче воспринималось неподготовленным слушателем. Помимо этого, в «Wandering Moon» утрачены видимые связи с хардбопом классической фазы, вследствие чего диск в целом воспринимается как высказывание, принадлежащее другому периоду джазовой истории – постбобовому.

Одним из наиболее ярких и убедительных достижений этого проекта является композиция «If I Could I Would». Ее вступительная часть с предельно лаконичной вводной темой представляет собой импровизационное построение, опирающееся на тематические идеи второго квинтета М. Дэвиса. Впрочем, указанные параллели не свидетельствуют об эпигонстве, поскольку различные аспекты звучания «If I Could I Would» сопряжены с ощутимыми сдвигами в мышлении джазовых музыкантов, произошедшими за три десятилетия. К примеру, Э. Харланд позиционирован в рассматриваемой записи совершенно иначе, чем барабанщик Т. Уильямс, новаторски мыслящий музыкант 1960-х годов, участвовавший в реализации основных концептуальных проектов второго квинтета М. Дэвиса. В партии Харланда изначально концентрируются многообразно сопрягаемые полиритмические элементы. Следуя за солистами, он практически непрерывно генерирует собственные идеи, формируя изменчивое звуковое пространство иррегулярных ритмов. Среди исполнителей, участвовавших в работе над проектом, выделяется тенор-саксофонист Брэнфорд Марсалис – старший брат Уинтона, который весьма органично дополняет художественную панораму целого фри-джазовыми импровизационными моделями. Пианист Э. Саймон, в основном тяготеющий к латино-джазу, представлен на протяжении «Wandering Moon» интеллектуальными импровизациями.

Другим авторитетным музыкантом, активно включившимся в диалог с работами Марсалиса, явился Рассел Ганн. В отличие от Бланшара, Ганн не смог достичь всеобщего признания, однако это не помешало ему выдвинуться на лидирующие позиции среди молодого поколения джазовых трубачей. Авторские постбобовые проекты Ганна, реализованные во второй половине 1990-х годов фирмой звукозаписи Soul Note, сегодня представляются образцами пуристского акустического джаза. Предположительно Ганн рассматривался продюсерами в качестве «искателя новых путей» акустического постбоба, однако скромный рыночный успех, который

сопутствовал обозначенным проектам, закономерно повлек за собой прекращение инвестиций. На уровне импровизационного мышления Ганн испытал влияние трубача Б. Литтла (1938–1961). Карьера последнего была прервана ранней смертью, что не позволило ему раскрыться в амплу солиста, однако Литтл как сайдмен успешно фигурировал на записях крупных джазовых исполнителей – М. Роуча и Э. Долфи. При этом Литтла как неортодоксального хардбопового музыканта в целом отличало весьма оригинальное восприятие структуры и масштабов импровизации. Сопоставление записей Ганна и Литтла позволяет обнаружить сходство некоторых приемов, особенно фразировки. По-видимому, Ганн основательно изучал творческое наследие Литтла.

Первым релизом Ганна, безусловно апеллирующим к работам Марсалиса, явился проект под ироничным названием «Gunn Fu» (Soul Note, 1997). Джазовые музыканты – коллеги Ганна по записи – на всем ее протяжении демонстрируют ярко выраженную экспрессию. Параллели с эталонной манерой Марсалиса могут быть продолжены при рассмотрении стандарта «Solar»: вступление к нему характеризуется ритмической вариабельностью, которая задается ритм-секцией. В процессе импровизационного развития Ганн ориентируется на стилистику выдающихся мастеров хардбопа, тогда как ритм-секция звучит местами в сугубо постбоповом ключе. Две позднейшие записи Ганна последовательно развивают названную тенденцию. «Yung Gunn Plus» (Soul Note, 1998) отличается еще более значительным удельным весом хардбоповых элементов. В некоторых местах возникает ощущение, что при условии акустического «ретуширования» записи (скажем, «под старину») ее вполне можно было бы идентифицировать с одной из работ какого-нибудь зрелого классика хардбопа, к примеру, Л. Моргана. Следующий важный этап хард- и постбопового цикла в творчестве Ганна – «Love Requiem» (High Note, 1999), где присутствует тема «Deceit», вызывающая несомненные параллели с альбомом Марсалиса «Think of One» (Columbia, 1983). Во временном интервале 3:15–3:40 импровизация Ганна содержит характерные обороты, восходящие к знаменитой версии «Knozz-Мое-King» раннего Марсалиса. Постбоповые элементы служат весьма удачным обрамлением и

к теме «Psychosis». Ее вступительная часть репрезентируется Ганном при поддержке ритм-секции без рояля. При этом и манера звукоизвлечения, и общий характер импровизационного высказывания солиста порождают непосредственные ассоциации с записями Ф. Хаббарда. Последний из рассматриваемых постбоповых проектов – диск «SmokinGunn» (High Note, 2000), выпущенный в канун XXI столетия и по целому ряду параметров воспринимаемый сейчас как одна из работ Ганна, особенно близких к раннему стилю Марсалиса. Диск включает в себя россыпь неординарно подобранных тем, среди которых отсутствуют «вечнозеленые» хиты и набившие оскомину джазовые стандарты «первого и второго ряда». Постбоповые идеи главенствуют в лаконичном прочтении темы «Delfayo's Dillemma» Дж. Уоттса – барабанщика, сотрудничавшего с Марсалисом на протяжении 1980-х. Упомянутый номер исполняется Ганном и ритм-секцией без поддержки рояля. В «Amnesia» и некоторых других темах Ганн и его коллеги периодически обращаются к элементам модального мышления. Примечательно и появление на указанном диске темы «Crescent», принадлежащей Дж. Колтрейну и довольно редко исполняемой трубачами.

Акустический мейнстрим Марсалиса был воспринят и продуктивно развит в творчестве целой плеяды джазовых музыкантов 1990-х годов. Помимо Т. Бланшара и Р. Ганна, характеризующих выше, следует упомянуть О. Дэвиса, Н. Пейтона, Р. Харгроува и др. В значительной мере благодаря Марсалису постбоп успешно ассимилировал хроматическую технику импровизации, разработанную еще в послевоенные годы Ч. Паркером, Д. Гиллеспи и их последователями. Обретя повсеместное распространение, названная техника адаптировалась не только джазовыми инструменталистами, причисляемыми к «элите», но и множеством исполнителей среднего уровня. «Неквadraticность» импровизационных построений, регулярно используемые политональные и модальные элементы в 1990-х годах также стали неотъемлемой частью современного постбопа. В целом, творческая деятельность Марсалиса явилась основным проводником «инноваций», обогатившим постбоп рубежа XX–XXI столетий разнообразными и перспективными художественными идеями.

• ПРИМЕЧАНИЯ •

¹ Важнейшие проблемы, связанные с коммерциализацией джаза, подробно рассматриваются в современной монографии [2, с. 103–142].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Wallace J., McGrattan A.* The Trumpet. New Heaven: Yale University Press, 2011. 352 p.
2. *Шак Ф. М.* Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX – начала XXI в. Краснодар: КГИК, 2018. 342 с.
3. *Shipton A.* Jazz Makers: Vanguard of Sound. New York: Oxford University Press, 2002. 263 p.
4. *Owens T.* Bebop: The Music and Its Players. New York: Oxford University Press, 1995. 344 p.
5. *Kart L.* Jazz in Search of Itself. New Heaven: Yale University Press, 2004. 342 p.
6. *Cook R.* Blue Note Records: The Biography. Boston: Justin Charles & Co., 2003. 282 p.
7. *Gridely M. C.* Concise Guide to Jazz. Trenton (New Jersey): Pearson, 2012. 320 p.
8. *Кинус Ю. Г.* Становление европейского джаза. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2017. 140 с.

REFERENCES

1. *Wallace J., McGrattan A.* The Trumpet. New Heaven: Yale University Press, 2011. 352 p.
2. *Shak F.* Dzhaz i massovaya muzyka v sotsiokul'turnykh protsessakh vtoroy poloviny XX – nachala XXI v. [Jazz and mass music in the social-cultural processes of the second half of the 20th – beginning of the 21st century]. Krasnodar: Krasnodar State Institute of Culture, 2018. 342 p.
3. *Shipton A.* Jazz Makers: Vanguard of Sound. New York: Oxford University Press, 2002. 263 p.
4. *Owens T.* Bebop: The Music and Its Players. New York: Oxford University Press, 1995. 344 p.
5. *Kart L.* Jazz in Search of Itself. New Heaven: Yale University Press, 2004. 342 p.
6. *Cook R.* Blue Note Records: The Biography. Boston: Justin Charles & Co., 2003. 282 p.
7. *Gridely M. C.* Concise Guide to Jazz. Trenton (New Jersey): Pearson, 2012. 320 p.
8. *Kinus Yu.* Stanovlenie evropeyskogo dzhaza [The formation of European jazz]. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2017. 140 p.

Ся Юй

аспирант кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
992009176@qq.com
ORCID: 0000-0003-0023-7748

Xia Yu

Postgraduate student at the Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
992009176@qq.com
ORCID: 0000-0003-0023-7748

И. Ю. ЗАВАДА, Т. Ф. ШАК

Краснодарский государственный институт культуры

**МЕТРОРИТМ КАК ФАКТОР ДРАМАТУРГИИ В РОК-ОПЕРЕ
Э. ЛЛОЙДА-УЭББЕРА «ИИСУС ХРИСТОС – СУПЕРЗВЕЗДА»**

В статье на основе анализа рок-оперы Э. Ллойда-Уэббера «Иисус Христос – Суперзвезда» выявляется роль метроритма как важного фактора драматургии и стилистики сочинения. При всей полноте предшествующих работ о данном произведении, оценка метроритма как основополагающего компонента стилей рок- и поп-музыки не стала предметом отдельного исследования. Цель настоящей статьи: на основе полистилистичности, но с учетом доминирования рок-стилистики в названном произведении проанализировать роль метроритмической составляющей рок-оперы и в системе музыкального языка, актуализировать данное средство как основополагающее и влияющее на структурирование музыкального тематизма, стилистику и драматургию произведения в целом. Анализ размеров, пульсаций, грувов, выраженных в партиях инструментов ритм-секции, раскрывает глубинные драматургические процессы «Иисуса...». Противостояние свинга и «ровного ощущения времени» при разных видах пульсации образуют две антагонистические пары: грех / праведность и вера / неверие. Различное ощущение времени в номерах с одним и тем же музыкальным материалом становится важнейшим инструментом работы с лейтмотивами, что помогает усложнить внутреннее «психологическое действие» каждого из персонажей, выводя его за рамки сольных арий и стихотворного текста. Размер становится инструментом индивидуализации партий действующих лиц (их выделения на фоне толпы) и, следовательно, средством противопоставления личности и народа. Таким образом, при анализе данного музыкального материала становится возможным заполнить имеющиеся лакуны в авторской концепции тандема Э. Ллойд-Уэббер – Т. Райс в трактовке названного вечного сюжета.

Кроме теоретической значимости в раскрытии метроритмических особенностей композиторской работы указанного жанра, статья имеет и практическое значение для дирижеров, инструменталистов, вокалистов в аспекте исполнительских подходов к интерпретации настоящего произведения.

Ключевые слова: мюзикл, рок-опера, драматургия, свинг, грув, лейтмотив, метроритм, размер, стиль.

Для цитирования: Завада И. Ю., Шак Т. Ф. Метроритм как фактор драматургии в рок-опере Э. Ллойда-Уэббера «Иисус Христос – Суперзвезда» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 1. С. 117-125.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_117

I. ZAVADA, T. SHAK

Krasnodar State Institute of Culture

**METER-RHYTHM AS A FACTOR OF DRAMATURGY IN THE ROCK OPERA
“JESUS CHRIST SUPERSTAR” BY A. LLOYD-WEBBER**

Based on the analysis of the rock opera “Jesus Christ Superstar” by A. Lloyd-Webber, the article reveals the role of metro rhythm as an important factor in dramaturgy and style. Despite the completeness of previous works on this work, the assessment of meter-rhythm as a fundamental component of rock and pop music styles did not become the subject of a separate study. The purpose of this article, based on the poly-stylistic nature of this work, with the dominance of rock stylistics in it, is to dwell on the meter-rhythmic component of rock opera and, in the system of musical language, to actualize this particular means as fundamental in this work and influencing the structuring of musical themes, style and the dramatic process in general. An analysis of the sizes, pulsations, grooves expressed in the parts of the instruments of the rhythm section reveals the deep dramatic processes of the “Superstar”. The opposition of swing and even sense of time with different types of pulsation form two antagonistic pairs: sin/righteousness, faith/unbelief. Changing the sense of time in numbers with the same musical material becomes the most important tool for working with leitmotifs, which helps to complicate the internal psychological action of each of the characters, taking

it beyond the scope of solo arias and poetic text. The size becomes a tool for individualizing the parties of actors, highlighting them against the background of the crowd, and correlating the individual and the people. Thus, when analyzing the musical material, it becomes possible to close the existing “blank spots” in the author’s concept of the tandem A. Lloyd-Webber – T. Rice in the interpretation of this “eternal” plot.

In addition to theoretical significance in revealing the meter-rhythmic features of the composer’s work in this genre, the article also has practical significance for conductors, instrumentalists, and vocalists in terms of performing approaches to interpreting the work.

Keywords: musical, rock opera, dramaturgy, swing, groove, leitmotif, meter-rhythm, time style.

For citation: Zavada I., Shak T. Meter-rhythm as a factor of dramaturgy in the rock opera “Jesus Christ Superstar” by A. Lloyd-Webber // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 1. Pp. 117-125.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_117



Рок-опера «Иисус Христос – Суперзвезда» (далее по тексту – «Суперзвезда») – признанный шедевр Эндрю Ллойда-Уэббера, занимающий видное место в мировой музыкальной культуре. Многие исследователи считают данную рок-оперу фактически первым представителем своего жанра, в точности воплотившим все его особенности. Музыковеды анализировали названное произведение в разных ракурсах. А. Цукер представляет рок-оперу как неотделимую часть не только рок-музыки, но и рок-культуры в целом, акцентируя внимание на полистилистичности самого жанра [1, с. 170–189]. Е. Андрущенко исследует указанное сочинение в контексте полифабульности трактовки сюжета [2, с. 53–60], полистилистичности музыкального материала [Там же, с. 109–116] и природы полижанровости произведения в целом [Там же, с. 141–148]. Ф. Игнатьев ставит вопрос соответствия «Суперзвезды» заявленному жанру в аспекте «роковости» и «оперности» [3, с. 25–47]. А. Сахарова анализирует соотношение в данной рок-опере жанровых стилистических моделей массовой [4, с. 89–103] и академической [Там же, с. 110–172] музыкальных традиций. Ю. Смоляр [5] актуализирует преломление и авторское видение вечного сюжета. Дискуссии также ведутся о жанровой принадлежности названного сочинения: является ли оно действительно рок-оперой, как заявлено авторами, или же это все-таки рок-мюзикл. Единственное что не оспаривается в исследованиях, – эклектичность и полистилистичность «Суперзвезды»: здесь присутствуют черты непосредственно рока, рок-н-ролла, популярной музыки и произведений академической музыкальной традиции.

Цель настоящей статьи состоит в том, чтобы на основе полистилистичности, но с учетом доминирования рок-стилистики в рок-опере «Иисус Христос – Суперзвезда» проанализировать роль метроритмической составляющей названного произведения и в системе музыкального языка актуализировать данное средство как осново-

полагающее и влияющее на структурирование музыкального тематизма, стилистику и драматургию сочинения в целом.

Материалом для проведенного исследования послужил концептуальный альбом¹, выпущенный в 1970 году, и партитура² оригинальных бродвейской и лондонской постановок. Данный выбор обусловлен тем, что в концептуальном альбоме наиболее полно нашел отражение авторский замысел композитора, который сохранили и вышеупомянутые спектакли в аспекте исполнения музыкального материала, что подтверждают студийные записи отдельных номеров названных шоу. Однако по сравнению с первым альбомом партитура последующих постановок была дополнена: в первую сценическую версию был добавлен номер *Could we start again please*, расширена сцена Суда Пилата и Вхождения Иисуса в Иерусалим, что сохранилось и в дальнейшем.

В качестве гипотезы выскажем мысль о том, что в данном произведении метроритм является важнейшим компонентом музыкального тематизма и основным инструментом развития музыкальной драматургии. Констатируя родство «Суперзвезды» с мюзиклом, многие исследователи ошибочно «переносят» схему построения драматургии указанного жанра на данную рок-оперу. Так, Ю. Смоляр [5, с. 241] выделяет две магистральные линии развития сюжета: на уровне внешнего действия, которое проявляется в массовых сценах, и внутреннего, выраженного в сольных сценах-ариях. Исходя из данного разделения, формируется мнение о низком уровне психологизма «Суперзвезды» из-за достаточно формальных «эпизодов состояния» и количественного и качественного перевеса «эпизодов действия». В действительности драматургия анализируемой рок-оперы сквозная – психологическое действие всех героев не останавливается в массовых сценах и именно благодаря работе с метроритмом.

В основе концепции рок-оперы – авторское прочтение вечного религиозно-исторического

сюжета, что выражается в соотношении родов музыки: академическая и популярная с упором на стилистику рока и джаза. Именно посредством соотношения этих трех направлений авторы передают свой взгляд на библейский сюжет: академическая музыка олицетворяет нечто божественное, объективное; стилистика рока передает образы земной жизни, субъективного начала; джазовая сфера воплощает низменное, порочное. Это первый пласт драматургии, за которым следует внешняя характеристика персонажей: портрет, персонализация – выделение на фоне толпы. Здесь, с одной стороны, ведется работа с полистилистикой на уровне внешних, легко различимых черт стиля – «стилевых аллюзий» и «цитат стиля» [2, с. 142–143]. С другой стороны, начинается работа с метроритмом, а именно с размером.

Основную драматургическую роль в «Суперзвезде» играют грувы, ощущение времени и то, как последнее влияет на изменение лейтмотивов, что и формирует третий пласт драматургии. Само понятие «грув» терминологически имеет некоторые противоречия и может называться *feel* как *ощущение (времени)*, бит. Согласно О. Королеву, «грув (англ. groove – выемка, желобок, паз) – образец ритмической организации, свойственный определенному музыкальному стилю. Включает не только ритмические рисунки, но и характерные для стиля неточности в их исполнении. А также акценты» [6, с. 143]. В более узком смысле грув – это основные ритмоформулы ритм-секции, характерные для определенного стиля. В настоящей работе мы будем различать понятия «пульсация» (в значении деления единицы измерения метра на более мелкие длительности в партиях инструментов ритм-секции) и «грув».

В ощущении времени в «Суперзвезде» прослеживается смысловое противостояние свинга и «ровности». В данной статье под свингом понимается особое ритмо-исполнительское ощущение времени, присущее в первую очередь джазу: «...в большинстве стилей раннего джаза, музыки Эры Свинга, бопа и модального джаза бит ритмически разделен неравномерно, подразумевая разделение скорее на три, а не на два <...> Способ разделения бита в свинговых ритмах крайне сложен и может постоянно меняться» [7, с. 86]. Подобное явление уточняет О. Королев: «Структура свинговой волны в зависимости от темпа может быть переменна, и диапазон этой переменности простирается от почти ровных восьмых до явного микропунктира» [6, с. 72]. Также следует отметить, что чувство свинга варьируется не только в разных стилях и направлениях джаза: «...характер выделения ударов бита может

немного отличаться от инструмента к инструменту, обладающих разными особенностями атак и затухания звука <...> Более того, ветераны могут отстаивать свою интерпретацию ритма с помощью незначительных сдвигов акцентов, создавая свои варианты ощущения времени» [8, с. 145]. Свинг как одно из обязательных качеств большинства направлений джаза в исследуемой рок-опере становится олицетворением всего низменного, а «ровность», метроритмическая точность как одна из основ академической музыки – воплощением возвышенного.

В «Суперзвезде» основные виды пульсации представлены восьмыми и шестнадцатыми, что также имеет драматургическое значение: пульсация восьмыми воплощает антагонистическую понятийную пару «праведность / грех», шестнадцатыми – пару «вера / неверие» (при равном ощущении времени и свинге³ соответственно). При достаточно большом количестве вариаций грувов все они разделяются по наличию или отсутствию свинга на разных уровнях пульсации. За скобки выносятся стилизация академической музыкальной традиции по причине отсутствия постоянной партии ритм-секции, которая автоматически попадает в ровную сферу праведности.

Ниже приведена таблица исходных тем (индивидуализированный музыкальный материал, повторяющийся только один раз) и лейтмотивов (многократно повторяющийся индивидуализированный музыкальный материал) в их отношении к определенным персонажам или явлениям произведения. Данная схема позволяет проследить развитие каждого из персонажей рок-оперы (см. Приложение).

Апостолы представлены у Ллойда-Уэббера лейтмотивом и единожды повторенной темой. При первом проведении лейтмотив *What's the buzz* звучит в груве свингованных шестнадцатых и имеет пометку *funky* в т. 1 № 3 в партитуре. Слушая речи своего Учителя, апостолы не до конца верят в то, что он говорит. То же происходит в следующем № 4: ученики только внешне поддерживают Христа словами «No, you're wrong» (в отношении Иуды), повторяя его мелодию, но не ровно, а в свинге шестнадцатыми. Интересно, что в № 3 Иисус поет в моменты ритмических точек, и при отсутствии сопровождения его ровная по ощущению времени партия воспринимается еще строже. Даже в ритмике мелодии автор намеренно избегает шестнадцатых, используя пунктир только на слогах с коротким звуком /ə/ (в № 3). Во втором акте номер апостолов *Last Supper* строится в груве ровных восьмых, повторение лейтмотива *What's the buzz* также становится ровным (на уровне шестнадцатых), что говорит о внутреннем духовном росте учеников Христа.

Находясь в одном тематическом материале с апостолами (№ 3), подобный «путь» проходит и Мария Магдалина, которая сначала не понимает Иисуса, хотя и заботится о нем. Продолжение такой характеристики героиня получает в колыбельной, сопровождающейся свингом восьмыми: Мария уже стала последовательницей Христа, но все еще не может освободиться от прежней греховной жизни. *Everything's Alright* выходит за пределы личного лейтмотива персонажа, становясь символом «человеческого». Духовное развитие Магдалины начинается с сольной арии № 12, грув которой – ровные шестнадцатые. Героиня признается себе в чувствах к Христу (музыкальный материал этой арии, став лейтмотивом, повторяется в сцене смерти Иуды в момент его покаяния). К вере в Иисуса и его учение Мария приходит через любовь, а в теме № 19, мелодия которой содержит только ровные восьмые и четверти, Магдалина утверждает в своей вере (пульсация шестнадцатыми в аккомпанементе) и приходит к праведности.

На тематизм других персонажей огромное влияние оказывают лейтмотивы первосвященников, половина из которых находится в сфере неверия. Основной же лейтмотив *This Jesus* Уэббер пишет в груве «греховного» усиленного триольного свинга *shuffle* (№ 6, т. 36), чем дает понять, кто является главным мучителем Иисуса. Указанный материал все больше и больше «затягивает» Иуду в общих с первосвященниками сценах: если в номере *Blood money* на данном лейтмотиве строится только отказ предателя от денег, то в сцене *Juda's Death* – практически все раскаяние (Иуда понимает, что обманут Каиафой и Анной, именно из-за них он будет предан вечному позору и презрению).

Остальные из упомянутых в таблице лейтмотивов иудеев-чиновников заменяют музыкальную характеристику Пилата: при первой встрече с Христом партия наместника строится на мелодическом инварианте лейтмотива влияния (см. таблицу), который одновременно проводится в оркестре в исходной форме, и на лейтмотиве враждебности. С лейтмотива заговора начинается сцена Суда, что подтверждает изначальный стовор прокуратора с иудеями. Однако в данном случае все темы проводятся в груве ровных шестнадцатых: Пилат поверил в свой сон-видение о приходе галилеянина (№ 9, ровные шестнадцатые), понял, что пророчество начало сбываться. И как бы ни пытался наместник вырваться из-под влияния этого видения, даже в сцене Суда на допросе мелодика Пилата основывается на лейтмотиве заговора: понимая, что Христос невиновен, и пытаясь найти возможность его спасти, прокуратор, тем не менее, исполняет уже заготовленный иудеями сценарий.

Влияние Каиафы и Анны на народ слышно уже в первой хроматической Осанне в № 6 и в лейтмотиве влияния в последнем рефрене в № 7 у оркестра. Хотя народ и прославляет Христа, но на самом деле не верит в слова Иисуса и желает получить только выгоду от чудес, что проявляется в «лицемерной» полиритмии: мелодия номера написана ровными восьмыми и четвертями, однако сопровождение шестнадцатыми в свинге «выдает» истинный подтекст речей и чувств толпы.

Подобным образом свингуется номер *Simon Zealotes*, нахождение которого в сфере неверия является подтверждением непонимания слов Иисуса и толпой, и даже апостолом Симоном: последний пытается быть в сфере праведности (мелодия восьмыми), обращая новых людей в учение Сына Божьего, однако сам не понимает его истинного смысла и пытается склонить людей на свою сторону на почве ненависти к Риму. Доказательством сказанному служит трубный лейтмотив последователей веры во вступлении, который сначала проводится ровно, а далее свингуется, показывая свой настоящий характер. В этой же форме данный лейтмотив повторяется и в хоровом рефрене у оркестра в конце номера *Superstar*, а мелодия и гармония самого известного мотива рок-оперы (припев того же номера) связаны с развитием указанного лейтмотива.

Тема толпы в сцене Суда является эволюцией обеих Осанн, о чем говорит и хроматическая мелодика первой, и черты инструментовки второй. Вершиной авторской работы с ритмом становится последнее проведение темы толпы перед вынесением приговора. Данная тема существует сразу в трех темпах: мелодия хора; темп в два раза быстрее у барабанов в груве *up tempo swing* (свинг в темпе выше 200 bpm)⁴; темп в два раза медленнее у оркестра с выделением каждой третьей доли такта, что соответствует выделению долей 2 и 4. Таким способом достигается наибольший дискомфорт, который выражает пик лицемерия толпы, требующей распятия Христа и декламирующей верность Кесарю.

Ритмическая составляющая арии царя Ирода содержит две контрастные части: тема куплета, начиная со второго, написана в свинге шестнадцатыми, в то время как припев, кроме всем известной пометки *ragtime style* (напомним, что рэгтайм является одним из источников джаза), имеет и пометку *2nd line* (№ 18, т. 67) для обозначения новоорлеанского свинга – приближенно к пунктирному ритму архаичного вида свингового ритма. Данные грув и стиль указывают на истинного врага Иисуса в лице Ирода Антипы⁵, влияние которого через свинг распространяется на фанатичных священников и простых людей.

Наибольшее число лейтмотивов связано с персонажами Иисуса и Иуды. Первым лейтмотивом, связанным с Иудой, становится мотив расправы из вступления к № 2, и данный лейтмотив в дальнейшем сопровождает муки совести Иуды и бичевание Христа. Первая тема из арии *Heaven* проводится в мелодии ровными восьмыми, однако свингуется в аккомпанементе шестнадцатыми, что утверждает сферу неверия: Иуда сомневается в деяниях Иисуса, но не может откровенно не верить в Учителя, однако уже здесь, в начале основной части арии есть свинг – пометка *slightly swing 70's* (слегка свингуя в стиле 70-х) в № 2, т. 27. Далее скрытый свинг на уровне шестнадцатых присутствует в номере Иуды *Strange thing*: несмотря на то, что в партиях инструментов практически нет шестнадцатых, ровные восьмые акцентируются так, как положено в груве *swing 16^{ths}*. Реминисценция данного номера *Peter's Denial* исполняется уже в пульсации ровными восьмыми. Выбор материала для повторения обусловлен названием – «Странно и необъяснимо» как эмоциональной репликой Иуды по отношению к деяниям Христа, по смыслу применимой и к неожиданному для него самому предательству Петра, которое Учитель также предсказал.

Первым лейтмотивом Иуды становится рок-н-ролльная *Damned for all time*, которая далее проводится и в сцене смерти предателя. Ровные восьмые ритм-секции неожиданно возвещают о праведности действий и слов Искарриота – свои поступки он совершает во благо, что подсказывает и текст: «I acted for our good» (*Я делал это во благо*). Как можно заметить, в музыкальном материале данного номера автор намеренно избегает любого рода шестнадцатых, чтобы не раскрывать истинного характера предательства – побуждение веры или неверие в дело Иисуса. Ясно только одно: предательство совершалось не как грех и не из жадности, как написано в канонических евангельских текстах, – Иуда даже отказывается от денег, называя их кровавыми. Именно поэтому композитор выбирает такой тип грува, который в данном случае драматургически нейтрален – скорее исключает грех и не дает конкретной психологической оценки, чем утверждает праведность указанного поступка. Ответ на вопрос о причине совершенного Иудой предательства в рок-опере так и не будет получен – остается пространство для размышления и изучения различных теорий.

Музыкальный материал партии Иуды при всем своем внешнем различии является развитием первой темы *Heaven* и лейтмотива *Damned for all time* данного героя. В сцене Тайной вечери в сольных отрывках указанной партии (тт. 132–147) прослеживается развитие тематизма из ме-

лодии, построенной на минорной пентатонике (№№ 2, 13), в лейтмотив непонимания на основе блюзовой пентатоники, на котором создается последняя ария Искарриота *Superstar*. Вся данная «арка» одного родственного тематизма: № 2 *Heaven on their minds* / № 14 *The Last Supper* / № 22 *Superstar* – объединена и общим грувом свингованных шестнадцатых, передающим чувство непонимания Иисуса Иудой.

Искарриоту принадлежит также лейтмотив предательства, проведенная в конце № 13 в сопровождении лейтритма вопроса (фактически единственного примера данного явления в произведении), на котором строится комментарий хора *Good old Judas*. Таким же лейтритмом завершается и вся рок-опера, но уже в обратном построении, символизируя ответ на все поставленные в начале сочинения вопросы. Поскольку данная часть написана в академической традиции, реплики хора можно считать хором ангелов, а из-за повторения лейтмотива предательства в коде *Gethsemane* и эпилога *John 19:41* таковой становится выражением Божественного провидения и подтверждает аналогию Иисуса с суперзвездой, ушедшей вовремя, на пике своей карьеры.

Что же касается Иисуса, то сначала Ллойд-Уэббер экспонирует несколько тем главного героя – в номерах *What's the buzz*, *Strange thing* и *Hosanna*. Все темы разные, но исполняются ровно в пульсации восьмыми и шестнадцатыми. Поворотным пунктом в развитии однородной интонационной сферы тематизма Иисуса становится проведение лейтмотива видения в номере *Poor Jerusalem*. Данный лейтмотив лег в основу следующего номера, «Сна Пилата», разворачивающемся по сюжету фактически одновременно с окончанием предыдущего. В нем наместнику было видение о встрече с Сыном Божиим. Именно на указанном музыкальном материале во второй части № 8 Христу открывается тайна его смерти, и здесь начинает формироваться одна интонационная сфера, которая основана на лейтмотиве предопределения из соло Иисуса, следующего № 10. Постепенно партия Христа переходит в сферу академической музыки, что символизирует сближение с Божественным. Кульминацией музыкального развития персонажа становится ария Иисуса в Гефсиманском саду, на материале которой строится и эпилог *John 19:41*.

В завершение обзора музыкального тематизма упомянем увертюру рок-оперы, где в усеченном виде представлена сцена суда, который оканчивается лейтмотивом предательства и лейтритмом вопроса. Если внимательно изучить текст, относящийся к взятым из суда отрывкам,

то данная сцена предстает безличной, указывая только на вынесение приговора и сам суд. Свидетельством безличности выступает и ровность музыкального материала в упомянутом номере, который передает образы двух людей (и ключевых ситуаций, связывающих их с Иисусом), по Евангелию виновных в смерти Христа – Пилата и Иуды. В конце же ставится вопрос: а виновны ли они на самом деле в той мере, как это принято считать?

Обратимся ко второму пласту драматургии. Вопрос размера, его квадратности связан у автора с персонализацией действующих лиц. В «Суперзвезде» составные неквадратные размеры ($\frac{5}{4}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{5}{8}$) играют особую роль, присутствуя в целых номерах, интермедиях в ариях Иуды и Иисуса, речитативах в сцене Суда Пилата. Однако если в последнем случае применение упомянутых размеров обусловлено ритмикой текста, то в остальных случаях это имеет четкую взаимосвязь. Данные размеры у Ллойда-Уэббера символизируют жанровую сферу, народ, нечто «обобщенно-личное». В усложнении размера есть своя логика: чем менее присущи размеру квадратность и «правильность», тем более характеризуемый данным размером герой лишен индивидуальности и сопоставим с народом в целом.

Характеристика храмового сброда в *Temple*, а далее простых людей в *Arrest* приводится исключительно в размере $\frac{7}{4}$. В концепт-альбоме №10 исполняется в свинге, но не в обычном понимании этого явления: из-за быстрого темпа триольная пульсация отсутствует, смещения во времени не происходит, однако свинг «остаётся». Подобное происходит из-за наличия определенных акцентов на слабых долях и штрихов в оркестре, что сопоставимо со свингом стиля би-боп (свинг ровными восьмыми). Размер меняется в начале партии Христа (ровно, $\frac{4}{4}$), но восстанавливается при вступлении хора в замедленном темпе. В данном номере разграничение личного, стремящегося к квадратности, и обобщенно-личного прослеживается не только в разнице сольных и хоровых эпизодов, но и в их взаимодействии: фразировка мелодической строчки Иисуса стремится к квадратности и имеет логику построения только при перегруппировке в размер $\frac{4}{4}$. В анализируемой сцене предреченный Иудой скрытый конфликт людей и Иисуса становится явным.

Интересно, что сам народ персонализируется через размер $\frac{4}{4}$, когда становится не собирательным понятием, а конкретными людьми – толпой на площади в сцене Суда Пилата.

Размеры с числителем 7 (по сути, таковые равны, и разница в метре обусловлена удобством

в нотации и воспроизведении без изменения темпа; ощущение свинга и ровности отождествляет сферу греха и праведности соответственно) выступают характеристикой всего народа, в том числе той пасторальной жизни, от которой ушел Иисус, о чем и сокрушается Иуда в арии *Heaven*. Это обычный народ, все люди сходны между собой не только в укладе жизни, но и в грехах, однако в глазах Иуды это безвозвратно утерянный идеал, что подтверждает ровность пульсации: пусть Иисус был бы так же праведен, но оставался бы обычным, ничем не отличающимся от других человеком⁶.

Сферу народа передают размеры $\frac{5}{4}$ и $\frac{5}{8}$, однако это уже другой народ. Женщины апостолов и Мария в *Everything's Alright* следуют всем заповедям и учению в целом, склонны к проявлению христианских качеств, но все еще остаются людьми, которые подвержены своим меньшим грехам (свинг восьмыми). Выбор исполнителей партии не случаен: эти женщины стали последователями Иисуса не по своей воле, а только пошли за своими мужчинами, учениками Христа, и значит, они не могут в полной мере называться последователями Иисуса. Такова и Мария, для которой, тем не менее, подобная характеристика – отправная точка в развитии героини, а все последующие характеристики индивидуализированы и написаны в размере $\frac{4}{4}$.

В упомянутом номере Иисус и Иуда до предательства также подвержены «очеловечиванию». Сочиняя вокальную строчку для данных героев в том же размере с явным родством музыкального материала, Уэббер тем самым явно критикует обоих за нарушение заповедей: Иуду за гнев и злость, а Иисуса за излишества и гордыню, – что подтверждается свингом восьмыми. Также Иисус «возвращается» в «обывательскую» музыкальную сферу Марии (реминисценция колыбельной) после своего выкрика «*Heal yourselves*» (*Излечите себя сами*) в № 10, который выдает проявленное Сыном Божьим малодушие. В эту же сферу Христос вернется и в номере *Last Supper*: Спаситель, вспоминая, глумится над своим прежним отношением к своей судьбе (называет себя сумасшедшим, который думал, что его запомнят), выдает свое человеческое отношение (обиду, гнев) к предательству учеников, призывая их посмотреть на свои «пустые лица», для которых имя Учителя ничего не будет значить через десять минут после его смерти.

В рок-опере Иисус, в первую очередь, – простой человек, подверженный обыкновенным человеческим чувствам и эмоциям: «...фигура Христа осмысливалась авторами в контексте так называемой “Иисус-революции”, видевшей в нем реальную личность <...> В опере Иисус

также освобожден от каких-либо божественных черт», – замечает А. Цукер [1, с. 171]. Даже в сольной арии Христа *I only want to say* слышны проявления «человечности» в смещениях и синкопах средней части, ритмически родственных мелодии колыбельной, с текстом одной из строчек: «If I die what will be my reward?» (*Какова будет моя награда, если я умру?*).

Многие исследователи, в частности Ф. Игнатьев [3, с. 40], отмечают слабую эмоциональную окраску арии Иисуса в Гефсиманском саду. Действительно, возникает вопрос о резкой смене «сценического самочувствия»: почему от крайнего смятения и непонимания после оркестровой интермедии Иисус безропотно соглашается со своей участью и принимает ее? Ответ прост: в данной части, написанной в размере $\frac{5}{8}$, Христос получает ответ Бога, почему должен умереть за людей, – искупить их грех, чтобы они стали чище (ровная пульсация).

На протяжении всей рок-оперы у Понтия Пилата нет собственного музыкального материала. Большая часть партии данного героя строится на лейтмотивах первосвященников, а новой музыкальной характеристикой наместника становится лейтмотив правосудия из вступления в сцене Пилата и Христа, упомянутый лейтмотив повторяется в сцене Суда в момент последней попытки Пилата спасти Иисуса. Использование указанного материала свидетельствует о том, что Пилат не может пойти против закона, что и подтверждается словами Христа: «Нет власти в твоих руках». Тем не менее, данный лейтмотив с самого начала несет на себе отпечаток судьбы – размер $\frac{5}{4}$ выдает его «народную» сущность. Личность прокуратора раскрывается в конце, и точной его характеристикой становится момент умывания рук: при размере $\frac{4}{4}$ мелодия проведе-

на четвертными триолями – полиметрическим наслоением $\frac{6}{4}$. Пилат не относится ни к праведному народу, ни к греховному и, как обычные люди, подвержен страхам и слабостям, доказательством чему служат слова Д. Мережковского: «Нет, Пилат – не “святой”, но и не злодей: он, в высшей степени, – средний человек своего времени» [11, с. 554]. Именно поэтому, вероятно, партия наместника и занимает «промежуточное положение» между размерами $\frac{5}{4}$ и $\frac{7}{4}$.

Основываясь на проведенном анализе, отметим, что метроритм является важнейшим инструментом работы с драматургией, поскольку открывает новые смыслы и значения, заложенные в музыкальном материале рок-оперы, более точно и подробно, чем «прямолинейный» текст показывает психологическое развитие каждого из персонажей. Важно, однако, подчеркнуть, что традиционный способ работы с драматургией посредством ритма в форме лейтритма практически не используется в данном произведении. Тем не менее, внедрение сквозной драматургии становится возможным благодаря приему изменения лейтмотивов через смену ощущения времени и работу с грувами и размерами, что дает основание констатировать: «Иисус Христос – Суперзвезда» – абсолютное выражение термина «рок-опера», произведение, которое наследует лучшие черты оперной композиции, но при этом привносит в указанный жанр нечто совершенно новое.

Таким образом, трехуровневая драматургия «Суперзвезды», характеризующая все возможные компоненты сюжета – от концепции до внешней и внутренней характеристики и взаимодействия персонажей, воплощает самостоятельность музыкального материала и текста, независимость таковых от сценической постановки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Lloyd Webber A. *Jesus Christ Superstar: A Rock Opera: Original Concept Recording*. Universal City (California): MCA Records Inc., ©1970, 1993.

² Lloyd Webber A. *Jesus Christ Superstar: Full Score*. London: Universal / MCA Music Publishing Ltd. & The Really Useful Group Ltd., ©1970, 1971, 1996.

³ Свинг на уровне шестнадцатых подразумевает ровные восьмые и четверти с подвижной слабой шестнадцатой внутри каждой восьмой. Фактическим размером становится $\frac{8}{8}$ с сохранением выделяемых в такте четвертей 2 и 4.

⁴ В таком виде данный характерный для джаза прием имеет название *double time*: «...модуляция ритмического исчисления, отклонение в другой метрический уровень, план (в сторону увеличения или уменьшения, сжатия или расширения ритма)» [6, с. 144].

⁵ Подобную точку зрения допускает и В. Звягинцев [9], анализируя юридический аспект истории Суда над Иисусом на основе различных источников, в первую очередь канонических Евангелий и апокрифов.

⁶ Подтверждением нашей теории могут служить воспоминания Ллойда-Уэббера, в которых композитор указывает на то, что была сочинена еще одна тема в размере $\frac{7}{8}$, которая могла бы стать праздничным финалом и сопровождать триумфальное возвращение Иисуса в Иерусалим, однако авторы отказались от этой идеи. Также имеются воспоминания композитора о сделанных в числе первых пометках об использовании размеров $\frac{5}{4}$ и $\frac{7}{4}$ [10, с. 116].

ПРИЛОЖЕНИЕ

Схема исходных тем и лейтмотивов

Личные						Символические
Апостолы	Иуда	Иисус	Мария	Иудеичиновники	Народ	
Лейтмотив What's the buzz, № 3. Тема Last Supper, № 14	Тема Heaven, № 2. Тема Strange, № 4. Лейтмотив отчаяния Damned, № 13. Лейтмотив предательства J, т. 138 № 13. Лейтмотив непонимания, т. 148 № 14	Первая тема, № 3, А, т. 9. Вторая тема, № 4, В, т. 25. Третья тема, № 7, D, т. 26. Лейтмотив предопределения, № 10 (с т. 59). Тема The end, т. 48 № 14. Лейтмотив одиночества, т. 176 № 14	Лейтмотив I don't know, № 12. Тема Could, № 19	Лейтмотив заговора (вместе с первой Осанной, т. 10), № 6. Лейтмотив This Jesus, т. 36 № 6. Лейтмотив враждебности (с т. 10 № 7). Лейтмотив влияния – нисходящая хроматическая мелодия в оркестре там же. Тема арии Ирода, № 18	Лейтмотив Hosanna, № 7. Лейтмотив последователь – трубная мелодия вступления, № 8. Тема The Temple, № 10. Тема толпы Trial, № 21	Лейтмотив расправы, тт. 1–4 № 2 Лейтмотив правосудия – вступление, № 18. Лейтмотив видения I (с т. 112 № 8). Лейтмотив человечности Everything's. Лейтритм вопроса, т. 115 № 1

ЛИТЕРАТУРА

1. Цукер А. М. И рок, и симфония. М.: Композитор, 1993. 302 с.
2. Андрущенко Е. Ю. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960-1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Ростов н/Д., 2007. 242 с.
3. Игнатьев Ф. И. Эндрю Ллойд-Уэббер как феномен современной художественной культуры: дис. ... канд. иск. (17.00.02). СПб.: РИИИ, 2004. 156 с.
4. Сахарова А. В. Музыкальный театр Эндрю Ллойда-Уэббера: жанрово-стилевые модели массовой и академической музыки: дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 2008. 249 с.
5. Смонарь Ю. Л. Рок-опера «Иисус Христос – Суперзвезда»: к вопросу о трактовке «вечного» сюжета в нетрадиционном жанре // Культура – религия – церковь: Материалы Всесоюз. науч. конф. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 1992. С. 236–244.
6. Королев О. К. Ритмика джаза: Теория и практика. М.: Музыка, 2016. 160 с.
7. Kernfield B. New Grove Dictionary of Jazz: in 2 vol. New York: St. Martin Press, 1994. 1358 p.
8. Berliner P. Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation. Chicago: University of Chicago Press, 1994. 765 p.
9. Звягинцев В. Е. Трибунал для Иисуса. М.: Книжный клуб Книгоvek, 2011. 651 с.
10. Ллойд-Уэббер Э. Снимаю маску: Автобиография короля мюзиклов. М.: Эксмо, 2019. 446 с.
11. Мережковский Д. С. Иисус неизвестный. М.: Республика, 1996. 683 с.

REFERENCES

1. Tsuker A. I rok, i simfoniya [Both Rock and Symphony]. Moscow: Kompozitor, 1993. 302 p.
2. Andrushchenko E. Myuzikly E. Lloyda-Uebbera kontsa 1960–1980-kh godov: Syuzhety. Zhanr. Stilistika [Musicals by A. Lloyd-Webber in the late 1960s–1980s: Plots. Genre. Stylistics]: Ph. D. Thesis. Rostov-on-Don, 2007. 242 p.
3. Ignat'ev F. Endryu Lloyd-Uebber kak fenomen sovremennoy khudozhestvennoy kul'tury [Andrew Lloyd Webber as a Phenomenon of Modern Artistic Culture]: Ph. D. Thesis. St. Petersburg, 2004. 156 p.

4. *Sakharova A.* Muzykal'nyj teatr Endryu Lloyda Uebbera: zhanrovo-stilevye modeli massovoy i akademicheskoy muzyki [Musical theatre of Andrew Lloyd Webber: genre and style models of popular and academic music]: Ph. D. Thesis. Moscow, 2008. 249 p.
5. *Smonar' Yu.* Rok-opera «Iisus Khristos – Superzvezda»: k voprosu o traktovke «vechnogo» syuzheta v netraditsionnom zhanre [Rock opera “Jesus Christ Superstar”: on the question of the interpretation of the “eternal” plot in a non-traditional genre]. In: Kul'tura – religiya – tserkov' [Culture – Religion – Church]: materials of All-Union research conference. Novosibirsk: M. Glinka Novosibirsk State Conservatory, 1992. Pp. 236–244.
6. *Korolev O.* Ritmika dzhaza: Teoriya i praktika [Jazz rhythmic: Theory and practice]. Moscow: Muzyka, 2016. 160 p.
7. *Kernfield B.* New Grove Dictionary of Jazz: in 2 vol. New York: St. Martin Press, 1994. 1358 p.
8. *Berliner P.* Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation. Chicago: University of Chicago Press, 1994. 765 p.
9. *Zvyagintsev V.* Tribunal dlya Iisusa [Tribunal for Jesus]. Moscow: Knizhnyj klub Knigovek, 2011. 651 p.
10. *Lloyd-Uebber E.* Snimaya masku: Avtobiografiya korolya myuziklov [Taking off the mask: Autobiography of the King of Musicals]. Moscow: Eksmo, 2019. 446 p.
11. *Merezhkovskiy D.* Iisus neizvestnyj [Jesus Unknown]. Moscow: Respublika, 1996. 683 p.

Завада Игорь Юрьевич

магистрант кафедры музыковедения, композиции
и методики музыкального образования
Краснодарский государственный институт культуры
Россия, 350072, Краснодар
zavada.igor2013@ya.ru
ORCID 0000-0002-6067-2576

Igor Yu. Zavada

Undergraduate at the Department of Musicology, Composition
and Methods of Music Education
Krasnodar State Institute of Culture
Russia, 350072, Krasnodar
zavada.igor2013@ya.ru
ORCID 0000-0002-6067-2576

Шак Татьяна Федоровна

доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыковедения,
композиции и методики музыкального образования
Краснодарский государственный институт культуры
Россия, 350072, Краснодар
shaktat@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-7290-2367

Tatyana F. Shak

Dr. Sci. (Art), Professor, Head of the Department of Musicology,
Composition and Methods of Music Education
Krasnodar State Institute of Culture
Russia, 350072, Krasnodar
shaktat@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-7290-2367