

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

ИССЛЕДОВАНИЯ МОЛОДЫХ МУЗЫКОВЕДОВ

*Сборник статей по материалам
XIV Всероссийской научной конференции
студентов и аспирантов*



МОСКВА
2023

УДК 78
ББК 85.31я4
И88

*Публикуется в соответствии с решением
Редакционно-издательского совета
Российской академии музыки имени Гнесиных*

И88 Исследования молодых музыковедов. Сборник статей по материалам XIV Всероссийской научной конференции студентов и аспирантов, 29–31 марта 2021 года / Отв. ред. Т. И. Наumenко, А. А. Гундори́на, И. С. Захарбекова. — М. : Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2023. — 228 с.

ISSN 2618-8392

© Коллектив авторов, 2023
© РАМ имени Гнесиных, 2023

ОТ ОТВЕТСТВЕННЫХ РЕДАКТОРОВ

Сборник составлен по материалам XIV Всероссийской научной конференции аспирантов и студентов «Исследования молодых музыковедов», которая состоялась 29–31 марта 2021 года в Российской академии музыки имени Гнесиных.

Статьи сборника, отражающие научные и творческие интересы молодых исследователей, сгруппированы в четыре раздела:

- Аспекты исследования одного сочинения;
- Жанр, стиль, творческий метод в музыкальном искусстве;
- Исполнительство, интерпретация, музыкальная критика;
- Музыкальная фольклористика, национальные культуры, педагогика.

Выражаем благодарность всем участникам конференции, их научным руководителям, а также всем, кто на различных этапах подготовки оказал поддержку и помощь.

Особую благодарность выражаем ректору РАМ имени Гнесиных, доктору искусствоведения, профессору А. С. Рыжинскому за поддержку научной инициативы молодых музыковедов.

СОДЕРЖАНИЕ

От ответственных редакторов

АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ОДНОГО СОЧИНЕНИЯ

Анастасия Куликова

*(Российская академия музыки имени Гнесиных, студент 3 курса;
музыковедение; науч. рук. докт. иск., проф. Н. В. Пилипенко)*

CREDO ИЗ МЕССЫ ES-DUR Ф. ШУБЕРТА (D 950):

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО 9

Ольга Молодцова

*(Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке;
аспирант 2 года обучения; науч. рук. докт. иск., проф. Е. М. Шабшаевич)*

«ТЕБЕ СЛУЖИТЬ?!»: ДИНАМИКА КОНФЛИКТА ОБРАЗОВ ФАУСТА
И МЕФИСТОФЕЛЯ В ОПЕРЕ Ф. БУЗОНИ «ДОКТОР ФАУСТ» 21

Константин Храпов

*(Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки; студент
3 курса; музыковедение; науч. рук. канд. иск., и.о. доцента Т. В. Смирнова)*

ТВОРЧЕСТВО РАЛЬФА ВОАНА-УИЛЬЯМСА В РУСЛЕ ИДЕЙ

«НОВОГО АНГЛИЙСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ» (на примере ромansa
для скрипки с оркестром «Взлетающий жаворонок») 27

Глеб Конькин

*(Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского;
студент 3 курса; музыковедение; науч. рук. докт. иск., проф. К. В. Зенкин)*

ФИЛОСОФИЯ В МУЗЫКЕ: СПЕЦИФИКА ВТОРОЙ ФОРТЕПИАННОЙ
СОНАТЫ Ч. АЙВЗА «КОНКОРД, МАССАЧУСЕТС, 1840–1860» 35

Дарья Калашиникова

*(Российская академия музыки имени Гнесиных, аспирант 2 года обучения;
науч. рук. докт. иск., проф. Т. И. Науменко)*

БАЛЕТ «ПЕР ГЮНТ» А. Г. ШНИТКЕ: К ПРОБЛЕМЕ ЛЕЙТМОТИВОВ . . 42

Александр Саржант

*(Российская академия музыки имени Гнесиных, аспирант 3 года обучения;
науч. рук. докт. иск., проф. Т. И. Науменко)*

ЛЕЙТТЕМАТИЗМ И ЕГО СИМВОЛИКА В СИМФОНИЧЕСКОЙ
ХРОНИКЕ «КИЕВ» ГЕОРГИЯ ДМИТРИЕВА 53

Екатерина Куценко

(Российская академия музыки имени Гнесиных, музыковедение, 5 курс)

СЛОВО И МУЗЫКА В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ Н. К. МЕТНЕРА
«ДЕВЯТЬ ПЕСЕН ГЕТЕ» ОР. 6 60

**ЖАНР, СТИЛЬ, ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД
В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**

Яна Горелик

*(Российская академия музыки имени Гнесиных, студент 1 курса;
науч. рук. докт. иск., проф. И. П. Сусидко)*

ДВЕ СТРАСТИ СЭРА УИЛЬЯМА ГЕРШЕЛЯ 68

Гузель Боронова

*(Российская академия музыки имени Гнесиных, студент 2 курса;
музыковедение; науч. рук. докт. иск., проф. И. П. Сусидко)*

КУРТ АТТЕРБЕРГ — ПОСЛЕДНИЙ РОМАНТИК? 73

Анастасия Семенова

*(Российская академия музыки имени Гнесиных, аспирант 3 года обучения;
науч. рук. докт. иск., проф. И. П. Сусидко)*

ОСОБЕННОСТИ ОРКЕСТРОВОГО ПИСЬМА
РАЛЬФА ВОАНА-УИЛЬЯМСА 81

Алиса Салаурова

*(Российская академия музыки имени Гнесиных; студент 3 курса;
музыковедение; науч. рук. канд. иск., доц. И. С. Захарбекова)*

«МЕТАБОЛЫ» И «МЕТАМОРФОЗЫ»
КАК ТВОРЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ В МУЗЫКЕ
КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА 87

Анастасия Ащеулова

*(Российская академия музыки имени Гнесиных, студент 2 курса;
музыковедение; науч. рук. докт. иск., проф. Т. В. Цареградская)*

**HEDWIG'S THEME И ЕЕ ТРАНСФОРМАЦИЯ
В КИНОСАГЕ О ГАРРИ ПОТТЕРЕ 97**

Анастасия Бовкунова

*(Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова,
студент 3 курса; музыковедение; науч. рук. канд. иск., доц. Е. В. Пономарева)*

**СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ БРИТАНСКОЙ
РОК-ГРУППЫ MUSE: НА СТЫКЕ «АКАДЕМИЧЕСКОГО»
И «НЕАКАДЕМИЧЕСКОГО». 110**

Алексей Горбунов

*(Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова,
студент 3 курса; музыковедение; науч. рук. докт. иск., проф. Т. В. Карташова)*

**ПЕСЕННЫЙ ЖАНР МОДИНЬЯ И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ
В ТВОРЧЕСТВЕ ЭЙТОРА ВИЛА-ЛОБОСА 117**

**ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, ИНТЕРПРЕТАЦИЯ,
МУЗЫКАЛЬНАЯ КРИТИКА**

Даниил Мясников

*(Военный институт (военных дирижеров) Военного университета;
студент 3 курса; дирижирование военным оркестром; науч. рук. канд. иск.,
доцент В. В. Зайцева)*

**СТРАТИФИКАЦИЯ ИНСТРУМЕНТОВ ДУХОВОГО ОРКЕСТРА
В КОНТЕКСТЕ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ
ДУХОВОЙ ПАРТИТУРЫ 125**

Ильяс Хананов

*(Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки;
студент 3 курса; музыковедение; науч. рук. докт. иск.,
доц. Е. К. Карелина)*

**НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ ПИАНИЗМА А. Н. СКРЯБИНА
(на примере этюда ор. 42 № 5) 137**

Антон Загаров

*(Российская академия музыки имени Гнесиных; аспирант 3 года обучения;
науч. рук. докт. иск., проф. Т. В. Цареградская)*

ФОРТЕПИАННОЕ ПИСЬМО Г. Ф. ХААСА

(на примере *Trois hommages*) 147

Анна Зимина

*(Сибирский государственный институт искусств имени Д. Хворостовского;
студент 2 курса; музыковедение; науч. рук. докт. иск., проф. Л. В. Гаврилова)*

«СТРАСТИ ПО АДАМУ» АРВО ПЯРТА И РОБЕРТА УИЛСОНА:

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКОГО

ВОПЛОЩЕНИЯ. 161

Дмитрий Павликов

*(Российская академия музыки имени Гнесиных; аспирант 1 года обучения;
науч. рук. канд. иск., доц. Ю. И. Агишева)*

К ПРОБЛЕМЕ ДИСКУРСА В СОВРЕМЕННОЙ
РОССИЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКЕ

(на примере рецензий постановки оперы Р. Штрауса «Саломея») 168

Анна Калягина

*(Российская академия музыки имени Гнесиных; магистрант 2 года обучения;
музыкальная журналистика и редакционная деятельность в СМИ;
науч. рук. канд. иск., доц. Л. Ю. Аристархова)*

«ИНФОРМИРУЯ, РАЗВЛЕКАЙ»:

ОСОБЕННОСТИ ИНФОРМИРОВАНИЯ В МЕДИА,

ОСВЕЩАЮЩИХ АКАДЕМИЧЕСКУЮ МУЗЫКУ. 176

Юлия Корчагина

*(Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки;
студент 3 курса; музыковедение; науч. рук. докт. иск., проф. Ю. С. Векслер)*

«ПЕСНЯ УРОЖАЯ» АЛЬБЫ МАЛЕР И ЕЕ РОЛЬ

В ДЕСЯТОЙ СИМФОНИИ ГУСТАВА МАЛЕРА. 183

Дмитрий Любимов

*(Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки;
студент 4 курса; музыковедение; науч. рук. докт. иск., проф. А. Е. Кром)*

«ОРЛЕАНСКАЯ ДЕВА» В УФЕ VS «ЖАННА Д'АРК»

В ЧЕЛЯБИНСКЕ 192

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОЛЬКЛОРИСТИКА, НАЦИОНАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРЫ, ПЕДАГОГИКА

Софья Калякина

*(Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки;
студент 4 курса; музыковедение; науч. рук. канд. иск., ст. преп. А. А. Харлов)*

МАРИЙСКАЯ ДЕВИЧЬЯ ТРУБА. ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ
ЛОКАЛЬНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ СЕВЕРА
НИЖЕГОРОДСКОЙ ОБЛАСТИ. 199

Екатерина Михайлова

*(Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки;
студент 4 курса; музыковедение; науч. рук. докт. иск., проф. Ю. С. Векслер)*

«СОТВОРЕНИЕ МИРА» Д. МИЙО В КОНТЕКСТЕ ВОСПРИЯТИЯ
НЕГРИТЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ЕВРОПЕ. 207

Юлия Милейко

*(Сибирский государственный институт искусств имени Д. Хворостовского;
магистрант 2 года обучения; музыковедение; науч. рук. канд. иск., доц.
С. Г. Войткевич)*

К ВОПРОСУ ОБ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОМ ОБЕСПЕЧЕНИИ
ДИСЦИПЛИНЫ «МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА»
В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДМШ И ДШИ. 215

Ася Сушлякова

*(Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки;
студент 4 курса; музыковедение; науч. рук. канд. иск., проф. Г. А. Еременко)*

LE GRAND TANGO А. ПЬЯЦЦОЛЛЫ:
ПУТЬ К ОТКРЫТИЮ НОВОГО СТИЛЯ 221

АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ОДНОГО СОЧИНЕНИЯ

Анастасия Куликова

***CREDO* ИЗ МЕССЫ ES-DUR Ф. ШУБЕРТА (D 950): ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО**

Существует мнение, что духовное творчество Франца Шуберта не представляет большого интереса, так как в хоровых жанрах «его индивидуальность выявилась слабее, чем в сольной песне и инструментальной музыке» [2, 263]¹. Однако его сочинения в этой области, в частности мессы, поистине гениальны и заслуживают внимания как исполнителей, так и ученых. За рубежом они пользуются успехом у публики, а музыковеды посвящают им фундаментальные исследования². В России же ситуация иная: хоровые сочинения композитора исполняются очень редко, а посвященные им исследования в целом единичны.

Между тем Шуберту принадлежит огромное количество духовной музыки, в том числе 6 полных месс, Немецкий реквием, Немецкая месса, *Stabat mater*, а также ряд отдельных сочинений на латинские и немецкие духовные тексты, фрагменты католической мессы и незавершенная духовная опера «Воскрешение Лазаря» [10]. Вершиной духовного творчества композитора считаются 6 месс, самая ранняя из которых датируется 1814 годом, а самая поздняя — 1828, последним годом жизни композитора. Первые четыре принадлежат к типу мессы-бrevис, две последние — мессы-солемнис.

Для анализа мы выбрали *Credo* из последней мессы Шуберта *Es-dur*, созданной в 1828 году. Это произведение — один из шедев-

¹ Цит. по [1, 101].

² См. [8; 9].

ров позднего творчества композитора. По своим художественным достоинствам она не уступает таким его сочинениям, как Большая симфония C-dur или «Зимний путь»¹. Однако *Credo* этой мессы выделяется даже на фоне других частей. По словам одного из исследователей, именно оно «должно рассматриваться как величайшее» из всего, что написано Шубертом в мессах [9, 322].

Естественно, возникает вопрос, что именно делает это *Credo* «величайшим» и насколько оно вписывается в предшествующую традицию, сложившуюся в Австрии во второй половине XVIII — первой трети XIX века. Для сравнения мы рассмотрим сочинения не только Гайдна, Моцарта и Бетховена, но также Сальери и Йозефа Леопольда Эйблера (1765–1846). Эйблер — старший современник Шуберта, в то время достаточно известный композитор. С 1804 года он служил в Придворной капелле под началом Сальери, главного капельмейстера, а в 1824 году сменил его на этом посту. Известно, что в 1825 году Эйблер отверг мессу As-dur Шуберта, которую тот представил для исполнения. Впоследствии он оправдывался тем, что это сочинение слишком трудно и не во вкусе императора [5]. Для нас, однако, важен не этот факт, а то, что сам Эйблер тоже писал мессы, начиная по крайней мере с 1800-х годов. Одна из них была создана всего на два года раньше мессы Es-dur Шуберта и в той же тональности.

Необходимо также сказать несколько слов о *Credo* как части мессы. Это символ веры, центральный раздел католической литургии прежде всего по своему значению. Именно здесь излагаются основные христианские догматы: единство Бога в трех Его ипостасях и краткое жизнеописание Христа (его вочеловечение, искупительная жертва и воскресение) [4, 59]. Кроме того, *Credo* занимает центральное положение в композиции мессы — между *Kyrie* и *Gloria*, с одной стороны, и *Sanctus* с примыкающим к нему *Benedictus* и *Agnus Dei*, с другой. Важно и то, что это самый длинный молитвенный текст.

В австрийской мессе второй половины XVIII века *Credo* обычно членится на три контрастных раздела [7, 33], образуя своего рода

¹ Сравнение мессы Es-dur с Большой симфонией (D 944) постоянно возникает в исследовательской литературе (см., например, [8, 138]). Рональд Стрингем называет эти два сочинения вместе с квинтетом D 956 «триумвиратом шедевров, венчающих последний год жизни Шуберта» [9, 288].

цикл в цикле. Такое деление связано не только с протяженностью этой части, но также с лаконичностью и сухостью доктринального языка, в котором отсутствуют необходимые для музыкального выражения «аффекты» [6]. Контраст между разделами создается прежде всего музыкальными средствами.

Первый раздел — *Credo in unum Deum* — имеет, как правило, быстрый темп и двухдольный размер. Центральная часть *Et incarnatus* и *Crucifixus* — медленный темп и трехдольный размер. За ними следуют *Et resurrexit* и заключительная fuga на слова «*et vitam venturi saeculi*», снова в быстром темпе и двухдольном размере [7, 73]. Впрочем, последовательность размеров нередко бывает обратной: трехдольный в крайних частях, двухдольный в центральной — как во многих мессах Моцарта или в Мессе D-dur Сальери (см. таблицу 1). Помимо темпа и метра, важную роль играет также тональный контраст и состав голосов: *Et incarnatus* почти всегда написан в новой тональности и для ансамбля солистов или для одного солирующего голоса. В примыкающем к нему *Crucifixus* обычно снова вступает весь хор, нередко меняется и тональность.

Все эти композиционные особенности сохранялись в мессах австрийских композиторов и в первой трети XIX века, в том числе шубертовских (см. таблицу 2).

Действительно, шубертовское *Credo*, как и положено, имеет трехчастную структуру. И она поддерживается всеми перечисленными выше музыкальными средствами — сменой темпа, размера, тональности и состава голосов. Однако если посмотреть на детали, мы увидим, что есть нюансы, в которых Шуберт проявляет большую свободу.

Прежде всего, это касается темпового контраста между крайними разделами и средней частью. В шубертовском *Credo* он существенно сглажен по сравнению с существующей традицией: *Moderato* и *Andante* вместо *Allegro* и *Adagio*, которые встречаются чаще. И если *Andante* еще можно встретить в некоторых мессах (например, у Моцарта), то *Moderato* нет ни в одной.

То же можно сказать и о размере. С одной стороны, Шуберт следует традиции, выбирая соотношение 4/4–12/8, то есть двухдольный размер для крайних частей и трехдольный для *Et incarnatus*. Сходные соотношения мы находим в ранних мессах Моцарта и в мессе Es-dur

Таблица 1. Австрийские мессы последней трети XVIII века

<i>Композитор</i>	<i>Месса</i>	<i>Год создания</i>	<i>Тональности частей</i>	<i>Размер</i>	<i>Тип</i>	<i>Состав голосов</i>
<i>Моцарт</i>	Missa in C KV 66 Dominicus-Messe	1769	C-F/c-C	4/4–6/8– 4/4–4/4	Allegro — Adagio — Adagio — Allegro	Tutti — SATB soli — Tutti
	Missa in c KV 139	1768–69	C-F/c-C	4/4–6/8– 4/4–4/4	Allegro — Andante — Adagio — Allegro	Tutti — SA soli — Tutti
	Missa in C KV 257	1775–77	C-a-C	3/4–6/8– 3/4	Molto allegro — Andante — Molto allegro	Tutti — SATB soli — Tutti
	Missa in C KV 258	1775–78	C-a-C	3/4–4/4– 3/4	Allegro — Adagio — Allegro	Tutti — T solo — Tutti
	Missa in C KV 259	1775–77	C-F-C	4/4–3/4– 3/4	Allegro — Andante — Allegro	Tutti — SATB soli — Tutti
	Missa in C KV 337 Коронационная	1780	C-F/g-C	3/4	Allegro vivace — Andante — Allegro vivace	Tutti — S solo — Tutti
	Missa in c KV 427	1783	C-F/c-C	3/4–6/8– 4/4	Allegro maestoso — Andante — Allegro moderato	Tutti — S solo — Tutti

<i>Сальери</i>	Missa in D Hofkapellmeister Messe	1788	D-A/a-D	3/4—4/4— 3/4	Allegro — Poco piu lento — Allegro	Tutti — SATB soli — Tutti
<i>Гайдн</i>	Messe B-dur Hob. XXII:10 Heiligmesse	1796	B-Es/ es-B	4/4—3/4— 3/4	Allegro — Adagio — Allegro	Tutti — 2S-A soli — Tutti
	Messe C-dur Hob. XXII:9 Missa in tempore belli (Paukenmesse)	1796	C-c-C	4/4—3/4— 4/4	Allegro — Adagio — Allegro	Tutti — SATB soli — Tutti
	Messe C-dur Hob. XXII:5 Missa Cellensis in honorem BVM	1766	C-c/f-C	4/4—4/4— 3/4	Vivace — Largo — Allegro	S Solo / tutti — T solo / A solo — Tutti
<i>Сальери</i>	Messe B-dur Hob. XXII:12 (Theresienmesse)	1799	B-b-B	4/4—3/4— 4/4	Allegro — Adagio — Allegro	Tutti — SATB soli — Tutti
	Messe d-moll Hob. XXII:11 (Lord Nelson Mass)	1798	D-G-D	4/4—3/4— 4/4	Allegro con spirito — Largo — Vivace	Tutti — S solo/ tutti — Tutti

Таблица 2. Австрийские мессы первой трети XIX века

Композитор	Месса	Год создания	Тональность частей	Размер	Темп	Состав голосов
Гайдн	Messe B-dur Hob.XXII:13 Schöpfungs Messe	1801	B-G/ D-B	4/4-3/4- 4/4	Vivace — Adagio — Allegro	Tutti — T solo — Tutti
	Messe B-dur Hob.XXII:14 Harmoniemesse	1802	B-Es/ Ges-B	4/4-3/4- 4/4	Vivace — Adagio — Vivace	Tutti — S solo — Tutti
Бетховен	Messe C-Dur Op.86	1807	C-Es-C	3/4-2/4- 4/4	Allegro con brio — Adagio — Allegro	Tutti — SATB soli — S solo/Tutti
	Missa sollemnis D-dur Op.123	1819-23	B-F-F	4/4-4/4- 4/4	Allegro ma non troppo — Adagio — Allegro	Tutti — SATB soli — Tutti
Эйблер	Missa Sancti Wolfgangi d-moll HerEy 11	1800	D-B/d-D	4/4-3/4- 4/4	Allegro vivace — Adagio — Allegro vivace	Tutti — SATB soli — Tutti
	Missa Sanctae Theresiae B-dur HerEy 29	?	B-Ges-B	4/4-3/4- 4/4	Allegro — Adagio — Allegro	Tutti — SATB soli — Tutti
Шуберт	Messa Es-dur Sanctorum Apostolorum HV 15	1826	Es-C/c- Es	4/4-6/8- 4/4	Allegro — Adagio — Allegro vivace	Tutti
	Messa № 6 Es-dur, D 950	1828	Es-As/ as-Es	4/4- 12/8-4/4	Moderato — Andante — Tempo I	Tutti — TTS soli — Tutti

Эйблера (4/4–6/8). Однако ни у одного из композиторов не использован размер 12/8, в котором, по сути, представлена та же четырехдольность, на которую накладываются триоли.

Традиционны и тональные соотношения. Само *Credo*, как это и было принято, написано в основной тональности мессы. В тональностях разделов тоже нет ничего необычного: Es-dur — As-dur. Правда, в австрийских мессах первой трети XIX века композиторы предпочитали терцовые соотношения, однако тонико-субдоминантовые тоже встречались.

Необычное возникает внутри самого напряженного раздела *Credo* — *Crucifixus*, написанного в одноименном as-moll. Это цепь отклонений: буквально за пять тактов Шуберт проходит путь от основной тональности через g-moll и G-dur к fis-moll. Заканчивается же раздел в f-moll. Во втором проведении композитор использует восходящую последовательность: as-moll — a-moll — A-dur — b-moll — h-moll, чтобы затем вернуться в исходный as-moll¹. Возникает симметричная тональная последовательность с движением по малым секундам к тональностям, которые находятся в малотерцовом соотношении с основной и в трионовом друг с другом (см. таблицу 3).

Таблица 3. Тональная последовательность в *Crucifixus*

		as		
		g-G	a-A	
	fis		b	
f				h
		as		

Еще одна традиционная черта — ансамбль солистов в разделе *Et incarnatus*. Для месс австрийских композиторов традиционны два варианта. Первый — все 4 тембра голоса (SATB), которые вступают практически одновременно. Второй — один солирующий голос с кантиленной мелодической линией (традиция, идущая от мессы-

¹ На это указывают, например, Стрингем [9, 328] и Протопопов [3, 36]. Правда, исследователи не упоминают ни G-dur, ни A-dur.

кантаты). Гораздо реже встречается неполный ансамбль. В мессах, которые мы рассматривали, есть только два таких случая: дуэт сопрано в одной из ранних месс Моцарта и трио двух сопрано и альта в *Heiligmesse* Гайдна. Шуберт же пишет *Et incarnatus* для трио двух теноров и сопрано. Конечно, можно сказать, что он здесь следует за Гайдном, тем более что в обоих случаях голоса вступают поочередно с одной и той же темой продолжительностью в 8 тактов (см. примеры 1, 2).

Пример 1. Й. Гайдн. Месса *B-dur* (*Heiligmesse*),
Credo, Et incarnatus (тт. 51-64), вокальная партия

Adagio. I Sopran.

II Sopran.

Alt Solo.

Et in-car-na-tus est de spi-ri-tu sanc-to ex Ma-ri-a,

Solo.

Et in-car-na-tus est de spi-ri-tu sanc-to ex Ma-ri-a vir-gi-ne, et in-car-na-tus est de spi-ri-tu sanc-to ex Ma-

Пример 2. Ф. Шуберт Месса *Es-dur*,
Credo, Et incarnatus, вокальная партия

Ten. I Solo

Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu

4

san - cto ex - Ma - ri - a, Mari - a vir - gi - ne et - ho - mo fa - ctus est

Кроме того, оба композитора используют собственные темы из более ранних сочинений. Гайдн — юношеский канон с весьма фривольным текстом: «Бог в твоём сердце, добрая женщина в твоих объятиях — одно дарует блаженство, другое согревает» [8, 78]. Шубертовская же тема, несмотря на явную вокальную природу, заимствована из его ранних оркестровых сочинений — Итальянской увертюры (D 590, 1817) и увертюры к мелодраме «Волшебная арфа» (D 644, 1820), которая сейчас известна как увертюра к «Розамунде». Сравнивая три варианта темы, мы можем видеть, как постепенно вызревала эта музыкальная мысль, чтобы в конечном итоге увенчать *Credo* последней шубертовской мессы (см. таблицу 4).

Таблица 4. Тема *Et incarnatus* и ее «предшественники»

<p>Увертюра в итальянском стиле, D 590, 1817</p>	
<p>Увертюра к «Волшебной арфе» D 644, 1820</p>	
<p>Месса <i>Es-dur</i>, <i>Et incarnatus</i>, 1828</p>	<p>TENOR I SOLO</p> <p>Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu san - cto</p>

Однако самая яркая особенность, выделяющая центральную часть *Credo* мессы Шуберта из ей подобных — это структура: совме-

щенные разделы *Et incarnatus* и *Crucifixus* повторяются дважды. Но это не простое повторение: во втором *Et incarnatus* тема проводится только единожды во всех трех голосах одновременно, а об изменениях в тонально-гармоническом плане *Crucifixus* уже говорилось ранее. Таким образом, по выражению В. В. Протопопова, образуется вариационно-полифонический цикл на остинатную тему¹. Ученый отмечает, что по протяженности эти два раздела «соотносятся по принципу золотого деления» (см. таблицу 5) [3, 36].

Таблица 5. Структура *Et incarnatus* и *Crucifixus* в *Credo* из Мессы *Es-dur* Ф. Шуберта [3, 36]

soli		tutti		soli		tutti	
сопр.	а	тональн.		а	тональн.		
тен. I	а б в	движение:		в	движение:		
тен. II	а б	as, g, fis, f		б	as, a, b, h, as (As)		
Et inc. (24)		Crucif. (13)		Et inc. (8) Crucif. (16)			
I построение				II построение (вар.)			

Мы немного скорректировали эту схему и соотнесли ее с общей структурой *Credo*. По непонятной причине Протопопов не включил в общее число тактов первого построения инструментальное вступление. Можно предположить, что он изъясил начальные четыре такта, поскольку при таком подсчете пропорции золотого сечения можно найти и внутри обоих разделов — прямую в первом и обращенную во втором, хотя они и не столь точны. Кроме того, в этом случае образуется красивая симметрия с центром в первом *Crucifixus*: 24 — 13 — 24. Впрочем, даже если считать, что в первом разделе 28 тактов, точка золотого сечения все равно приходится почти ровно на границу между первым *Crucifixus* и вторым *Et incarnatus* (тт. 173–174) (см. таблицу 6).

Принципы симметрии и золотого сечения реализуются в форме *Credo* и на более высоком уровне. Если рассматривать часть, которая предваряет фугу (то есть первые 313 тактов до слов «*et vitam venturi saeculi*»), как единое целое, мы увидим, с одной стороны, полную

¹ Такую же необычную форму имел и *Benedictus* в мессе *G-dur* Шуберта [3, 36].

Таблица 6. Ф. Шуберт. Месса *Es-dur*; строение *Credo*

Moderato	Andante				Tempo I		
	т. 134	т. 162	т. 175	т. 183	т. 199	т. 257	т. 314–538
Credo in unum Deum	Et incarnatus est	Crucifixus	Et incarnatus est	Crucifixus	Et resurrexit	Credo in Spiritus Sanctum	et vitam venturi saeculi
<i>Es-dur</i>	<i>As-dur</i>	<i>as-moll</i>	<i>As-dur</i>	<i>as-moll</i>	<i>Es-dur</i> — <i>as-moll</i>	<i>Es-dur</i>	<i>Es-dur</i>
A	B	C	D	C	D	A	фуга
34	99	28	13	8	16	58	57
133	41	24		115			
	точка золотого сечения тт. 173–174						
точка золотого сечения т. 193 <i>fff</i>							
313	325						

симметрию музыкального материала (зеркальную репризу), а с другой — те же пропорции золотого сечения: соответствующий момент приходится на окончание центрального раздела, точнее, на кульминационную точку второго *Crucifixus* (т. 193, *fff*).

Таким образом, в рассмотренном *Credo* сочетаются традиционные и новаторские черты. К первым можно отнести общую трехчастную структуру, выделение средней части за счет смены темпа, размера и переключения с тутти на ансамбль солистов. Ко вторым — повторение разделов, необычный состав голосов в *Et incarnatus*, сложное гармоническое развитие в *Crucifixus*, особое внимание к архитектонике.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Жабинский К. А.* Месса в творчестве Франца Шуберта: неортодоксальная интерпретация канонического жанра и ее истоки // Музыка в пространстве культуры. Ростов н/Д.: [б.и.], 2005. Вып. 3. С. 101–140.
2. *Конен В. Дж.* История зарубежной музыки. М.: Музыка, 1981. Вып. 3. С 1789 года до середины XIX века.
3. *Протопопов В. В.* История полифонии. В 7-ми вып. М.: Музыка, 1986. Вып. 4. Западноевропейская музыка XIX в.
4. *Холопов Ю. Н.* Месса // Кюреган Т. С., Москва Ю. В., Холопов Ю. Н. Григорианский хорал: учебное пособие. М.: Московская консерватория, 2008. С. 40–67.
5. *Badura-Skoda E., Herrmann-Schneider H.* Eybler, Joseph Leopold, Edler von [Electronic source] // The New Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
6. *Dyer J.* Roman Catholic Church Music [Electronic source] // The New Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
7. *Jones J. A.* A Historical Study of Joseph Haydn's *Missa brevis Sancti Joannis de Deo* Hob. XXII: 7: master's thesis. San Jose: San Jose State University, 1994.
8. *Nafziger J. K.* The Masses of Haydn and Schubert: A Study in the Rise of Romanticism: master's theses. Eugene: University of Oregon, 1970.
9. *Stringham R.* The Masses of Franz Schubert: PhD thesis. Ithaca: Cornell University, 1964.
10. *Winter R., Brown M. J.E., Sams E.* Schubert, Franz (Peter) [Electronic source] // The New Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

Ольга Молодцова

**«ТЕБЕ СЛУЖИТЬ?!»:
ДИНАМИКА КОНФЛИКТА ФАУСТА И МЕФИСТОФЕЛЯ
В ОПЕРЕ Ф. БУЗОНИ «ДОКТОР ФАУСТ»**

Опера «Доктор Фауст» (1924) — последнее и, к сожалению, неоконченное сочинение Ферруччо Бузони (1866–1924). После возвращения композитора в Берлин в 1920 году опера стала главной его творческой заботой. Для сочинения он подготовил собственное немецкоязычное либретто, опубликовав две его редакции в экспрессионистском литературном журнале «Die weißen Blätter»¹. Два фрагмента будущей оперы — «Сарабанда» и «Шествие» — уже были представлены публике Лондона и Берлина (дирижеры — Г. Вуд и В. Фуртвенглер).

Британский музыковед и первый биограф Бузони, Эдвард Дент (Edward J. Dent, 1876–1957), сравнивал работу над последней оперой композитора с периодом написания «Реквиема» В. А. Моцартом: смерть главного героя, по версии Дента, Бузони ассоциировал с собственной смертью и, к сожалению, так и не успел закончить партитуру [5, 196]. Летом 1924 года Бузони скончался.

По рукописям и наброскам ученик и младший коллега Бузони Филипп Ярнах (1892–1982) подготовил «Доктора Фауста» к премьере, состоявшейся 21 мая 1925 года. В 1982 году, основываясь на недоступных Ярнаху эскизах Бузони, свое завершение оперы предложил музыковед Энтони Бомон (Antony Beaumont, р. 1949), премьера его версии состоялась в 1985 году в Болонье [3, 196].

Основная идея оперы отражает философские искания композитора на протяжении всей жизни. Замысел, который Бузони артикулировал при выборе сюжета, заключался в следующем: «Моим желанием и принципом было сделать средоточием своего оперного спектакля незаурядную историческую и общеизвестную фигу-

¹ «Die weißen Blätter» («Белые листы») — германский немецкоязычный интеллектуальный журнал пацифистской направленности, издававшийся в Лейпциге, Цюрихе, Берне и Берлине с 1913 по 1920 годы.

ру, связанную с волшебным и непостижимым» [4]. Выбор пал на Фауста. Об этом образе композитор активно размышлял, что нашло отражение в письмах, а также в проекте предисловия «О партитуре “Доктора Фауста”», не вошедшего в издание Breitkopf & Härtel [5]. О Мефистофеле в известных нам литературных источниках из архива композитор не упоминает, однако образ этого демона также необычайно важен для раскрытия идей оперы¹.

Доктор Иоганн Георг Фауст (ок. 1480–1540) — реальное историческое лицо, бродячий ученый и чернокнижник, жизнь которого обросла легендами и превратилась в том числе в сюжет немецких ярмарочных кукольных представлений и народных сказаний. Мефистофель же известен как литературный персонаж и мифологический образ злого духа. В фольклоре и художественной литературе неоднократно использовался сюжет союза между человеком и демоном (духом зла) в форме либо «падения» человека, либо бунта человека против Бога. В законченном виде сюжет легенды о Фаусте и Мефистофеле был оформлен в позднем Средневековье: ее первым литературным пересказом стала изданная франкфуртским книгоиздателем Шписом в 1587 году «*Historia von Dr. Iohann Fausten, dem weitbeschreiten Zauberer und Schwartzkünstler etc.*» («История о докторе Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике и так далее»), впоследствии известная как «Народная книга».

Примерно в это же время определилось место Мефистофеля в иерархии демонов ада. Народная фантазия выработала целый «сатанинский двор», подобный по структуре государственному устройству королевских дворов земных правителей. Так, «Адское царство» возглавлялось Люцифером, его заместитель (вице-король) — Белиал, губернаторы — Сатана, Вельзевул, Астарот и Плутон. Мефистофель и шесть других демонов находились в титуле князей [1, 38].

Каждая следующая историческая эпоха по-своему интерпретировала сюжет волшебной истории Фауста и Мефистофеля и соответственно по-разному трактовала образы главных персонажей.

¹ Образ Мефистофеля и ранее привлекал Бузони. Свидетельством этому стала, например, «Песня Мефистофеля о блохе» из «Цикла из пяти песен на слова Гете» (ор. К 278.49, 1918).

Близость Мефистофеля человеческому сомнению и протесту против судьбы привлекала многих поэтов и философов. Мефистофель у Кристофера Марло (1564–1593) в «Трагической истории доктора Фауста» лишен комических черт. Это дух, «изнемогающий от страдания», носящий ад в своем сердце, и в то же время мятежник против божественных сил; к Фаусту демон является потому, что тот, как и сатана, ругает Бога и ненавидит Христа [2].

XVIII век, «погасивший костры ведьм» [1, 44], превратил Мефистофеля в философскую идею и окончательно «очеловечил» демона в «Фаусте» Гете. Знакомый с «Народной книгой», сюжетами ярмарочных бродячих кукольных спектаклей, придворными оперно-баллетными представлениями и литературной деятельностью предшественников, Гете обогащает образ Мефистофеля: тот предстает то исчадием ада, то светским повесой. Его основная функция скорее прагматическая, он — необходимая движущая сила драмы Фауста.

Протестующий романтизм XIX века благодаря творчеству Байрона, де Виньи, Лермонтова и других литераторов изменил образ дьявола: теперь он стал благородным и возвышенным. Мефистофель и его прототипы в этом контексте оказались символом человеческой мысли, решительно торжествующим в воображении бунтующего человека над своими «исконными небесными врагами» [1, 44]. В связи с этим «моральному повышению» очеловеченный Мефистофель становится и физическим красавцем.

В еще большей степени эта тенденция получила развитие на рубеже XIX–XX веков. Эстетическое отношение к дьяволу как к «олицетворению прекрасной и гордой мысли» [1, 28] в эпоху модерна нашло отображение в «Демоне» Врубеля, «Мефистофеле» Антокольского и других. Можно вспомнить также литературных демонов Леонида Андреева, Владимира Соловьева, Оскара Уайльда в «Портрете Дориана Грея»: даже когда Мефистофель некрасив, он сохраняет в наружности «значительность и интересность, которая привлекает к нему уважительное внимание больше самой влиятельной красоты» [1, 45].

Уже у романтиков персонаж становится не только серьезным, но и этически амбивалентным, то есть нравучительность сюжета постепенно уменьшается. В сочинениях позднего романтизма мы понима-

ем, что при всей привлекательности образ Мефистофеля — это зло, соблазн; в модерне это ощущение исчезает. Он не просто физический красавец, у него появляется как бы право на свою мораль (вариант нищепанского сверхчеловека). Это уже не искушение, а «вторая реальность», другая возможная система морально-этических координат.

Легенда о Фаусте и Мефистофеле вдохновляла и многих музыкантов. Ярчайшие интерпретации мифа принадлежат Шуману, Вагнеру, Гуно и Бойто, трактовавшим сюжет преимущественно романтически. Нравоучительная трактовка встречается в начале XIX столетия в комической опере Шпора, морально-дидактическая интерпретация также есть у Берлиоза. Романтическое понимание образа Мефистофеля, на наш взгляд, наиболее убедительно представлено у Листа, линию которого, очевидно, и продолжает Бузони. Также несомненна преемственность по отношению к Яго Верди.

В опере Бузони Мефистофель выступает своего рода провокатором, толкающим Фауста и других персонажей на ужасные поступки. Только единожды, в своем первом появлении во втором прологе он предстает в исконном облике, тогда как все остальные его действия в опере происходят под масками: Седого монаха, Глашатая, Капеллана, Посыльного, наконец, Ночного сторожа в финале.

Маски Мефистофеля генетически восходят к ярмарочно-театральной природе легенды, а также к трагедии Гете. Мефистофель — классический персонаж-трикстер, двойник Фауста, отвечающий романтическому двоemiрию и воплощающий антитезу «созидание-отрицание». Он предлагает сниженный, комический вариант действий главного героя, традиционно преобладавший в изображении порока вплоть до Гете.

В опере Бузони все характеристики Мефистофеля «в масках» гротескно-скерцозно окрашены и соответствуют персонажам, в которых он перевоплотился: это хоральная, празднично-танцевальная, военная, балладная характеристика (баллада, которую он поет в образе Посыльного, восходит к традиционному образцу куплетов Мефистофеля в романтических операх).

Экспозиция образа демонстрирует две стороны персонажа: его реальную власть (устрашающий императивный мотив) и способность мимикрировать, приспособливаться (смирненные фразы, когда

Мефистофель выслушивает приказание Фауста). Показательно, однако, что уже в этом первом, очень важном диалоге Мефистофель психологически побеждает Фауста: он шантажирует и подавляет его волю, а в момент подписания договора на словах «Он попался» в оркестре звучит роковая тема. В финале Мефистофель охарактеризован медитативно-заклинательной музыкой в объеме малой терции: голос Ночного сторожа звучит необычно серьезно, даже печально, без привычной для Мефистофеля скерцозности. Он будто обретает новое измерение — трансцендентное, но не совсем бесовское — и просто возвещает неизбежное.

В опере Бузони мы имеем дело с инверсией голосов главных персонажей. Классическая схема, где партию Мефистофеля исполняет низкий голос (такого персонажа мы воспринимаем как более устойчивого, возможно злого), а Фауста — тенор (обычно слабый и лиричный), здесь изменена на противоположную¹. Таким образом, возможно, композитор хотел подчеркнуть, что Мефистофель — лишь проявление воли Фауста. Он приходит не развращать Фауста, так как Фауст уже развращен.

В опере главные образы взаимодействуют и даже сближаются. Впервые в оперной трактовке легенды о Фаусте и Мефистофеле музыка главных персонажей не противопоставляется друг другу. У Бузони душа Фауста не достается Мефистофелю, но не отправляется она и на небеса (вслед за Гете), а поселяется в ребенке Герцогини, тем самым оживляя его. Фауст может совершить новую попытку, он получает возможность начать игру заново, хотя его действия пагубны и трагичны для окружающих.

Таким образом, конфликт главных персонажей в опере решен в сторону сближения, снижения остроты и привнесения моральной амбивалентности в образы обоих персонажей. Опера Бузони «Доктор Фауст» представляет собой достойное продолжение ряда сочинений на сюжет легенды, привнесшее в характеристику героев не только черты индивидуального композиторского стиля автора и его философских исканий, но и отражающее черты эпохи.

¹ Хотя и у Бойто первоначально партия Фауста была поручена низкому голосу.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Амфитеатров А. В.* Дьявол в быте, легенде и литературе Средних веков. М.: Юрайт, 2017.
2. *Вычужина Г. Б., Вычужин В. А.* Интерпретация образа Мефистофеля в пьесе К. Марло «Трагическая история жизни и смерти доктора Фауста» [Электронный ресурс] // Сборник материалов VI Международной научно-практической конференции «Михайло-архангельские чтения» 17 ноября 2011 года, г. Рыбница. Режим доступа: <https://textarchive.ru/c-2080818-p27.html> (дата обращения: 06.09.2021).
3. *Beaumont A.* Busoni's «Doctor Faust»: A Reconstruction and Its Problems // The Musical Times. Vol. 127. № 1718 (Apr., 1986). P. 196–199.
4. *Busoni F.* Über die partitur des «Doktor Faust» [Electronic source] // Ferruccio Busoni website. URL: <https://www.rondoni.ch/busoni/faustaggiunte/ueberdiepartitur.html> (accessed: 06.09.2021).
5. *Dent E. J.* Busoni's «Doctor Faust» // Music & Letters. Vol. 7. № 3 (Jul., 1926). P. 196–208.

Константин Храпов

**ТВОРЧЕСТВО РАЛЬФА ВОАНА-УИЛЬЯМСА В РУСЛЕ
ИДЕЙ «НОВОГО АНГЛИЙСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ»
(на примере романса для скрипки с оркестром
«Взлетающий жаворонок»)**

Имя британского композитора Ральфа Воана-Уильямса (1872–1958), быть может, не так широко известно, как имена его выдающихся коллег и современников, например, Рихарда Штрауса, Артюра Онеггера, Арнольда Шенберга, но весьма значительно и принципиально для оценки музыкальных явлений в Англии конца XIX — первой половины XX веков.

Российское музыкознание располагает небольшим количеством работ о творчестве Воана-Уильямса, включая единственный монографический труд В. Дж. Конен [3] и масштабное исследование об английской музыке XX века Л. Г. Ковнацкой [2]. Зарубежное, преимущественно англо-американское музыковедение, представляет фигуру композитора и его наследие несоизмеримо масштабнее. Интенсивная работа по освоению и пропаганде творческого наследия Воана-Уильямса ведется членами Общества имени композитора, функционирующего в Британии с 1994 года. Деятельность Общества поддерживается веб-сайтом [8] с подробными биографическими сведениями о композиторе, нотами его сочинений, дискографией, а также внушительным объемом научных публикаций разных исследователей, способствующих раскрытию граней обширной творческой деятельности Воана-Уильямса.

Будучи одним из крупнейших представителей культурного и художественного течения, называемого «Новым английским Возрождением», Воан-Уильямс также зарекомендовал себя как органист, дирижер, собиратель и редактор народных песен и видный музыкально-общественный деятель. За восемьдесят шесть лет жизни и более пятидесяти лет профессионального творческого пути он многое сделал для становления «Новой английской композиторской школы» и укрепления ее позиций на международном уровне.

Стремление выработать свой собственный индивидуальный стиль пришло к Воану-Уильямсу уже после окончания Лондонского Королевского Колледжа музыки (1892) и Кембриджского Тринити-колледжа (1895). Активное занятие композицией и создание первых опусов приходится на начало 1900-х годов, когда Воану-Уильямсу было уже более тридцати лет. С целью совершенствования композиторского мастерства Воан-Уильямс дважды на небольшой период уезжает из Англии на частное обучение: сначала в Берлин к Макс Бруху в 1897 году, а спустя десять лет — в Париж к Морису Равелю. Между этими поездками Воан-Уильямс совершает полугодовую фольклорную экспедицию в отдаленные районы восточного графства Норфолк. Там он собирает и записывает народные песни и танцы. Все эти события сыграли определяющую роль в становлении Ральфа Воана-Уильямса как композитора и непосредственно повлияли на особенности его музыкального стиля.

Процесс формирования «Новой английской композиторской школы» в русле общеевропейских идей «Нового музыкального Возрождения» проходил в несколько этапов. Ориентиром для британских композиторов, опирающихся в целом на общеевропейские традиции позднего романтизма, послужили также интегрированные в их творчестве национальные и жанрово-стилевые модели — фольклор и профессиональное искусство старинных английских мастеров.

Зарождение «Новой английской композиторской школы» в первую очередь связано с достижениями Чарльза Хьюберта Пэрри, Чарльза Вильерса Стэнфорда и Эдуарда Элгара, которого музыковеды признают ее негласным лидером. Однако Элгара интересовал не столько национальный фольклор и методы его претворения в композиторском творчестве, сколько возрождение временно забытых традиций английской композиторской музыки и высвобождение современной национальной музыки от континентально-европейских, главным образом, немецких влияний. Реализация этих идей была продолжена музыкантами следующего поколения, среди которых наиболее значительной стала деятельность Густава Холста и Ральфа Воана-Уильямса, связанных человеческой и профессиональной дружбой.

В творчестве последнего претворены мелодии популярных и фольклорных песен: в Норфолкских рапсодиях¹, оркестровой Фантазии на английские народные песни, Шести этюдах на английские народные песни для виолончели с фортепиано или камерного ансамбля, многочисленных обработках английских кэрол и Фантазии на тему «Greensleeves» («Зеленые рукава»). Вероятно, в знак пиетета перед величайшим английским полифонистом XVI века Воан-Уильямс создает Фантазию на тему Томаса Таллиса. В приведенных примерах наблюдается не только повышенное внимание композитора к излюбленным англичанами композиционным полифоническим приемам и вариационным методам развития музыкального материала, но и интерес к фантазии, занимавшей в иерархии жанров английской музыки XVI–XVII веков одно из главнейших мест.

Интерес к национальной истории и литературе разных историко-культурных эпох прослеживается в Хоровой сюите «Пять тюдоровских портретов» для меццо-сопрано, баритона, смешанного хора и оркестра на слова Джона Скелтона² в музыке к драмам Уильяма Шекспира «Ричард II», «Генрих IV», «Ричард III», «Генрих V». По мотивам романа Томаса Харди³ «Тесс из рода д'Эрбервиллей» написана последняя, Девятая симфония Воана-Уильямса. Из произведений мемориального характера можно выделить «Лондонскую» симфонию, посвященную погибшему в Первой мировой войне Джорджу Баттерворту⁴, и «Антарктическую» симфонию, созданную на основе переработанной музыки к фильму о Роберте Скотте, отважном исследователе, трагически погибшем в антарктических льдах.

Устойчивый интерес англичан к морской тематике и пейзажным зарисовкам нашел претворение во многих оркестровых произведениях Воана-Уильямса. Названная «Морской», Первая симфония, по существу, представляет собой масштабную вокаль-

¹ В словаре Дж. Гроува [6] в списке сочинений Ральфа Воана-Уильямса приводятся три Норфолкские рапсодии, одна из которых утеряна.

² Джон Скелтон (1460–1529) — поэт раннего английского Возрождения, наставник короля Генриха VIII.

³ Томас Харди (1840–1928) — крупнейший английский поэт и прозаик поздневикторианской эпохи.

⁴ Дж. Баттерворт был однокурсником Воана-Уильямса, вместе они участвовали в фольклорных экспедициях.

но-оркестровую кантату для сопрано, баритона, смешанного хора и оркестра. Третью симфонию, имеющую программный заголовок «Пасторальная», в музыковедении считают рубежным произведением в творчестве композитора, в котором формируется его индивидуальный стиль.

В год завершения работы над этим произведением (1921) появляется оркестровая версия романса «Взлетающий жаворонок» («The Lark Ascending»)¹ — поистине уникальный опус Воана-Уильямса для скрипки с оркестром. Это сочинение вошло в репертуар многих инструментальных коллективов и солистов-скрипачей, а на британском радио оно в течение девяти лет занимало первое место по количеству трансляций, в 2019 году оставив позади даже Второй фортепианный концерт С. В. Рахманинова².

В качестве литературного предуведомления³ своей инструментальной композиции Воан-Уильямс избрал стихотворение Джорджа Мередита, одного из ведущих писателей и поэтов викторианской эпохи⁴.

В стихотворении Мередита, как и в различных народных поверьях, жаворонок олицетворяет связь земного и небесного: он может стремительно вознестись высоко в небо, охватив своим пением все

¹ Первоначально романс был написан для скрипки и фортепиано в 1914 году (в преддверии Первой мировой войны), а исполнен спустя шесть лет после создания.

² См.: <https://www.classicfm.com/composers/vaughan-williams/news/the-lark-ascending-number-one/> (дата обращения: 29.03.2022).

³ Такой тип обобщенной программности по терминологии, предложенной Г. В. Крауклисом, следует называть «Программа — поэтический источник» [5, 227]. Под программной музыкой, сообразно с суждениями М. Г. Арановского, нами понимается «отдельная ветвь инструментальной музыки, которая окончательно сформировалась в 1830-х годах» [1, 3]. Дополняя такое определение, следует оговорить: исследователь, проводя сравнение между «чистой» и программной музыкой, приходит к тому, что последняя в большей степени направлена на эмоциональный способ восприятия, поскольку такая «музыка широко использует в художественных целях способность нашего мышления сопоставлять, соединять, ассоциировать слуховые и зрительные представления» [1, 58].

⁴ Дж. Мередит наиболее прославился своими романами «Эгоист» и «Испытания Ричарда Феверела».

пространство и объединив голоса миллионов, и так же стремительно вернуться на землю.

Вдохновленный этим стихотворением, Воан-Уильямс использовал только двенадцать строк из оригинального поэтического текста, в которых намеренно выделил слова «He rises» («Он взлетает»), сделав тем самым акцент на устремленности жаворонка в небеса. Приведем эти строки:

He rises and begins to round,
He drops the silver chain of sound,
Of many links without a break,
In chirrup, whistle, slur and shake.

...

For singing till his heaven fills,
'Tis love of earth that he instils.
And ever winging up and up,
Our valley is his golden cup
And he the wine which overflows
To lift us with him as he goes.

...

Till lost on his aerial rings
In light, and then the fancy sings¹

Он взлетает и начинает кружить,
Бросая серебряную цепь звуков.
И без мысли о передышке, он
Щебечет, свистит...

...

Пение его, заполняющее небеса —
Любовь к земле, которую он
Прививает, взлетая все выше.
Наша долина, как его золотая чаша,
Которую он наполняет вином,
Чтобы поднять ее вместе с нами,
когда он уйдет.

Пока не испарился он в воздушных
Кольцах в свете, где будет петь².

В музыке это выражается в трех, основанных на пентатонике, *cadenza*, пронизывающих все произведение: «персонифицированная» партия солирующей скрипки имитирует устремленную ввысь птицу. Звучащие в начале, середине и завершении произведения три каденции, воссоздающие образный строй небесной сферы, контрастируют земной сфере, представленной тремя оркестровыми темами: лирической песенной, жанрово-танцевальной и ариозно-речитативной, окрашенной в жалобные тона. В изложении и развитии каждой из них солирующая скрипка дублирует мелодическую линию тем, ненадолго замолкает или образует с оркестром контрапункт по принципу взаимодополняющего контраста.

¹ Цит. по: [7].

² Вольный перевод автора статьи.

Звучащие в определенной последовательности и чередующиеся друг с другом темы образуют особый тип композиции, который условно представим в виде буквенной схемы¹: *cadenza* — A — *cadenza* — B — C — B — *quasi cadenza* — A — *cadenza*.

Особого внимания в ней заслуживает *quasi cadenza*. Именно здесь концентрируются представления о символическом значении жаворонка как птицы, соединяющей земное и небесное пространство. «Встречное движение» двух сфер реализовано в музыке посредством чередования нисходящих двойных нот солирующей скрипки (единственный раз за все время мелодия не устремлена вверх и не кружит в высоком регистре) и восходящего трихорда у всего оркестра (см. пример 1).

В интонационном облике музыкальных тем каждого из разделов инструментального романса принципиально важна ярко характерная малая терция: на ней завершается звучание *cadenza* и с нее начинается звучание трех относительно контрастных оркестровых тем. Обнаруживающий себя монотематический принцип организации одночастной музыкальной композиции, наличие немusicalного первоисточника, внимание к разнообразным формам взаимодействия фактурных пластов позволяют говорить о гибком сочетании принципов поэмности и концертности в камерном по масштабу, исполнительскому составу и характеру выражения чувств произведении.

Опора на пентатонический звукоряд, полифункциональные сочетания созвучий, внимание к фоническим свойствам гармонии при ослаблении функциональных связей, а также изобразительные свойства музыки сближают романс «Взлетающий жаворонок» британского композитора с музыкой французских импрессионистов и в то же время отражают поиски собственно английских композиторов рубежа XIX–XX веков. Высокая степень ассоциативности музыкального материала инструментального романса Ральфа Воана-Уильямса со стихотворением Джорджа Мередита позволяет говорить о стремлении композитора к гибкой взаимосвязи поэзии и музыки, а также к ее претворению в пасторали как существенной особенности стиля Новой английской композиторской школы².

¹ A — лирическая песенная тема, B — жанрово-танцевальная тема, C — ариозно-речитативная жалобная тема.

² Особенности воплощения пасторали в музыке европейской традиции посвящено исследование А. Г. Коробовой [4].

Пример 1. Р. Воан-Уильямс. «Взлетающий жаворонок»

Score for strings and solo violin. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The solo violin part begins with a *pp allarg.* dynamic marking. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass) are marked *pp subito*.

Score for woodwinds and strings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The woodwind parts (2 Flute, 1 Oboe, 2 Clarinet in A, 2 Bassoon, 2 Cor in F, and Trumpet) are marked *mf* with a *Ch.o* (Crescendo) marking. The string parts (Violin Solo, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass) are marked *pp cresc.* and *f*. The tempo marking *a tempo* is present at the beginning and end of the section.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арановский М. Г.* Что такое программная музыка? М.: Музгиз, 1962.
2. *Ковнацкая Л. Г.* Английская музыка XX века. Истоки и этапы развития: Очерки. М.: Советский композитор, 1986.
3. *Конен В. Дж.* Ральф Воан Уильямс. М.: Музгиз, 1958.
4. *Коробова А. Г.* Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра: автореф. дисс. ... д-ра иск. М., 2008.
5. *Крауклис Г. В.* Романтический программный симфонизм: Проблемы. Художественные достижения. Влияние на музыку XX века. М.: Дека-ВС, 2007.
6. Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ. Л. О. Акопяна. М.: Практика, 2001.
7. The Lark Ascending (Vaughan Williams) [Electronic source] // Интернет-энциклопедия Википедия. URL: [https:// en.wikipedia.org/wiki/The_Lark_Ascending_\(Vaughan_Williams\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Lark_Ascending_(Vaughan_Williams)) (accessed: 30.08.2020)
8. The Ralph Vaughan Williams Society [Electronic source]. URL: <https://rvwsociety.com> (accessed: 30.08.2020).

**ФИЛОСОФИЯ В МУЗЫКЕ:
О СПЕЦИФИКЕ ВТОРОЙ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ
Ч. АЙВЗА «КОНКОРД, МАССАЧУСЕТС, 1840–1860»**

Цель статьи — рассмотреть на примере фортепианной сонаты «Конкорд» Чарльза Айвза и его «Очерков перед сонатой»¹ проблему связи философии и музыки в художественном мышлении композитора. Несмотря на неоднократное обращение ученых к этому произведению (в аспекте как собственно музыкального анализа, так и мировоззренчески-эстетическом), не существует исследований, посвященных выявлению связи между философскими представлениями композитора и *методом* работы с *музыкальным материалом*. Так, А. В. Ивашкин и Е. В. Приданова выбирают ассоциативный подход к интерпретации образного мира сонаты, сопоставляемого с рядом философских идей трансценденталистов²; принцип проекции подобных идей на внемузыкальный слой сочинений Айвза предлагает М. Макдоналд [11, 124–125].

Задачи данной статьи заключаются в следующем:

— дифференцировать основные философские понятия в «Очерках перед сонатой»;

— проследить их соотношение с соответствующими понятиями у Р. Эмерсона как основоположника и наиболее важного представителя американского трансцендентализма³;

— показать, как философские представления Айвза, сущность которых сконцентрирована в специфических терминах, влияют на методы работы с музыкальным материалом.

¹ Как известно, «Конкорду» Айвз предпослал корпус собственных текстов, объединенных под названием «Очерки перед сонатой» («Essays before a Sonata») [10]. Хотя общепринятым можно назвать перевод названия как «Эссе перед сонатой» (см.: [1, 215]; [4, 4, 50]), представляется логичным заменить первое слово на «очерки» для сохранения множественного числа.

² См.: [1, 240]; [4, 58].

³ Об особой значимости фигуры Эмерсона для Айвза см.: [11, 121, 124, 144].

Влияние трансценденталистов на мировоззрение Айвза несомненно, но не только это философское течение было важным для композитора (см.: [4, 4]); кроме того, можно говорить о широком понимании композитором его идей. Бесспорная «точка соприкосновения» в мировосприятии и Айвза, и трансценденталистов — вера человека в интуицию: именно через нее, по мнению американских мыслителей, можно было познать Сверхдушу (термин Эмерсона)¹ или Бога (см.: [2, 95]). О художественной интуиции, как о важной части творческого процесса композитор пишет в «Очерках»: «Каковы бы ни были элементы и происхождение этих так называемых образов, именно они вызывают глубокие эмоциональные чувства и переживания; поощряйте их выражение — это часть непознаваемого, которое мы знаем» [10, 8; здесь и далее перевод мой. — Г. К.]².

В целом «Очерки» логично считать ключом к пониманию мировоззрения Айвза (см.: [4, 50]; [8, 250, 252]; [11, 144]). Он рассматривает свой текст не только как программу к сонате, но и как средство, с помощью которого можно поделить взглядами на проблемы музыкального искусства и творчество философов; Айвз регулярно сопровождает текст цитатами сочинений как трансценденталистов, так и других авторов (в частности, Дж. Рескина).

Центральной проблемой «Очерков» становится оценка произведений искусства. Решить ее Айвз предлагает через использование оппозиции *substance* — *manner* («содержание» — «манера»). При характеристике этих понятий он избегает однозначности и каждое трактует в двух аспектах:

Substance: 1) сущность в философском аспекте; 2) содержание в художественном³;

¹ Перевод предложен Н. Е. Покровским [3, 94]. Понятие *universal soul*, онтологический эквивалент Разуму (*Reason*) [6, 34], может быть переведено как «Мировая Душа», учитывая истоки воззрений Эмерсона (в том числе — учение Платона и неоплатонизм; см.: [4, 27]).

² О понятии интуиции в концепции Айвза подробнее см.: [11, 17–18].

³ «Содержание как составляющая искусства предполагает убеждение (*a conviction*), которое рождается в одухотворенном сознании (*the spiritual consciousness*), чья молодость питается моральным сознанием (*the moral consciousness*) и чья зрелость в результате всего этого роста затем оказывается репрезентирована в мысленном представлении (*in a mental image*)»

Manner: 1) способ воплощения содержания в конкретном звуковом материале; 2) поверхностный пласт содержания¹. С точки зрения аксиологии *substance* получает перед *manner* несомненный приоритет².

Мысль о подобном дуализме Айвз, вероятно, почерпнул из эссе Эмерсона «Природа», «ставшего идейным манифестом» трансцендентализма [3, 94]. *Substance* в указанном сочинении играет важнейшую роль, но имеет другое значение и другую смысловую «пару»: *substance* — *phenomenon* («сущность» — «явление») (см.: [6, 61]³). Логично предположить, что композитор заимствует понятие *substance* из философской области и переносит в художественную. Исследователь П. Бургхолдер, однако, считает, что Айвз мог самостоятельно прийти к термину *substance* [4, 54].

Из главной оппозиции он выводит еще несколько пар понятий, как бы продолжающих линию *substance* — *manner*, но в определенном аспекте: 1) *genius* — *talent* — «гений — талант» (в аспекте дарования)⁴; 2) *truth* — *repose*, то есть «истина» — «покой» (в гносеологическом аспекте). В последнем случае первое слово характеризует активную позицию в познании мира, второе — пассивную, фактически это синоним духовной бездеятельности [10, 17, 98].

В тексте Айвза присутствуют также и другие оппозиции, производные от главной, но не выраженные автором напрямую:

[10, 88]. См. также: [4, 69]. Мысленное представление и составляет квинт-эссенцию *substance*.

- ¹ Смысловая пара *substance* — *manner* неоднократно рассматривалась исследователями, однако трактовка этих понятий разнится в силу их семантической сложности. См.: [1, 238]; [8, 253]; [11, 16–18].
- ² «Наивысший и наиболее важный смысл этого дуализма состоит из того, что можно назвать реальностью, качеством, духом, или содержанием (*reality, quality, spirit, or substance*), в сопоставлении с меньшим значением формы, количества или манеры (*form, quantity, or manner*)» [10, 88]. Эта цитата дает понять, как Айвз из философского значения *substance* выводит эстетическое.
- ³ Приведенная пара понятий обладает у Эмерсона онтологической окраской, так как относится к диалектической оппозиции природы (*nature*) и духа (*spirit*): бытие первой как феномена производно от абсолютного бытия (*the absolute existence*) второго как сущности. См.: [6, 61].
- ⁴ Эту оппозицию Айвз заимствует у Эмерсона: «Гений всегда аскетичен, благочестив и увлечен» [10, 104]. Ср.: [7, 97]. Гений бескорыстен и независим от материальных факторов, и только ему подвластно *substance*. См. также: [9, 322].

1. *Universalist — partialist*. Можно предложить морфологическую передачу данных терминов на русский с помощи транслитерации: «универсалист» (тот, кто любит смотреть на вещи широко, всеохватно; по мнению Айвза, таков сам Эмерсон) и «партиалист» (тот, кто, наоборот, любит детали, частности и *manner*);

2. *Analogy — repetition* — «аналогия — повторение». Эта пара понятий заимствована из эссе Эмерсона о проблемах образования и воспитания¹: «Природа любит аналогию и ненавидит повторение» [10, 26]. Айвз проецирует названную оппозицию на свойства музыкального материала и приходит к выводу, что точное повторение противоречит самой идее естественного развития. В контексте этого дуализма легко объяснить, почему Айвз настороженно относится, например, к сонатной форме: «Все зависит от того, насколько повторение является существенной частью ясности и взаимосвязанности [в музыке. — Г. К.]. Мы знаем, что масло делается из сливок — но как долго мы должны наблюдать за “взбивающей рукой”? Если природа не в восторге от такого объяснения, то почему же Чайковский должен быть в восторге?» [10, 120].

3. *Eternity — time*. Эту пару понятий находит М. Макдоналд [11, 16]: остаться в вечности, по мнению Айвза, могут только те произведения, в которых «содержание» превалирует над «манерой» (музыка И. С. Баха, Л. Бетховена). Обобщая рассуждения композитора, исследователь приходит к выводу: «Музыкальная ценность, подчиненная силам времени, основана на манере, тогда как музыкальная ценность, неуязвимая для таких сил, — вечная ценность — основана на субстанции» [11, 16].

Философские представления композитора преломляются в музыке через многоплановую работу с материалом.

1. *Организация музыкального времени*. При знакомстве с нотной записью заметно не совсем типичное решение: на протяжении большей части сонаты не указан размер и деление на такты. Такую особенность можно объяснить, обратившись к упоминавшемуся понятию *eternity* и его корреляции с *substance*. Тактовая организация связана с упорядочиванием времени, делением его на определенные

¹ В оригинале у Эмерсона: «Природа любит аналогию, но не повторение» [5, 116].

промежутки, поэтому композитор отказался от подобной системы, чтобы «приблизить» музыку к вечности.

2. *Характер развития материала.* Выбранная Айвзом запись акцентирует *импровизационное* начало в его музыке¹. Гибкое понимание музыкального времени отражается в почти постоянной смене темпа (зафиксированной в нотах). Внутри частей «Хоторн» и «Эмерсон» темпы разнятся в диапазоне от медленного до очень быстрого (*slowly — as fast as possible* или *very fast*). Качество импровизационности, выраженное через нерегулярность музыкального времени, напрямую адресует к проблеме *непредсказуемости* развития материала, его постоянного *изменения* (см.: [11, VIII]). Айвз словно бы предлагает особый принцип работы с материалом, связанный с его философскими представлениями: непрерывное обновление музыки равносильно постоянному становлению субстанции в философии (см., например, об изменениях в природе у Эмерсона [6, 23] и о связи его концепции с эволюционизмом [4, 30]).

3. *Специфика творческого процесса* подтверждает эту идею. Первые связанные с сонатой материалы (наброски к концерту для оркестра «Эмерсон»), появляются в 1909 году; и далее вплоть до 1947 года, когда была выпущено второе издание (первое — в 1920 году), Айвз продолжал вносить изменения в текст (см.: [9, 13–41]). В «Записках» он признавался, что для него было удовольствием работать с этой музыкой, «видеть ее рост и в то же время ее незавершенность» (см.: [8, 34–35]). Свобода присутствует и в выборе инструментального состава сонаты (предполагается участие альты и флейты (*ad libitum*)), и в самой практике модифицировать нотный текст в процессе исполнения (автор положительно относился к стороннему вмешательству в текст сочинения). Так, Джон Киркпатрик уже после публикации сонаты 1947 года играл ее с собственными изменениями. Авторское исполнение, датированное 1943 годом, и последующая публикация произведения имеют различия: композитор специально упрощал технически сложные места (см.: [9, 262–264]). Даже при фиксации звукового материала и наличии публикации произведение не было законченным — принцип *res facta* здесь не работает.

¹ К. Генн считает, что в некоторых случаях композитор мог сначала играть, а затем записывать отрывок (см.: [9, 21–22]).

4. *Проблема переинтерпретации сочинения слушателями.* Качественное обновление музыкального материала происходит и в сознании реципиента: «Может быть выстроена аналогия <...> между состоянием и силой художественного восприятия и законом вечного изменения, этим вечно струящимся потоком, частично биологическим, частично космическим, всегда текущим в нас самих, в природе, во всей жизни» (цит. по: [11, 16]).

Композитор приходит к выводу: произведение искусства меняет свою ценность и трактовку в зависимости от того, кто его воспринимает, какой культурной памятью, жизненным и эстетическим опытом он обладает. То есть *substance* — категория, на которую влияет не только автор, но и интерпретатор (слушатели, зрители). Метод интерпретации произведений прошлого Айвз использует в процессе работы над собственными сочинениями, в частности, «Конкордом»: «чужое слово» (см.: [1, 227–240]; [4, 115–120]; [11, 164]) в виде тематических аллюзий, модифицированных заимствований и едва узнаваемых цитат¹, будучи помещенным в контекст собственного музыкального материала, подвергается тем самым как стилевому, так и семантическому переосмыслению.

Итак, *substance* всегда оказывается субъективно, восприятие даже одного и того же произведения каким-то конкретным лицом может быть нестабильным (Айвз приводит в пример человека, который в молодости и в зрелом возрасте по-разному относился к творчеству Вагнера: [10, 83–84]). Аналогичным образом обогащается дополнительными смысловыми оттенками *substance* философских текстов: «Эмерсон, особенно Торо и другие <...> не были застывшими, нормотворческими <...>, — пишет Айвз, — для меня их мысли, сущность (*substance*) и вдохновение модифицируются и растут <...> подобно тому, как идут годы сквозь время к Вечности» (цит. по: [8, 253]).

«Очерки перед сонатой» представляют собой комплекс философских воззрений Айвза, выраженных в целой системе терминов. Тем ценнее взаимосвязь между двумя «составляющими»: текстом лите-

¹ Так, в начальных тактах части «Олкотты» сливаются «мотив судьбы» из Пятой симфонии Бетховена и два духовных гимна (см.: [1, 234]); исследователи акцентируют внимание и на присутствии в музыкальной ткани мотива В-А-С-Н (см.: [1, 230, 232, 234, 235], [4, 115, 119]).

ратурным («Очерками») и нотным (собственно сонатой). Философские положения Айвза не абстрактны, они находят прямое воплощение в работе с музыкой и в свободе интерпретации и исполнения. Полноценный анализ сонаты возможен только при одновременном обращении и к музыке, и к литературному наследию композитора.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ивашкин А. В.* Чарльз Айвз и музыка XX века. М.: Советский композитор, 1991.
2. *Круглов А. Н.* Трансцендентальная философия // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Ин-т философии РАН, Нац. общественно-научный фонд; науч.-ред. совет: В. С. Степин и др. Том IV: Т — Я. М.: Мысль, 2010. С. 94–96.
3. *Покровский Н. Е.* Трансценденталисты // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Ин-т философии РАН, Нац. общественно-научный фонд; науч.-ред. совет: В. С. Степин и др. Том IV: Т — Я. М.: Мысль, 2010. С. 93–94.
4. *Приданова Е. В.* Творчество Чарльза Айвза в парадигме американского трансцендентализма: дисс. ... канд. иск. Н. Новгород, 2005.
5. *Emerson R. W.* Education // Lectures and Biographical Sketches / note by J. E. Cabot. Boston; New York: Houghton, Mifflin and Company; The University Press, Cambridge, 1883. P. 101–127.
6. *Emerson R. W.* Nature. Boston: James Munroe and Company, 1836.
7. *Emerson R. W.* Prudence // The Works of Ralph Waldo Emerson: Comprising His Essays, Lectures, Poems: in 2 vol. Vol. 1. London: George Bell and Sons, 1883. P. 92–101.
8. *Gail D.* Weird American Music. Case Studies of Underground Resistance, BarlowGirl, Jackalope, Charles Ives, and Waffle House Music. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2018.
9. *Gann K.* Charles Ives's Concord: Essays after a Sonata. Urbana: University of Illinois Press, 2018. .
10. *Ives Ch.* Essays before a Sonata. New York: The Knickerbocker Press, 1920.
11. *McDonald M.* Breaking Time's Arrow. Experiment and Expression in the Music of Charles Ives. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2014.

Дарья Калашикова

БАЛЕТ «ПЕР ГЮНТ» А. Г. ШНИТКЕ: К ПРОБЛЕМЕ ЛЕЙТТЕМАТИЗМА

Балет «Пер Гюнт» А. Г. Шнитке — последний балетный опус в наследии композитора. Он не только подвел итог пятнадцатилетней работе Шнитке в области балетной музыки, но и, по мнению исследователей, открыл новый этап в творчестве композитора, наряду с Первым виолончельным концертом [3, 5].

История создания балета началась в 1984 году, когда композитор познакомился с балетмейстером Дж. Ноймайером. Последний предложил Шнитке написать музыку на один из сюжетов: «Три сестры» А. П. Чехова или «Пер Гюнт» Г. Ибсена. По утверждению композитора, его заинтересованность драматической поэмой норвежского писателя объясняется неисчерпаемостью воплощений фигуры Пера Гюнта, что сближает ее с образом Фауста, который претворился в кантате «История доктора Иоганна Фауста». Шнитке замечает: «Есть сюжеты, которые имеют как бы одну реализацию, и, будучи реализованными, они уже исчерпываются. А есть сюжеты, где количество реализаций бесконечно, и ни одна не исчерпывает сюжет до конца» [1, 171].

Драматургия балета «Пер Гюнт» решена в аспекте концепции «четырёх кругов реальности». Под «реальностью» Шнитке подразумевал качественно новое состояние, этап «гюнтского» пути, обозначающего переход героя от наивного фантазерства через утверждение ложного «я» к раскаянию. Четыре драматургических круга соотносятся с Прологом, тремя актами балета, Эпилогом и раскрывают четыре состояния реальности.

Пролог и первый акт представляют первый «круг реальности». В начале своего пути Пер Гюнт помещен в условия современного крестьянского быта, архаично традиционного и консервативного. Ноймайер, как автор либретто, неотступно следует последовательности действий драматической поэмы, рисуя образ невежественной крестьянской толпы с жестокими нравами и нелепыми предрассуд-

ками. Толпа представлена в балете обобщенно, помещаясь в номер *Peer at Ingrid's wedding celebration* («Пер на свадьбе Ингрид»), но, как и в литературном первоисточнике, выделяются три непохожих на окружающих персонажа: Пер Гюнт, Сольвейг и Озе.

Выход на второй «круг реальности» осуществляется во втором акте балета, действие которого помещено в XX век. Реальные путешествия Пера Гюнта заменяются в балете перемещениями по различным спектаклям-шоу и голливудским фильмам, в которых Пер перевоплощается в императора, работоторговца, пророка.

Третий «круг реальности» реализуется в условиях третьего акта. Во мраке сцены виднеется лодка Пера Гюнта, возвращающегося домой. Отсутствие декораций, невыразительный костюм героя (шляпа и серый плащ) создают ощущение вневременности происходящего. События первого норвежского акта возвращаются на новом уровне. Картина деревенской жизни предстает в ином свете.

Эпилог балета Шнитке называл «четвертым кругом реальности», а три акта до него — подготовкой к последнему кругу: «Весь спектакль — это как бы три круга реальности. Низменный, детский; показушный — начиная с театра и кончая сумасшедшим домом, вершина второго акта. И наконец, третий акт — возвращение на новом уровне реальной ситуации... А концом третьего акта является Эпилог, это — четвертая реальность» [1, 172].

Последний «круг» — самый абстрактный. В созданном пространстве нет времени, нет места, нет прошлого. Только «бесконечное адажио» Пера Гюнта и его возлюбленной Сольвейг.

Для отображения концепции «четырёх кругов реальности» потребовался разнообразный арсенал композиторских приемов. Идея меняющегося пространства с переходом из реальной сферы в абстрактную повлекла создание характерного музыкального материала для каждого героя внутри определенного «круга».

Шнитке и Ноймайер применяют разветвленную систему лейттематизма. Сквозную характеристику получили многие персонажи балета: Пер Гюнт, Сольвейг, Озе, Кривая, Ингрид, Женщина в зеленом, Доврский дед. Акцентируя внимание на музыкальной составляющей балета, остановимся на музыкальных лейттемах главных героев, а также на методах работы Шнитке со сквозным материалом.

Появление лейттемы Пера Гюнта в музыке балета подчинено драматургической задаче: показать трансформацию героя из деревенского юноши в первом акте в голливудскую звезду во втором, а в третьем — в «персонажа, который ничего не выиграл в итоге, ничего не достиг, и кончил тем же нулем, с которого начал» [1, 171]. Логика развития лейттемы в балете подчиняется драматургическим процессам. Постепенное ее формирование в первом акте связано с идеей взросления и становления личностных качеств, ведь балет охватывает всю жизнь Пера Гюнта: от рождения до смерти. Распад лейттемы на составляющие во втором акте продиктован потерей личностного ориентира в «масках» голливудского актера. Последующее возрождение лейттемы в Эпilogue отражает идею катарсиса и спасения героя. Наряду с основной лейттемой музыкальную характеристику Пера дополняют темы Пера-императора и Пера-работоторговца, которые показывают происходящие с ним личностные изменения.

Впервые основная лейттема появляется в первом акте в номере *Peer's Imagination* («Фантазии Пера»). Ее поэтапное формирование обусловлено постепенно зарождающимися амбициозными устремлениями все еще угловатого, неотесанного персонажа. В условиях атональности повторяющиеся интервальные единицы (секста, септима, квинта) порождают тематические комплексы волнообразной структуры, органично вплетаясь в фактуру в ее горизонтальной координате¹. Гармоническая «поддержка» первых двух этапов создания лейттемы в остальных оркестровых голосах включает терцовые структуры: тоническое трезвучие D-dur и доминантовый квинтсекстаккорд Es-dur. Терцовость в гармонической вертикали завуалирована фактурным расслоением аккордов и добавлением побочных тонов, провоцируя диссонантный фонизм звучания. Появление лейттемы сопровождается выдержанным трезвучием H-dur с наложением параллельного движения увеличенными квартами. Первый мотив темы (см. пример 1) включает звуки тонического трезвучия и повышенной четвертой ступени H-dur как признака аккордов двойной доминанты. Наметившийся тональный устой разрушается при смене тональной ориента-

¹ Подобный композиционный прием ранее освещался Д. И. Шульгиным в рамках исследования балета «Лабиринты» [6, 57].

ции в сторону D-dur во втором мотиве и дальнейшем развитии темы. Тем не менее, диатоническая основа лейттемы вуалируется квартовым параллелизмом и остинатными секундовыми интонациями. Отдельно необходимо отметить фигуру группетто, которая впоследствии станет частью и лейттемы Сольвейг.

Пример 1. Лейттема Пера Гюнта



После второго проведения темы с усиленной диссонантностью, создаваемой за счет фактурного утолщения по вертикали неоднородными полиинтервальными структурами, в репризе наблюдается обратный процесс распада лейттемы на составляющие.

Второй раз лейттема встречается в номере *Peer's Solitude* («Одиночество Пера»). Без вступления друг за другом проводятся два варианта темы. Первый в точности повторяет оригинал из *Peer's Imagination* с тональным тяготением в H-dur и D-dur. Интервальные последовательности из секст, септим и квинт, формирующие структуру темы, в других голосах проводятся одновременно с лейттемой. Диссонирующий характер звучания усиливает и обилие кластерных звучностей, вместо терцовых в *Peer's Imagination*. Встречаемые терцовые аккорды (*h-d-fis* или *fis-a-c-es*) создают особый фонический эффект, растворяясь в общем сонорном звучании. Второе проведение лейттемы с преобладающей диатоникой и ее разрушением в конце сопровождается многоступенчатым квинто-секундовым кластерным комплексом.

Весь второй акт Шнитке называл «показушным» этапом жизни Пера, который начинается пробами в кино в номере *Auditions* («Прислушивания»). Композитор погружает героя в гиперреальное звучание, сопровождающееся стучащей, механической игрой тапера на пианино — неотъемлемого участника репетиций в танцклассе.

Лейттема Пера вторгается в звуковое пространство, прерывая игру тапера. С позиции формы вмешательство лейттемы придает следующие структурные особенности, где *a*, *a1* и *a2* — варианты темы тапера (см. пример 2), а *b* — лейттема Пера Гюнта: *a a1 a2 a a1*

a2 a b a1 b b b. «Механические» части формы написаны в тональности F-dur с рядом отклонений в Es-dur и As-dur. В этих разделах наблюдается особый стилистический прием, связанный с техникой адаптации чужого материала внутри индивидуальной авторской манеры. Происходит отсылка к другому стилю, предположительно Скотта Джоплина. Синкопированная ритмика и фактура его регтаймов *Maple Leaf Rag*, *The Entertainer*, *The Ragtime Dance* с характерной изломанной мелодией и «трафаретным» аккомпанементом находят воплощение в музыке *Auditions*.

Пример 2. Тема тапера, вариант а



Лейттема Пера Гюнта сохранила свой первоначальный вид из номера *Peer's Imagination* с характерными скачками на сексту и септиму и последующим заполнением. Раздел, включающий лейттему Пера, прерывает изложение темы тапера и уходит в область атональности. Резкое переключение из объективного пространства в субъективный мир героя сопровождается развитием выделенных из лейттемы мотивов. В новых тембральных переключках, но в исходном ритме, вновь и вновь звучат восходящие и нисходящие сексты и септимы и триольный мотив лейттемы героя.

После успешного прослушивания герой получает роль работоторговца. Ноймайер приводит хореографическую цитату из балета «Спартак» А. И. Хачатуряна — Ю. Н. Григоровича: понукаемые кнутом надсмотрщика, сцену пересекают скованные римские рабы.

На протяжении второго акта лейттема Пера Гюнта противопоставляется остальному тематизму. Начиная с номера *Peer as «Slavedealer»* («Пер в роли «Работоторговца»»), он постепенно блекнет, вытесняется темами Пера-императора и Пера-работоторговца. Этот прием связан с потерей личностного ориентира героя в иллюзорных мирах бродвейского шоу. Музыкальный критик Рональд Вайцман, говоря о пластических лейтмотивах балета «Пер Гюнт», сравнил Пера с луковицей [8, 21]: по мере продвижения к Эпилогу с героя сни-

маются многочисленные наносные слои, а дойдя до сердцевины, он убеждается, что внутри ничего нет.

Формирование лейттемы в сцене работорговли осуществляется постепенным накоплением тематического материала. На фоне полиаккордов *cis-e-gis-e-g-h, es-h-b-e-g-h, d-f-a-e-g-h* и других в условиях атональности проводится вычлененное из лейттемы Пера Гюнта группетто с измененным окончанием. Многочисленные канонические проведения группетто складываются в горизонтальную линию-тему (см. пример 3), становящуюся отдаленной версией основной лейттемы Пер Гюнта с характерным завершением на интервале септимы.

Пример 3. Тема Пера-работорговца



Лейттема героя, изменившая свои очертания под давлением сценической роли работорговца, после первого появления вновь распадается на ряд составляющих. Вспышками отмечено вторжение интонаций первичной лейттемы героя. Нисходящий ход на чистую квинту и восходящий на уменьшенную квинту (1–3 такты основной темы Пера) разрастается до септимы и сексты: *e-f-des, a-as-c, h-dis-d* и других. Интонационное единство с первоначальной темой Пера яснее проступает в заключительном проведении темы Пера-работорговца (см. пример 4).

Пример 4. Вариант темы Пера-работорговца



Интонации нисходящей квинты и восходящей септимы прерывают хроматический ход, заменивший движение по звукам группетто. Повторяющиеся, повисающие септимы, словно отголосок прежней жизни Пера Гюнта, постепенно истаивают, теряются в блеске голливудской жизни.

Двойственная природа личности Пера Гюнта с выдвиганием противоположных начал проявляется и в номере *Emperor of the World*

(«Император Мира»), в котором герой перевоплощается в императора. Сценическая роль властителя мира отражает одну из черт личности Пера, его амбициозное стремление к величию, покорению, власти. Вторая сторона, как и в *Peer as «Slavedealer»*, отражает другой аспект героя, противящийся окружающей действительности и вносящий личностный оценочный взгляд на происходящее.

Стремление к власти находит музыкальное воплощение в величавой теме Пера-императора (см. пример 5), происходящей из начального восходящего мотива лейттемы Пера Гюнта. Она строго диатонична, включает тональные переключения из B-dur в b-moll и Des-dur, с утверждением трезвучия Des-dur в качестве центрального элемента в хроматической тональности.

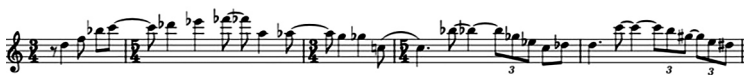
Пример 5. Тема Пера-императора



Второе проведение темы императора отмечено новыми тональными красками: As-dur, H-dur, h-moll. Третье и четвертое изложения проводятся в ритмическом увеличении в тональности Des-dur с кратковременным уходом в b-moll. Победоносное шествие темы императора завершается ярким звучанием Des-dur.

Вторая тема (см. пример 6), также произрастая из начального мотива лейттемы Пера Гюнта, отражает противоположный личностный полюс. словно тень, она преследует торжественную тему императора, противопоставляя хроматику диатонике, синкопированность — ритмической стабильности, мелодическую извилистость — степенности.

Пример 6. Вторая тема



Шнитке наслаивает темы друг на друга, создавая эффект «наложения облаков», в полной мере использованный в Эпilogue балета. В процессе развития вторая тема истаивает, вытесняется тор-

жественной темой императора, сжимаясь до кластерных созвучий: *d–e–es–f, cis–dis–d–e*.

«Коронация» Пера Гюнта в предпоследнем номере второго акта *Peer's "coronation"* становится кульминацией странствий героя по иллюзорным мирам бродвейского шоу.

Музыкальная ткань соткана из фрагментов тем предыдущих номеров, возвращая образы Пера-работорговца и Пера-императора. Гармоническим фоном служат полиаккордовые комплексы (*d–es–ges–a–b; cis–d–f–gis–a*). Завершающая номер лейттема Пера Гюнта меняется под воздействием сценических ролей (см. пример 7), теряя свою индивидуальность и обрстая заимствованными интонациями из тем работорговца и императора.

Пример 7. Лейттема Пера Гюнта в завершении номера



В третьем акте реальный мир уступает место ирреальному пространству. Заглушенный во втором акте «внутренний голос» героя, его лейттема, проступает лишь однажды в третьем акте в номере *Peer's memories* («Воспоминания Пера»). Последнее проведение лейттемы Пера Гюнта наблюдается в Эпilogue, где все темы предыдущих актов накладываются друг на друга, «как облака»¹.

Рассматривая лейттемы женских образов балета, следует выделить номера, в которых лейттема традиционно представляет музыкальную характеристику Сольвейг или Озе. К ним относятся *Peer and his mother Åse* («Пер и его мать Озе»), *Appearance of Solveig and her parents* («Появление Сольвейг и ее родителей»), *Pas de deux: Solveig-Peer* («Па-де-де: Сольвейг-Пер»), *Solveig comes to Peer* («Сольвейг приходит к Перу»), *Åse death* («Смерть Озе»), *Scene with Solveig* («Сцена с Сольвейг»). Другой тип работы с лейттемами наблюдается в номерах *Final* («Финал»), *Deliverance* («Избавление»), *Peer's memories* («Воспоминания Пера»). Он связан с раскрытием образа Пера Гюнта через воспоминание об Озе и Сольвейг в момент изложения их лейттем.

¹ Подробнее об этом см. [7, 163].

В качестве примера лейттемы-характеристики отметим лейттему Озе в заключительном номере первого акта *Åse's death (pas de deux)*. Номер разграничивает норвежский период жизни героя и голливудский. Впервые появившись в *Peer and his mother Åse*, тема Озе сопровождает последние минуты жизни героини. Лежащие в его основе секундовые интонации в последнем номере подвергаются аугментации, теряют скерцозность и приобретают оцепенелость. В гармонии также наблюдаются отсылки к первому номеру. В условиях хроматической тональности выделяется цепочка диссонантных трезвучий, сопровождающих, как и в *Peer and his mother Åse*, лейттему Озе. Тонические трезвучия C-dur, a-moll, c-moll, Fis-dur, dis-moll сохраняют свою функциональную идентичность неполной терцовой структурой и выделенным основным тоном. Остальные слои, создавая острый диссонанс с тоническими трезвучиями, включают уменьшенный вводный септаккорд к C-dur и c-moll и доминантовый терцквартаккорд к A-dur и a-moll. В основной части развитие осуществляется «игрой» двух тематических комплексов. Один из них представлен диатонической мелодией, охватывающей при первом проведении одноименные тональности Es-dur, es-moll и As-dur, as-moll; при втором проведении — Des-dur, des-moll, Es-dur, es-moll, E-dur, e-moll и так далее. Последней диатонической «вспышкой» звучит скандированное тоническое трезвучие тональности A-dur в исполнении всего оркестра, которое вытесняется другим тематическим блоком. Он основывается на хроматической одноголосной ломаной мелодии без сопровождения других аккордовых или интервальных структур. К концу номера тема подвергается диминуированию, разрастаясь по горизонтали и вертикали в непроницаемую плотную звучность. Зловещий «хохот» второй темы прерывается остинатным *a* и финальным кластером на *fff*.

Лейттема Сольвейг, впервые появившаяся в *Pas de deux: Solveig-Peer* первого акта, обладает яркой диатонической основой в тональности Ges-dur. Группетто и ход по звукам тонического трезвучия подчеркиваются выдержанным тоническим квартсекстаккордом Ges-dur. Наблюдается движение в мелодии по доминантовому септаккорду, а также наложение темы, производной от первоначальной, в тональ-

ности h-moll. Последующие кластерные созвучия продолжают тенденцию ухода от тонального центра и складываются по вертикали в две структуры: полиаккорд, субаккордами которого оказываются уменьшенный вводный септаккорд dis-moll и тоническое трезвучие dis-moll, а также шеститоновый кластер, включающий все звуки полиаккорда, но в секундовом расположении.

Лейттема Сольвейг дает начало ряду производных от нее тем. Следующая после кластера мелодическая линия напоминает основную тему секундовыми нисходящими интонациями по звукам тонического трезвучия Fis-dur, а затем fis-moll, и характерным восходящим скачком. На вторую производную тему приходится первая кульминационная точка, провозглашающая в динамике *fortissimo* тональность G-dur. Закрепления она не получает, растворяясь в звучании обращений доминантового септаккорда Fis-dur и кластера. Третья — в каноническом изложении на фоне сменяющихся тонических трезвучий Fis-dur, H-dur, C-dur, F-dur, — подготавливает кульминационную зону. Начальный патетический тематизм в тональности a-moll вырастает из второй фразы лейттемы Сольвейг. Заключительная хроматическая тема на выдержанном тоническом трезвучии D-dur разрастается и уплотняется квартово-секундовыми структурами, напоминающими «секунды Бородина», и создает особый фонический эффект. Подготовленный постепенным нарастанием последний кластер с девятитоновой плотностью и напряженностью звуко сочетаний в 1/2 тона размывает какие-либо тональные и гармонические ориентиры. Лейттема Сольвейг к концу номера утрачивает свою диатоническую природу и переходит в область хроматики, обостренной кластерными звукокомплексами.

Примером второго типа работы с лейттемами служит номер *Peer's memories* в третьем акте. После краткого вступления в первоначальном виде проводится основная тема Пер Гюнта. При воспоминании о Сольвейг музыка меняет свое направление в сторону диатоники, создавая предпосылки для особого типа синтезированной тональной организации, где атональность и тональность вступают в противоречивое взаимодействие. Атональность сменяется тональностью в момент изложения производной темы Сольвейг (см. пример 8).

Пример 8. Производная тема Сольвейг



Кроме этого, в разделе, содержащем тему Сольвейг, наблюдаются политональные отношения. Тема выдержана в тональности a-moll с участками ее мелодического вида и модуляцией в A-dur. Аккомпанемент составляет второй тональный пласт, осуществляющий переход из A-dur в D-dur.

Музыка к балету «Пер Гюнт» стала уникальным явлением в балетном творчестве Шнитке, где применен и разработан принцип лейттематизма. Композитор использует разные формы работы со сквозным музыкальным материалом: от постепенного формирования, точного и полного изложения до распада на составляющие лейттемы. Выделенные элементы в процессе развития обретают значение лейтмотивов, лейтинтонаций и лейтоборотов, что позволяет сделать вывод о наличии сложной и разветвленной системы лейттематизма в балете.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ивашкин А. В.* Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Классика-XXI, 2003.
2. *Кузнецова Т. А.* «Сделал то, чего не делал никогда: заново поставил балет». Джон Ноймайер о своем спектакле «Пер Гюнт» // Коммерсантъ. 2016. № 7. С. 11.
3. *Франтова Т. В.* Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века. Ростов н/Д.: СКНЦ ВШ АПСН, 2004.
4. *Холопова В. Н.* Композитор Альфред Шнитке. СПб.: Планета музыки, 2020.
5. *Чигарева Е. И.* Художественный мир Альфреда. СПб.: Композитор, 2012.
6. *Шульгин Д. И.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. М.: Директ-Медиа, 2014.
7. *Ivashkin A. V.* A Schnittke reader. Bloomington; Indiana: Indiana univ. press, 2002.
8. *Weitzman R.* The symphonic unfolding of Schnittke's musical narrative // Booklet. Sweden: BIS Records AB, 1994.

Александр Саржант

**ЛЕЙТТЕМАТИЗМ И ЕГО СИМВОЛИКА
В СИМФОНИЧЕСКОЙ ХРОНИКЕ «КИЕВ»
ГЕОРГИЯ ДМИТРИЕВА**

Одночастная симфоническая хроника «Киев» была написана Георгием Петровичем Дмитриевым (1942–2016) в 1981 году. При обозначении жанра сочинения композитор указал на конкретную исторически-хроникальную идею произведения, которая представлена в виде очень сжатой «симультанной» формы воплощения. Музыковед А. Кочетков трактует ее как «спрессованную во времени», «летописную» форму [2], а Е. М. Тараканова объясняет композиторское решение Дмитриева принципами «музыкального документализма» и стремлением «на точной научной основе писать “летопись” своего времени, с новых позиций оценивая прошлое» [5, 14].

«В ознаменовании 1500-летия г. Киева — киевлянам всех времен», — такой эпиграф значится на первой странице партитуры хроники. По масштабности замысла это произведение примыкает к симфониям Дмитриева. Многовековая история города представлена им в рамках необычной структуры: это одночастная композиция-фреска, включающая три контрастных эпизода, в которых содержатся обобщенные образы той или иной эпохи из истории города. Эти эпизоды можно выделить за счет смены жанровой основы и темброво-драматургических функций. Отталкиваясь от принципа обобщенной программности, Дмитриев выстраивает музыкальную мысль в хронологическом порядке. Первый эпизод посвящен истории Киевской Руси; второй, пронизанный ритмами военной музыки, представляет образы борьбы за родную землю; третий переносит действие, описываемое в этой музыкальной летописи, в XX век.

Отказ от сонатно-симфонической драматургии и конфликтного развития¹ при наличии глобальной эпико-исторической идеи приво-

¹ Элементы конфликтности в Симфонической хронике «Киев» все же можно отметить. Например, тема хорала, появившись в цифре 3 на *piano* у струнных, временно размывается вторжением действенного эпизода

дит к высокой плотности музыкальных событий, усложнению музыкального языка и особой тембровой характеристичности тем.

Симфоническая хроника, словно смонтированная «по кадрам» в единое полотно, скрепляется сквозными музыкальными лейттемами-символами великого города. В этом качестве использованы цитаты из традиционных колокольных звонов Киево-Печерской лавры и осмогласия киевского распева — символы не только «географической» принадлежности к «матери городов русских», но и к духовной, даже более конкретно — к общерусской православной музыкальной традиции. Тараканова пишет: «Три музыкальные зарисовки “прослаиваются” перезвонами, воспроизводящими бой курантов Киево-Печерской лавры. Они звучат как бы сквозь толщу времен, подобно голосу “потонувшего колокола”» [5, 14]. Основные лейттемы «Киева» выполняют функцию обрамления композиции и отделения эпизодов друг от друга.

К числу лейттем произведения относятся *четырёхзвучный мотив, соло колоколов* и *хорал*. Остановимся на каждом из них подробнее.

Хронику открывает *четырёхзвучный лейтмотив*, в основе которого исключительно секундовые интонации: *c–d–des–es*. Он появляется в сопровождении плотных диссонансирующих созвучий у *tutti* деревянных и медных духовых и воспринимается как некий эпический зачин повествования, а также как символ чего-то монументального, древнего, как сам Киев. Этот образ имеет важнейшее значение для Дмитриева. По словам М. Н. Лобановой, он «соединяет прихотливую конкретность событийного ряда и неизменность центральной идеи: сквозь насыщенный темброво-сонорный узор слышен голос истории» [3, 66] (см. пример 1).

Соло колоколов, которое при первом появлении отмечено ремаркой «как бы издалека», по указанию самого автора, «представляет цитату курантов Киево-Печерской лавры». Лейттема перезвона колоколов включает нисходящий миксолидийский звукоряд и восходящий лидо-миксолидийский, дважды повторенные (см. пример 2).

с обилием диссонансов, алеаторических приемов и «плывущих» соноров на *glissando*. После этого она восстанавливается и проводится уже у медных духовых, в разы громче и увереннее.

Пример 1. Четырехзвучный лейтмотив

Lento maestoso 1

Picc.
 Fl. I
 Fl. II
 Ob. I
 Ob. I, II
 3 CL.
 Fag. I
 Fag. II
 C.-fag.
 Cor. I
 Cor. II
 Cor. III
 Cor. IV
 Tr-ba I
 Tr-ba II
 Tr-ba III
 Tr-no I
 Tr-no II
 Tr-no III
 Tuba

ff ff ff ff

Пример 2. Соло колоколов

C-ne
 *) *sole* (как бы издалека)

mp tranquillo

Включение цитаты из православных звонов становится обобщенным звукообразом всего надмирского, духовного. С другой стороны, использование Дмитриевым именно курантов символизирует течение времени, так как в православной традиции куранты звонят каждые пятнадцать минут, напоминая о скоротечности земной жизни. Данный лейтмотив создает образ времени, тех огромных временных промежутков, которые разделяют события трех эпизодов симфонической хроники.

Интонационная структура и символика времени темы колоколов остаются неизменными на протяжении всего произведения. Все преобразования этой темы касаются исключительно ее темброво-фактурного окружения.

Хорал представляет собой квази-цитату из осмогласия в его более поздней, «партесной» традиции. Цитата дана Дмитриевым в свободном интонационно-гармоническом преломлении: анализ нотного материала богослужебного обихода Киево-Печерской лавры позволяет сделать вывод, что ближе всего она к напеву шестого гласа так называемого сокращенного Киевского распева (см. пример 3).

Пример 3. Лейттема «хорал»

The musical score for Example 3, titled 'Choral', is presented in four staves. The top two staves are labeled 'V-c. div.' and the bottom two are labeled 'C-b. div.'. The notation is in a low register, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various rests and accidentals (sharps and naturals). A dynamic marking 'p' is located at the bottom center of the score.

В хоральной лейттеме Дмитриев сохраняет консонатно-трезвучный склад фактуры, общий ритмический рисунок и контур мелодии. Однако первая строфа объединила в себе характерные обороты первых двух «колен» подлинного гласового напева, а заключительная строфа смещена на ступень вверх. Важно отметить, что эти видоизменения, позволяющие отнести данный материал к квази-цитированию, совершенно не искажают его музыкального и семантического

ряда. Так, отклонение во вторую ступень — одна из характерных примет гласового партесного четырехголосия, свобода ритмики и мелодики обусловлена различием словесного текста и локальных певческих традиций, а общий сакрально-возвышенный строй темы передает необходимый композитору образ — сплав духовного, православного, истинно-русского.

Преобразования лейттемы хорала затрагивают мелодико-гармонический и темброво-фактурный облик темы. Так, вслед за эпизодом с ремаркой «в эстрадной манере», в цифре 18 звучит заключительное проведение хорала у всего оркестра с гармонической поддержкой литавр, повторяющих типичную басовую партию партесного многоголосия.

Такое торжественное завершение произведения не только ассоциируется с почти зримыми образами возвышающихся куполов, звонниц и храмов величественного Киева, но и подводит итог высшей идее автора, связанной с осмыслением духовных и культурно-исторических ценностей.

Функцией лейттематизма Дмитриев наделяет не только собственно тематические образования, но и фон, на котором разворачиваются музыкальные события. К числу лейттем с долей условности можно отнести основу всех интонационных сфер «Киева», на что указывают некоторые исследователи: это «своеобразный *cantus firmus*, двенадцатизвучная серия, в которой периодически возникают краткие “образования” — тембровые, мелодические, ритмические, своей яркостью и определенностью характера вызывающие, по ассоциации, представление о целом срезе той или иной исторической эпохи» [1, 55]. Впервые звуки серии проявляются в пуантилистической фактуре в самом начале сочинения, спаянные в сонорный пласт и при этом выделяющиеся на его фоне благодаря оригинальным артикуляционным и тембровым приемам (см. пример 4).

Как отмечает сам Дмитриев, «в симфонической хронике “Киев”, например, я экспериментировал с оркестровыми сонорами разного наполнения, но единой интонационной природы. Дело не в отдельном приеме. Сам по себе он может служить и добру, и злу. Я убежден, что плодотворно и самобытно работать в национальной тематике можно лишь будучи “европейцем” в профессиональном отношении

Пример 4. Звуки серии

The musical score is divided into two systems. The first system contains the brass and woodwind parts: Cor. I, Cor. II, Cor. III, Cor. IV, Tr-ba I, Tr-ba II, Tr-ba III, Tr-no I, Tr-no II, Tr-no III, and Tuba. The second system contains the string parts: V-ni I div. in 3, V-ni II div., V-le div., V-c div., and C-b. div. The score is written in 4/4 time and features a series of chords. The dynamics are marked with *sf* (sforzando) and *V* (crescendo). The first system ends with a double bar line, and the second system begins with a first ending bracket labeled '1'.

(в этом для меня — один из главных уроков Пушкина)» [4, 11]. Таким образом, композитор подчеркивает, что современные техники и новаторские приемы совершенно не мешают ему сочинять произведения с самобытным, почвенно русским музыкальным языком, по-своему преломляя отечественные традиции и трактуя глобальные исторические идеи.

Подведем итоги. Благодаря оригинальности композиторского мышления Дмитриева, в данном сочинении многовековая история города предстает в контексте идеи духовности русской культуры. В этом заключается позиция автора как композитора-летописца. По словам М. Н. Лобановой, «личностное для Дмитриева неотделимо от общезначимого: его сочинения — это свидетельства очевидца, комментирующего и сопереживающего судьбам Родины и мира, в чем-то подобны тем, что мы встречаем в исторических хрониках, сказках, притчах» [3, 67]. При этом композитор остается современным автором, переинтонирующим симфонические традиции в русле оркестровой лексики XX века. Он опирается на сонорно-алеаторные способы изложения оркестровой фактуры и элементы полистилистики (в квази-эстрадном разделе), которая реализуется за счет тембровой и исполнительской специфики инструментария.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Журбинская Т. К.* Георгий Дмитриев // Композиторы Москвы. 1988. Вып. 3. С. 40–65.
2. *Кочетков А.* Встречи разные, интересные [Электронный ресурс] // *Вечерняя Москва*. 1982. 23 октября. Режим доступа: http://www.gdmitriev.ru/bibliography/?r92_page=1&r92_id=68 (дата обращения: 13.02.2021).
3. *Лобанова М. Н.* Георгий Дмитриев // *Музыка в СССР*. 1988. Июль-сентябрь. С. 66–67.
4. *Паисов Ю. И.* Георгий Дмитриев: «Я нашел свою тему...» // *Музыкальная жизнь*. 2000. № 10. С. 9–12.
5. *Тараканова Е. М.* Сделать музыку говорящей // *Музыкальная жизнь*. 1988. № 19. С. 14.

Екатерина Куценко

**СЛОВО И МУЗЫКА В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ
Н. К. МЕТНЕРА
«ДЕВЯТЬ ПЕСЕН ГЕТЕ» ОР. 6**

Камерно-вокальные сочинения занимают значительное место в творческом наследии Николая Карловича Метнера. Из опубликованного им 61-го опуса 18 написаны для голоса и фортепиано¹. Как отмечала в своих воспоминаниях певица О. А. Слободская, исполнявшая романсы с участием автора, «постичь песни Метнера отнюдь не легко: они требуют от певца технического мастерства, а главное — тонкого, вдумчивого поэтического восприятия» [2, 196].

Вокальный цикл Метнера «Девять песен Гете» создан в 1904 году и относится к раннему периоду творчества композитора. К этому времени Метнер был автором пяти сочинений, из них четыре — для фортепиано соло: Восемь картин-настроений ор. 1, Три импровизации ор. 2, Четыре пьесы ор. 4 и Соната ор. 5 f-moll, первая из написанных им сонат, а также Три романса для голоса с фортепиано ор. 3.

Автором стихов для цикла был избран (не в первый раз) И. В. Гете² — композитор обратился к текстам из разных периодов его творчества. Как писал Метнер своему брату Эмилию 5 августа 1903 года, он «заставил себя как следует вчитаться в стихотворную поэзию» и «приобрел некоторую технику в чтении стихов вообще. Этой-то техники мне раньше не доставало для того, чтобы оценить стихотворную поэзию. А между тем я вижу теперь, что здесь известная техника так же безусловно необходима, как в чтении нот, музыки. И вот теперь, когда я открыл Гете, я положительно сошел с ума от восторга» [4, 49].

¹ Помимо ор. 1 № 1 bis «Ангел» на стихи Лермонтова и ор. 59 № 1 «Полдень» на стихи Тютчева, входящих в фортепианные опусы.

² Кроме «Девяти песен Гете» ор. 6 это № 3 из ор. 3 «На озере», «Двенадцать песен Гете» ор. 15 и «Шесть стихотворений Гете» ор. 18, эпиграф «Священное место» к «Сонате-вокализу» ор. 41 № 1, ор. 46 № 1 и 2.

Метнер писал «по вдохновению», повинуюсь художественному порыву: «Мысль и чувство нераздельно действуют в искусстве, а вдохновение является как бы молнией, озаряющей и то, и другое»¹. Приоритет, как он считал, принадлежит подсознанию: «Передача сокровеннейших, музыкальнейших мыслей недоступна сознанию. Музыкальные мысли, то есть темы, зерна не могут быть и не были никогда результатом сознательного логического рассуждения, а падают сверху в виде неожиданного подарка. Вся последующая работа (так называемая разработка) хотя и происходит при участии сознания, но имеет значение лишь постольку, поскольку сознание исполнено веры в тему [подчеркнуто автором. — *Е. К.*]»². Наиболее важным средством музыкальной выразительности он считал мелодию, которая «заложена в основе самого творческого импульса»³.

Причина этого — такая особенность творческого процесса Метнера, как инсайт. Это явление описывал М. К. Михайлов как «спонтанно возникающее интуитивное “озарение”», посредством которого «совершается у композитора переход от пассивной формы музыкального мышления к активно-творческой» [6, 55].

Как отмечает Е. Н. Киринослова, «характерная для композитора склонность к самонаблюдениям, к самоанализу, письменный диалог с самим собой на страницах нотных рукописей представляют редкую возможность сверить высказывания автора (в частности, в книге “Муза и мода”) с непосредственными результатами его творческих исканий» [1, 133]. Соотнести эстетическую позицию автора с практической стороной его деятельности важно и при рассмотрении соотношения литературного и музыкального текстов в произведении.

При сочинении музыки с текстом композитор всегда внимательно относился к слову. В своей книге «Муза и мода» он сформулировал это так: «В сущности, вся вокально-песенная литература, как будто всегда имеющая определенную программу текста, на самом деле тоже может быть и программной и не-программной (или, как принято говорить, — чистой) музыкой; то есть, поэтический текст может породить чисто музыкальную песню, которая течет, как бы сливаясь

¹ Метнер Н. К. Ответ на анкету о вдохновении. РНММ. Ф. 132, № 772, Л. 2.

² Метнер Н. К. Записная книжка. РНММ. Ф. 132, № 768, Л. 14.

³ Метнер Н. К. Записная книжка. РНММ. Ф. 132, № 4602. Л. 10.

с ним, но в то же время не изменяя своему музыкальному руслу» [3, 132]. Свободно владея немецким языком, Метнер писал вокальные произведения на оригинальный текст Гете, а перевод на русский язык был подписан позже перед изданием.

При анализе соотношения слова и музыки в камерно-вокальном сочинении можно выделить разные аспекты. В этой статье мы рассмотрим один из наиболее важных — взаимное влияние структуры стихотворного текста на музыкальную форму и наоборот. Метнер в записных книжках так отмечал связь словесного текста с формой: «Литературная фраза, жест способны иногда гораздо более оживить формальную “изобретательность”, чем теоретическое соображение» [5, 51].

Взаимное влияние слова и музыки определяет особенности формы романса как произведения с текстом. Если стихотворение будит творческую фантазию, то, как отмечает Л. Л. Сабанеев, «в самом процессе композиции появляется ряд образов ассоциативного характера, обогащающих для композитора мир его композиции, как бы прирастающих к ней» [7, 209–210]. Эти образы навеяны стихом, и его структурные особенности также оказывают влияние на музыкальную форму.

Девять песен ор. 6 можно разделить на две группы: в одной из них сохранена форма стихотворного текста Гете, и она определяет музыкальную форму романса; в другой, наоборот, композитор приспособливает текст к задуманной им музыкальной форме. К первой группе относятся пять романсов: «Песенка эльфов», «Мимоходом», «Песня из “Клаудины” (Милый мой друг)», «Из “Эрвина и Эльмиры” II (Взор склони, отец святой)», «Первая утрата»; ко второй — три романса: «Ночная песнь странника», «Майская песнь», «Из “Эрвина и Эльмиры” I (Вечно смятенье)». В последнем номере цикла «Находка. Эпиталама» форма стиха и музыки имеют равное значение.

1. *Wandrer's Nachtlied* («Ночная песнь странника»)

Начинает цикл пейзажная зарисовка величественных гор, открывающихся взору усталого путника. Здесь наиболее яркий тематический материал композитор поместил в партию фортепиано, на него свободно накладывается речитативная мелодия голоса, которая как будто его комментирует. Это небольшое стихотворение — одно

из самых известных в творческом наследии Гете. В нем всего одна строфа (восемь строк), но композитор при сочинении песни немного изменил стихотворение, повторив вторую строку «ist Ruh». Это позволяет предположить, что музыкальная форма (сложный период из четырех предложений), созданная под общим впечатлением от настроения стихотворения, была для Метнера важнее.

2. *Mailed* **(«Майская песнь»)**

Стихотворение, выбранное Метнером для второго номера цикла, состоит из трех строф с неодинаковым количеством строк (пять, восемь и пять). Композитор немного изменяет стихотворный текст: первая строфа звучит два раза. Песня веселая, с чертами танцевальности, и повторение стихотворного текста придает ее музыкальной форме (простой трехчастной) большую уравновешенность. Кроме того, в репризе есть проведение основной темы у фортепиано соло. Звучание вокальной темы без слов возможно в произведении с преобладанием инструментального компонента.

3. *Elfenliedchen* **(«Песенка эльфов»)**

В этом номере двухчастная структура стихотворения (две строфы по пять строк) определяет двухчастное строение музыки, причем репризность материала соответствует повторению строк в стихах (первая, четвертая и пятая строки). В последней строке стихотворения «und tanzen einen Traum» на один слог больше, чем в аналогичном месте первой строфы («und tanzen erst gern»). Это изменение в акцентах отражено в музыке: в такте 34 размер 3/4, а не 6/8 (основной размер произведения).

4. *Im Vorübergehn* **(«Мимоходом»)**

В четвертом романсе трехчастная структура музыки подсказана не только формой стихотворного текста, но и его содержанием. Наличие двух персонажей (лирический герой и цветок) стало причиной контраста между крайними частями и серединой.

Драматический характер обращения цветка к лирическому герою вызвал к жизни взволнованность и эмоциональный накал музыки среднего раздела. Композитор берет для романса стихотворение полностью, но делит текст иначе, чем Гете. Вместо трех строф по четыре строки, как в стихотворении, текст средней части романса включает шесть строк, так как Метнер выделяет в самостоятельную часть монолог цветка с просьбой его не рвать. Для репризы остаются только последние две строки, которые вариантно повторяют начальные. Так, идея повторности заложена поэтом, и неравномерное количество строк в первой части произведения и репризе — тоже. Метнер не использует повторы текста для создания полноценной репризы, он убирает мелодическую линию голоса в первых двух фразах третьего раздела, оставляя только аккомпанемент.

**5. *Aus Claudine von Villa-Bella (Liebliches Kind)*
(«Песня из “Клаудины” (Милый мой друг)»)**

В пятой песне в стихотворном тексте есть обрамление: первая и вторая строки повторяются в конце строфы в обратном порядке. Точно так же, с перестановкой, повторяются мелодические фразы в романсе Метнера. Эту идею он позаимствовал из стихотворной формы, но не стал полностью ее копировать: последние две строки стихотворения повторяются с некоторым развитием музыкального материала, что придает соразмерность частям музыкальной формы и усиливает устойчивость репризы.

**6. *Aus Erwin und Elmire I (Inneres Wühlen)*
(«Из “Эрвина и Эльмиры” I (Вечно смятенье)»)**

В шестом номере форма поэтического текста тоже изменена композитором. Благодаря повтору последних двух строк стихотворения Метнер делает расширение во второй части музыкальной формы и достигает кульминации произведения. Также можно отметить несоответствие длины стихотворной строки и музыкальной фразы. В первых шести строках по пять слогов, последние две строки еще короче (четыре слога), а размер в песне 9/8. Таким образом, музыкальная фраза длиннее, чем словесная, и между вокальными ре-

пликами композитор делает паузы, иногда довольно большие, когда звучит только фортепиано. Создается впечатление, что автор читает стихотворение с паузами, дает слушателю время подумать, поразмышлять о смысле жизни, что соответствует содержанию стиха: романтическая меланхолия, усталость от жизни, ожидание смерти как отдыха.

7. *Aus Erwin und Elmire II (Sieh mich Heil'ger)*

(«Из “Эрвина и Эльмиры” II (Взор склони, отец святой)»)

Наиболее яркий пример воздействия структуры словесного текста на музыкальную форму мы видим в седьмом номере. В музыке, как и в стихотворении, четыре строфы (куплетно-вариационная форма). В отличие от других песен этого цикла, здесь нет ни одного инструментального раздела, даже вступления. В форме есть черты рондо, тоже вызванные к жизни строением стихотворения: последние две строки каждой строфы повторяют строки из первой по принципу лейтмотива. Тематический контраст в музыке тоже обусловлен стихотворным текстом. Рассказ героини о событиях оформлен другим тематическим материалом, чем строки, повествующие о ее лирических переживаниях.

8. *Erster Verlust*

(«Первая утрата»)

В восьмом романсе слова оказывают влияние на музыкальную форму. В стихотворении Гете различное количество строк в строфах: три строфы по четыре, три и две строки соответственно, причем в третьей строфе повторены строки из первой. В основе структуры романса — куплетно-вариационная форма. В первой части звучит первая строфа стихотворения (четыре строки), во второй — вторая и третья строфы (всего пять строк). По количеству тактов разница между первой и второй частями минимальна: всего один такт. Но при этом музыкальный материал разделен цезурами на разное количество предложений: в первой части два предложения, во второй — три. Такое членение тематического материала на предложения внутри периода соответствует форме стихотворения.

9. *Gefunden. Epithalamion* («Находка. Эпиталама»)

В последней, девятой песне музыкальная форма — сонатная с зеркальной репризой, но необходимая для нее репризность тематического материала не связана с повторением строк в стихотворении, сюжет разворачивается линейно. Темы чередуются вне зависимости от формы строфы и содержания слов. И даже монолог цветка, в отличие от романса на сходный по содержанию текст *Im Vorübergehn* («Мимоходом»), тематически не выделен. Впрочем, этот монолог и в стихотворении Гете намного короче. В произведении есть разделы со звучанием фортепиано соло, которые увеличивают независимость музыкальной формы от стихотворной.

Итак, если для передачи эмоционального настроения поэтического текста Метнеру было достаточно представления о его общем колорите, он писал музыку без точного следования за деталями стихотворения и его формой. В этом случае он мог немного изменить стихи, например, повторить какие-то строки для соответствия задуманной им композиции. Музыкальная форма этих романсов («Ночная песнь странника», «Майская песнь», «Вечно смятенье») ближе к типичным образцам вокальных произведений XIX века.

Метнер тщательно читал стихотворения и воплощал в музыке все их мельчайшие особенности. В некоторых случаях он оставлял неизменной структуру текста, и тогда музыкальная форма каждого романса («Песенка эльфов», «Мимоходом», «Милый мой друг», «Взор склонни, отец святой», «Первая утрата») оказывалась в некоторой степени индивидуальной. Их можно назвать «стихотворениями», хотя Метнер начал так называть свои камерно-вокальные сочинения немного позже, со следующего вокального опуса¹. При этом второй цикл на стихи Гете ор. 15 он назвал «песнями», как и ор. 6.

Таким образом, уже в раннем периоде творчества Метнера, к которому относится рассматриваемый опус, проявилась равнозначность слова и музыки, вокальной и фортепианной партий. Композитор брал из формы стихотворного текста основную идею структуры (двухчастность или трехчастность), принцип повторности, характер

¹ «Три стихотворения Г. Гейне» ор. 12.

тематического контраста и его расположение в тексте. Для создания более уравновешенной музыкальной формы композитор мог немного изменить стихотворение, повторить какие-либо строки или сделать паузу в звучании текста, отдать мелодию фортепиано. При этом Метнер не копирует форму стиха, а берет ее идею и творчески перерабатывает. Эти черты в дальнейшем станут характерными для камерно-вокальной музыки композитора.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кирносова Е. Н.* От наброска к черновой рукописи (на материале нотного-рукописного архива Н. К. Метнера) // Процессы музыкального творчества. Сб. тр. Вып. 130 / сост. Е. В. Вязкова. М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. С. 133–152.
2. *Метнер Н. К.* Воспоминания. Статьи. Материалы / сост.-ред., автор вступ., комментариев, указателей З. А. Апетян. М.: Советский композитор, 1981.
3. *Метнер Н. К.* Муза и мода (защита основ музыкального искусства). Париж: YMCA PRESS, 1978.
4. *Метнер Н. К.* Письма / сост. и ред. З. А. Апетян М.: Советский композитор, 1973.
5. *Метнер Н. К.* Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записных книжек / сост. М. А. Гурвич, Л. Г. Лукомский, вступ. статья, коммент. П. И. Васильева. 2-е изд. М.: Музыка, 1979.
6. *Михайлов М. К.* Стил в музыке: исследование. Л.: Музыка, 1981.
7. *Сабанеев Л. Л.* Психология музыкально-творческого процесса // Искусство. 1923. № 1. С. 195–212.

ЖАНР, СТИЛЬ, ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Яна Горелик

ДВЕ СТРАСТИ СЭРА УИЛЬЯМА ГЕРШЕЛЯ

Имя Фредерика Уильяма Гершеля (1738–1822) мало известно среди музыкантов. Зато хорошо знакомо знатокам астрономии и весьма почитаемо в ученой среде. Его главное достижение — открытие планеты Уран и двух его спутников, Титании и Оберона, а также двух спутников Сатурна — Мимаса и Энцелада. Кроме того, Гершель совершенствовал телескоп и самостоятельно изготовил 60 самых точных и совершенных для своего времени телескопов, был авторитетным изобретателем измерительной техники, которую использовали в астрономических наблюдениях. Научные заслуги Гершеля столь велики, что и сегодня его упоминают, метафорически говоря о смене эпох в понимании Вселенной: эпоха Птолемея, эпоха Коперника, эпоха Гершеля, эпоха Хаббла.

Астрономией Гершель заинтересовался, когда ему было 35 лет. Стоит отметить, что это довольно поздний возраст для начала научных занятий. Чем же была заполнена жизнь Гершеля до этого?

Уильям Гершель родился в Ганновере в 1738 году, в семье музыканта. Исаак Гершель дал музыкальное образование всем своим шестерым детям. Уильям обучался игре на скрипке, гобое и органе. В возрасте 14 лет он стал гобоистом и скрипачом в Ганноверской гвардии. В 1757 году во время Семилетней войны по совету отца Уильям вместе со своим братом оставил армию и переехал в Лондон [3, 15]. Британская империя в XVIII веке была преуспевающей страной, она притягивала к себе людей со всей Европы, в том числе и музыкантов. Жизнь Гершеля в Лондоне поначалу была весьма трудна. Первое время он зарабатывал на жизнь переписыванием нот [2, 56],

но в скором времени решил покинуть столицу и искать работу в провинции. В своей автобиографии Гершель писал: «В Лондоне слишком сложно было добиться успеха, поэтому я решил попробовать себя в других городах [Перевод здесь и далее мой. — Я. Г.]» [5, 4]. Около 1761 года он был назначен директором концертов в Лидсе. Гершель стал много сочинять, активно выступал как солист-скрипач. Он проработал в Лидсе около пяти лет, после чего переехал в Галифакс, где прославился как органист, и в 1766 году был назначен органистом церкви Святого Иоанна Крестителя. Чтобы попасть на эту должность, Гершелю пришлось соревноваться с шестью конкурентами. Однако в Галифаксе он прожил недолго. В конце 1766 года Гершель переехал в Бат, а уже спустя месяц выступил на благотворительном концерте, исполняя свои сочинения. Он стал востребованным педагогом, дирижером, органистом [2, 57], под его руководством были исполнены оратории Генделя. После открытия планеты Уран (1781) Гершель был назначен также астрономом короля Георга III. Последнее его выступление состоялось в 1802 году в Париже, в Соборе Парижской Богоматери, где он поразил всех своими импровизациями на органе.

Музыкальное наследие Гершеля очень объемно. Ему принадлежит около 200 инструментальных и вокальных произведений, среди которых 24 симфонии, около 14 концертов для различных солирующих инструментов, 6 фуг для органа, 6 трио-сонат для клавесина, 3 сонаты для клавесина, сочинения для скрипки соло. Не все они дошли до наших дней по самым разнообразным причинам: некоторые были утеряны, а какие-то вовсе не были изданы.

В статье нам хотелось бы обратить внимание на сочинения Гершеля в жанре скрипичного каприччио: в 1760–1764 годы он написал сборник из 24 таких пьес. Термин «каприччио» использовался, начиная со второй половины XVIII века, для обозначения сочинений самого разного плана — ансамблевых и сольных, вокальных и инструментальных [4]. Главным для жанра считался приоритет композиторской фантазии и оригинальности ее фактурного, музыкально-языкового, композиционного выражения. По словам французского писателя и лексикографа А. Фюретьера, «каприччио — это музыкальные, поэтические или живописные произведения, в которых си-

Каприччио № 10 также включает в себя напряженные гармонии с применением уменьшенных и увеличенных созвучий. Оно представляет собой упражнение для освоения трехзвучных аккордов.

Перед исполнителем стоит задача не только соблюсти чистоту интонирования, но и выделить мелодию, которая проходит в разных голосах [5, 23] (см. пример 2).

Пример 2. Каприччио № 10



В каприччио № 18 представлены другие задачи: овладеть такими штрихами, как *legato*, *martele* и *detache* [5, 31]. Помимо этого, в нем присутствует и яркий гармонический эффект мажоро-минора, что проявляется в использовании одноименной тональности для B-dur (см. пример 3).

Пример 3. Каприччио № 18



Скорее всего, 24 каприччио Гершеля могли служить учебным материалом для скрипачей. Их можно рассматривать как технические упражнения, так как в каждом разрабатывались определенные приемы игры [5, 8]. Но этим их задачи не исчерпывались. В тематизме ряда пьес ощущается стилистика новой эпохи с ее чувствительностью, близкой оперной арии (например, в Каприччио № 7, 8, 15), приметы «галантного» стиля с изящными мелодическими оборотами. Также среди двадцати четырех «эскизов» встречаются каприччио скерцозного характера (№ 4, 5, 6). Все пьесы расположены по принципу контраста, но есть и такие примеры, где тематический контраст присутствует внутри одного сочинения. Так, в Каприччио № 22 ламентозные интонации сменяются виртуозными пассажами, а тональ-

ность варьируется между *es-moll* и *H-dur*. Композитор использует сопоставление тональностей на гранях формы и в каприччио № 20 (*e-moll* — *d-moll*).

Стремление к открытию нового, к экспериментам, присущее Гершелю-ученому, проявилось (и даже, можно сказать, сформировалось как черта характера) уже в его музыкальном творчестве. Помимо упомянутых достижений, Гершель стал одним из создателей альтового концерта, интерес к которому как к солирующему инструменту среди композиторов XVIII века был незначителен, написал 24 симфонии во всех тональностях — уникальный для того времени опыт. Несмотря на то, что музыка Гершеля во многом оказалась «заслонена» наследием великих современников, его сочинения сегодня вызывают интерес, причем не только как некий музыкальный раритет, но и в связи с их художественными качествами. Свидетельством этого могут служить появляющиеся записи. Остается надеяться, что публикация произведений Гершеля, существующих сейчас только в виде манускриптов, и более тщательный поиск партитур, считающихся утраченными, привлечет к его творчеству внимание и музыковедов, и исполнителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994.
2. Duckles V. Sir William Herschel as a Composer // Publications of the Astronomical Society of the Pacific. 1962. Vol. 74. № 436. P. 55–59.
3. Holden E. S. Sir William Herschel, his life and works. New-York: Charles Scribner's sons, 1881.
4. Schwandt E. Capriccio // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. [Electronic source]. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004867> (accessed: 15.03.2021).
5. Ви. С. В. A Practical edition of the twenty-four caprices for solo violin by Sir William Herschel: dis. ... doctor of musical arts. Univeristy of north Texas, 2015.

КУРТ АТТЕРБЕРГ — ПОСЛЕДНИЙ РОМАНТИК?

В 1928 году исполнилось 100 лет со дня смерти Франца Шуберта. В честь этой даты звукозаписывающей компанией *Columbia* и венским Обществом друзей музыки был проведен конкурс на завершение «Неоконченной» симфонии *h-moll*. Музыкальный мир расценил идею закончить симфонию Шуберта как «акт коммерческого вандализма» [8], поэтому организаторы отказались от этой идеи. В результате неоднократного изменения правил было объявлено, что от участников ожидается «прекрасное симфоническое сочинение» [8], посвященное памяти Шуберта. Первая премия была присуждена шведскому композитору Курту Аттербергу за его Шестую симфонию. Из-за внушительной суммы в 10000 долларов, которая полагалась победителю, симфония получила неофициальное и весьма ироничное название — «Долларовая».

Конкурс проводился в два тура. В первом все страны-участницы были разделены на 10 «зон», каждая из которых могла присудить три премии. Финал соревнования проходил в Вене. Председатели жюри первого тура становились членами жюри финального этапа. В него вошли: Александр Глазунов (Россия), Франко Альфано (Италия), Альфред Брюно (Франция), Карл Нильсен (Дания), Дональд Тови (Великобритания), Эмиль Млынарский (Польша). Председателем жюри был избран Вальтер Дамрош (США). Все участники были видными дирижерами и композиторами, обладавшими мировой известностью и немалыми заслугами. Помимо Аттерберга, в число лауреатов вошли Франц Шмидт (Австрия) и Чеслав Марек (Польша).

Сегодня о конкурсе вспоминают редко, а музыковеды о творчестве Аттерберга высказываются чаще всего в пренебрежительном тоне, называя композитора эпигоном и подражателем. Так, И. И. Соллертинский в 1937 году дал Аттербергу такую характеристику: «После Малера в Европе мы не увидим подлинных симфонистов. Это не исключает возможности появления эпигонских симфоний:

их достаточно (шведский композитор Курт Аттерберг, автор получившей первую премию на Шубертовском конкурсе VI симфонии, немецкие композиторы — Роберт Хегер, Кароль Ратхауз, Франц Шмидт и многие другие)» [4, 7]. Критики того времени находили заимствования Аттербергом мелодических ходов, приемов оркестрового письма у других, более известных композиторов XIX — начала XX века. После первого исполнения симфонии в Британии в 1928 году критик Невилл Кардус отметил, что «аккомпанемент струнных напоминает малеровские краски» [7]. Также на слух можно уловить сходство начального мотива «Долларовой» симфонии с начальным мотивом «Шехеразады» Н. А. Римского-Корсакова. Довольно показательным можно считать и отзыв А. К. Глазунова: «Первая премия прошла еле-еле одним голосом и досталась шведскому композитору Курту Аттербергу; произведение, мне несколько не понравившееся и не всегда умелое по приемам» [3, 27]. Некоторым слушателям сегодняшнего времени звучание сочинений композитора даже кажется «викториной по Чайковскому» [2].

Аттерберг, защищаясь от претензий в свой адрес, отвечал, что первые две части симфонии были написаны в характерной для него манере. Третья же часть была задумана как ответ на требование конкурса писать в стиле Шуберта. По этому поводу он высказался не без иронии: «Мне доставляло особое удовольствие наблюдать, что все критики, находившие в моем рондо-финале реминисценции из произведений других композиторов, не могли найти в нем явной цитаты из Шуберта» [5]. В статье мы не делаем акцент на интертекстуальных музыкальных связях симфонии Аттерберга, победившей на конкурсе: этот факт сам по себе интересен, но, как нам кажется, не исчерпывает впечатления от этого произведения и не дает ответа на вопрос — почему же оно заняло первое место.

Аттерберг родился в 1887 году в шведском городе Гетеборг. Ему удалось сочетать активное композиторское творчество, исполнительство, общественную деятельность и работу в сфере, весьма далекой от музыки (Аттерберг получил инженерное образование). Занятия музыкой он начал достаточно поздно, в 15 лет, обучаясь игре на виолончели, а позднее прошел годовой курс композиции в Стокгольмской консерватории у Андреаса Халлена в 23 года [1].

На протяжении жизни Аттерберг писал много, в основном инструментальную музыку. В его наследии центральное место занимают девять симфоний, которые внесли заметный вклад в развитие симфонического жанра в Швеции. Для оркестра им было написано девять сюит, Вермландская рапсодия, Баллада и пассакалия, увертюра «Алладин», Прелюдия и fuga, Интермеццо. Аттерберг обращался также к жанру концерта, писал для камерных составов и для музыкального театра.

По стилистическим признакам как творчество Аттерберга в целом, так и его «Долларовую» симфонию можно отнести к позднему романтизму. Ярче всего родство проявляется в сфере оркестровки. Композитор обращается к большому симфоническому оркестру с тройным составом деревянных духовых. Колоритность и красочность, свойственную романтическим симфониям, оркестровке придает ряд различных приемов, среди них — поиск оригинальных тембровых решений. Одно из них — использование арфы, которой в партитуре отведена важная роль. Наравне с контрабасом она создает гармонический остов темы главной партии (см. пример 1), основной темы второй части (см. пример 2), принимает на себя функцию ведущего аккомпанирующего инструмента, как это происходит в разработке.

Пример 1. Тема главной партии, I часть

Moderato ♩ = 100

Flauto I

Como I in F

Arpa

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Пример 2. Тема побочной партии, I часть

Tranquillo (un poco)

Clarinetto 1 in B

Fagotto 1

Arpa

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Широко представлена группа ударных: в кульминационных разделах Аттерберг использует литавры, тарелки, большой и малый барабаны, треугольник. Усиление роли этой группы в конце XIX — начале XX веков в целом характерно для оркестровых жанров многих композиторов.

Еще одна особенность, которая роднит оркестровое письмо Аттерберга с позднеромантической традицией — паритет между группами (струнными, медными и деревянными духовыми), внимание к краскам солирующих инструментов. Показательна с этой точки

зрения вторая часть симфонии. Она открывается продолжительным соло кларнета, а в среднем разделе новые темы излагаются солирующими флейтой и гобоем.

Колористические эффекты в симфонии достигаются и фактурно-гармоническими средствами. Так, для создания прозрачного, холодноватого звучания основной темы второй части Аттерберг использует параллельное движение широко расположенных трезвучий с побочными тонами у струнных (см. пример 3).

Пример 3. Аккомпанемент основной темы второй части

The musical score for Example 3 is written for five string parts: Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Violini I part features a series of chords with a moving bass line. The Violini II part has a similar chordal texture. The Viole part has a melodic line with a steady eighth-note pulse. The Violoncelli and Contrabassi parts have a similar chordal texture with a moving bass line.

Еще одна особенность гармонического языка симфонии — использование характерного звучания дорийского лада. Это связано с еще одной важной особенностью творчества композиторов-романтиков, которая выражается в интересе к народному творчеству. Уже упомянутая тема побочной партии первой части — яркий тому пример. В ней Аттерберг не цитирует подлинную народную мелодию (хотя в его творчестве есть и такие примеры: значительная часть тематизма Четвертой и Восьмой симфоний основана на подлинных народных напевах [6]). В данном случае композитор прибегает к стилизации.

В качестве связующего звена между тремя частями симфонии выступает тема главной партии первой части. Она вторгается в из-

менном виде в заключительные разделы второй и третьей частей. Если в начале симфонии тема представляла собой мелодию широкого дыхания (изложенную одногласно у валторны и окруженную подголосками, что сообщало ей спокойный, степенный характер), то в других частях она приобретает совсем иной облик — героический и решительный. Это происходит благодаря тому, что тема теперь проводится в группе медных духовых, в ритмическом уменьшении и в динамике двух-трех *forte*.

Сопоставление тем в каждой части и соотношение трех частей симфонии между собой можно охарактеризовать как смену отдельных, не вступающих в конфликт эпизодов-картин. Такая трактовка формы напоминает об эпическом симфонизме русской школы, сочинениях А. П. Бородина и А. К. Глазунова.

Итак, Аттербергу удалось создать сочинение, в полной степени отвечавшее ожиданиям организаторов конкурса: в романтическом духе, без радикальных экспериментов.

Проведение конкурса с ориентацией на уже уходящую в прошлое традицию делает правомерным вопрос о судьбе жанра симфонии в эти годы. В 1910–20-х годах во многих европейских странах активно развивались различные направления авангарда. Симфония в этом процессе начала терять свои позиции, перестав быть пространством для выражения крупных концепций обобщенного плана. В Германии и Австрии наметился уход от большой симфонии позднеромантического типа в сторону камерности как в области формы, так и с точки зрения инструментальных составов. Самым ранним примером стала Камерная симфония Шенберга (1906), в 1920-е годы симфонии для камерных составов пишет Хиндемит (*Kammernmusik*). В Советском Союзе жанр классико-романтической симфонии также отошел на периферию под натиском идейных и эстетических новаций.

Особое место в европейской музыкальной культуре занимало тогда творчество композиторов молодых национальных школ, для которых культивирование большой симфонической формы сохраняло актуальность. В Финляндии этот процесс был связан с именем Яна Сибелиуса, который в 1920–1930-е годы сочинил Шестую и Седьмую симфонии. Датская музыка начала ве-

ка представлена творчеством Карла Нильсена (Пятая и Шестая симфонии). Шведская музыка также выдвинула несколько композиторов-симфонистов, хотя их имена не так известны: это Хуго Альвен и Вильгельм Петерсон-Бергер. К ним примыкает и Курт Аттерберг.

Несмотря на то, что Аттерберг был представителем молодой симфонической традиции, во многом продолжающей идеи позднего романтизма, при написании симфонии композитор смотрел не только в прошлое, но и отразил некоторые веяния XX века. Об этом говорит, например, общий тонус третьей части — большая роль в ней отведена моторному началу, а также применение полифонических приемов. Это роднит ее, в частности, с финалом «Музыки для струнных, ударных и челесты» Белы Бартока. Во второй части Аттерберг предстает художником, которому не чужды поиски нового и в оркестровом звучании: для создания особого звукового эффекта он прибегает к необычному сочетанию оркестровых групп (струнных, ударных и арфы).

Конкурс 1928 года, таким образом, стал как бы «островом традиций» среди музыкальных течений 1920-х годов. Его установки и результаты позволяют более полно представить и оценить не только особенности развития жанра симфонии в начале XX века, но и всю музыкально-культурную панораму того времени.

Можно было бы ожидать, что сегодня наследие Аттерберга сохранит значение только в Швеции, как часть ее национальной музыкальной истории. Однако его произведения весьма часто и охотно исполняют на мировых концертных сценах, записывают, в том числе ведущие европейские оркестры, обсуждают. На наш взгляд, это можно объяснить тем, что эта музыка, имеющая национальную характерность, в целом очень хорошо вписывается в рамки общеевропейского музыкального языка и нормы композиторского профессионализма, которые сформировались к концу XIX века. Аттерберг не обладал ярко выраженной оригинальностью стиля, но в его сочинениях сохраняют значение те идеалы красоты и гармоничности, которые воспринимаются с ностальгией и слушателями сегодняшнего дня, не утратившими вкуса к восприятию романтической музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аттерберг, Курт [Электронный ресурс] // Музыкальная энциклопедия. Режим доступа: <http://www.musenc.ru/html/a/atterberg.html> (дата обращения: 05.03.2021).
2. *Башинская Т.* Аттерберг Курт — подражатель [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://proza.ru/2020/05/23/687> (дата обращения: 05.03.2021).
3. Глазунов: Исследования. Материалы. Публикации. Письма: В 2 т. Л.: Музгиз, 1959–1960. Т. 2. 1960.
4. *Соллертинский И. И.* Густав Малер. Л.: Госмузизд., 1937.
5. Composers Datebook for August 17, 2013 [Electronic source]. URL: <https://www.yourclassical.org/programs/composers-datebook/episodes/2013/08/17> (accessed: 05.03.2021).
6. *Finkel C.* Swedish folk music in Kurt Atterberg's symphonies [Electronic source]. URL: <https://musikforskning.se/stm-sjm/node/48> (accessed: 05.03.2021).
7. *Foreman L.* Kurt Atterberg. Symphonies № 3 op. 10, № 6 op. 31 [Electronic source]. URL: <http://www.musicweb-international.com/classrev/2001/Jan01/atterberg.htm> (accessed: 05.03.2021).
8. *Frühbeis X.* Dollars symphonie [Electronic source]. URL: <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/was-heute-geschah-17081928-kurt-atterberg-kompositionswettbewerb-dollar-symphonie-100.html> (accessed: 05.03.2021).

ОСОБЕННОСТИ ОРКЕСТРОВОГО ПИСЬМА РАЛЬФА ВОАНА-УИЛЬЯМСА

Мастерство оркестровки на протяжении всего XIX века переживало эпоху расцвета. Композиторы разных стран активно перенимали опыт друг друга, развивая новые стили и новые тенденции в области оркестрового письма. Так, к примеру, в книге Адама Карса среди выдающихся оркестровщиков конца XIX века отмечены: в Германии Р. Штраус, как «продолжатель прогрессивной немецкой, или вагнеровской школы» [1, 267], во Франции К. Дебюсси, в Англии Э. Элгар, «оркестратор-индивидуалист» [1, 267], в Италии — Дж. Пуччини.

Британский композитор Ральф Воан-Уильямс также проявлял большой интерес к мастерству оркестровки. Сосредоточив внимание на работе в «симфоническом» жанре, Воан-Уильямс добился значительного успеха, став одним из крупнейших симфонистов XX века. На протяжении долгого творческого пути композитор создал 9 симфоний, ряд ярких оркестровых пьес, работал в жанре оперы и балета, большое внимание уделял хоровой музыке.

Творчество Воана-Уильямса развивалось в рамках английского музыкального возрождения, периода в музыкальной культуре Британии, начавшегося со второй половины XIX века. «Возрождение» подразумевало под собой создание национальной музыкальной школы, появление ярких национальных композиторов [2, 3]. Общая тенденция, связанная с «доминированием» немецкой и, в целом, континентальной музыки, которая складывалась в Великобритании на протяжении долгого времени, привела к тому, что образцом для подражания считалась музыка Вагнера, Брамса и Мендельсона.

Воан-Уильямс, как и многие его современники, учился на классических примерах. Среди его учителей были такие крупные мастера, как Хьюберт Перри и Чарльз Стэнфорд. Интерес к области оркестрового письма начал проявляться у композитора еще на ранних этапах творчества. Тогда Воан-Уильямс лишь нарабатывал приемы оркестровки, аккумулируя стиль континентальных композиторов.

В стремлении совершенствовать свою технику Воан-Уильямс предпринял две важные поездки за рубеж: сначала в Берлин (1897), где прошел обучение у Макса Бруха, а затем в Париж, где учился у Мориса Равеля [6].

В целом, будучи воспитанным на немецких моделях, Воан-Уильямс воспринял многие идеи французских импрессионистов. Среди ярких черт, характерных для традиции французской инструментальной школы, особенно обращает на себя внимание работа с фактурой и внимание к тембру. Воан-Уильямс смело использовал в своих симфониях широкую палитру колористических приемов оркестровки (самые первые попытки в области музыкальной колористики были предприняты еще в «Морской» симфонии (№ 1)). Взаимодействие «наработанных приемов», пришедших из австро-немецкой инструментальной школы, с французской трактовкой оркестра помогло ему добиться особенного «оркестрового баланса», позволяющего создавать широкий спектр музыкальных образов. При этом в некоторых случаях композитор стремился к экономному использованию оркестровых средств.

Работая в разных жанрах с разными инструментальными составами, композитор имел возможность лучше изучить возможности инструментов, вникнуть в частные проблемы оркестровки. Так, среди его партитур можно встретить работу как с камерными составами, так и с большим оркестром. Также Воан-Уильямс написал ряд произведений для солирующих инструментов, среди которых особенно выделяется романс для скрипки с оркестром «Взлетающий жаворонок».

Оркестровая техника Воана-Уильямса развивалась на протяжении всего его творческого пути. Он не боялся экспериментировать с качествами оркестровой фактуры, однако чисто тембровая сторона и область сонористики никогда не выходили на первый план, будучи подчинены общему художественному замыслу произведения.

В симфониях Воана-Уильямса часто использован двойной или тройной состав оркестра. Примечательно, что для каждой из них (как и для каждой их части) характерен свой оркестровый колорит. Используя в целом «стандартный» набор оркестровых средств, композитор добивался «выпуклого» звучания своих музыкальных тем.

При этом в некоторые партитуры включены «специфичные» музыкальные инструменты (натуральная труба в Третьей симфонии, флюгельгорн в Девятой симфонии). В «Морской» симфонии (№ 1), «Пасторальной» (№ 3) и в симфонии «Антарктика» (№ 7) в качестве инструмента использован человеческий голос, а также добавлена партия органа.

Впервые Воан-Уильямс громко заявил о себе после премьеры сочинения «Фантазия на тему Томаса Таллиса»¹ (1910). Оригинальная задумка предполагала использование широкой палитры звучаний струнного оркестра (в партитуре был задействован двойной струнный оркестр с солирующим квартетом). В Фантазии композитор сделал значительный шаг вперед в работе над музыкальной фактурой: если более ранние произведения содержали ряд «клише», перенятых, в основном, из музыки композиторов-романтиков, то музыкальная ткань Фантазии отличалась большей продуманностью, мастерством работы со струнным составом. Так, разделение струнных на два оркестра и включение солирующего квартета позволило создать дифференцированные оркестровые группы, что, в свою очередь, работало на пользу инструментального баланса, а также разнообразия фактуры. К примеру, там, где требовалось выделить партии солистов, удачно применялся квартет. Переключка двух оркестров помогала создать антифонный эффект (предполагалось, что оркестры должны располагаться как можно дальше друг от друга). Впервые сочинение прозвучало в акустике Глостерского собора, что вызвало аналогии с хоровой антифонией, а также со звучанием мануалов органа. В сочинении были использованы такие приемы, как игра с сурдинами, *pizzicato*, *tremolo*, *marcato*, *sur la touche* (игра у грифа), которые, в целом, не выходили за рамки романтического стиля. Дифференциация оркестровых групп позволила придать фактуре разные качества — выделить звучание солирующих тембров, создать контрасты между ансамблевыми звучаниями, показать различную палитру звучаний *tutti*. В качестве одного из ярких и примечательных в звуковом отношении эпизодов можно назвать кульминационный момент перед репризой. Благодаря широкой регистровой диспозиции голосов,

¹ *Fantasia on a Theme by Thomas Tallis* (1910).

штриху *marcato*, а также громкой динамике (*ff*) звучание струнного оркестра напоминает звучание органа.

Оркестровая техника Воана-Уильямса получила развитие в его симфониях. В этом жанре еще более проявилось разнообразие инструментальных решений. Работа с разными составами, применение различных штрихов, задействование редких инструментов — все это требовалось Воану-Уильямсу для создания разных качеств инструментальной фактуры.

Так, первым крупным произведением стала «Морская» симфония, созданная в довоенные годы (1903–1910). Она отличалась от всех последующих исполнительским составом, так как написана для большого смешанного хора, оркестра и перкуссии. В то время музыкальный язык Воана-Уильямса испытывал влияния различных композиторов, главным образом Перри, Стенфорда, Элгара, Вагнера, Чайковского, Дебюсси, Равеля [4, 141]. Кроме прочего, в те годы композитор активно интересовался английской народной музыкой и музыкальным искусством тюдоровских времен. «Морская» симфония стала произведением, в котором сочетались черты симфонии, оратории и кантаты [4, 141]. Скерцо «Волны» своим импрессионистским колоритом особенно близко музыке Дебюсси, а отдельные фрагменты отчасти даже копируют стиль французского композитора.

Вторым крупным и успешным проектом стала «Лондонская» симфония (1914), которая, в отличие от «Морской», написана для чисто инструментального состава (хотя в дальнейшем композитор вновь включал тембр человеческого голоса в свои партитуры). В ней (как и в следующей, «Пасторальной» симфонии) заметно значительное влияние оркестрового стиля Дебюсси (а также Вагнера и, возможно, Стравинского [4, 143]). В программном сочинении композитор стремился передать разные образы, что не могло не сказаться на оркестровом колорите. Так, в первой части «Лондонской» симфонии, передающей «суету и спешку» города, композитор обратился к более модернистским приемам¹. После медленного вступления хроматическая мелодия в остром ритме (цепочка параллельных квартсектак-

¹ Отметим, что в партитуре симфонии увеличена роль ударных.

кордов) скандируется струнными, деревянными и медными духовыми инструментами:

Первая часть насыщена оркестровыми контрастами и красочными переходами. Так, после яркого экспонирования первого образа наступает красочный переход к следующей теме (такты 53–56) — в струнной группе использован прием *sul ponticello*, трель у цимбал, в такте 55 — тремоло литавр и глиссандо у арф. В эпизоде *A tempo* (такты 62–83) среди колористических оркестровых приемов встречаются снова *sul ponticello*, стаккато у струнных, контрафагота, тубы.

Вторая часть «Лондонской» симфонии своим «настроением» близка оркестровому сочинению «В стране болот»¹; композитор описывал ее как «Площадь Блумсбери ноябрьским днем» [5, 340]. Выразительная мелодия начинает звучать у солирующего английского рожка на фоне струнных².

В качестве фона использованы параллельные минорные аккорды у струнных в низком регистре (с сурдинами).

Во второй части симфонии композитору удалось достичь яркости и сбалансированности фактуры. Ольга Манулкина отметила, что в этой части показан «мистический ландшафт» и «общий пасмурный колорит», который получил свое развитие в «Пасторальной» симфонии. Музыковед также отмечает, что здесь «композитор решается заговорить своим языком» [3, 151, 155].

«Пасторальная» симфония (1921) Воана-Уильямса стала продолжением тенденций, которые были намечены в его предыдущих сочинениях. Начало вступления открывается «легким фоном» у деревянных духовых, играющих варианты фразы в терцовом удвоении.

С колористической точки зрения звучание напоминает вступление к ноктюрну «Облака» Клода Дебюсси, где также задействована деревянная группа. Отметим, что у Дебюсси тема вступления также становится «центральной образом» и получает название «Тема облаков».

Эксперименты в области тембрового звучания и в целом «новый подход к тембру» проявились в произведениях позднего пе-

¹ *In The Fen Country*, 1904, ред. 1905 и 1907 годах.

² При втором проведении тема в трехоктавном унисоне струнных (с сурдинами).

риода. Как отмечено в словаре Гроува, «одним из ярких примеров, в котором работа с тембром вышла на новый уровень и приобрела значение “артикуляции структуры”, стала симфония “Антарктика”» [6]. Симфония была создана на основе музыки к фильму «Скотт из Антарктики»¹. Программная специфика сочинения обусловила необычный исполнительский состав. В большом оркестре была расширена группа ударных (среди которых — литавры, малый и большой барабаны, тарелки, треугольник, гонг, колокольчики, ксилофон, вибрафон), добавлен эолифон (ветряная машина), в первой и последней части — женское трио и партия солистки (без слов). В третьей части «Ландшафт» задействован орган. Ее оркестровка, возможно, стала одним из самых новаторских примеров в творчестве Воана-Уильямса. Здесь композитор сделал шаг в область музыкальной сонористики.

Воан-Уильямс многое воспринял из идей современной оркестровки. Будучи знакомым с широким кругом симфонических произведений, он использовал приемы ведущих мастеров оркестровки XIX века, сумев развить также и ряд собственных идей.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Карс А.* История оркестровки / ред. М. В. Иванов-Борецкий, Н. С. Корндорф. М.: Музыка, 1990.
2. *Конен В. Д.* Ральф Воан Уильямс. М.: Музгиз, 1958.
3. *Манулкина О. Б.* Фольклор в симфониях Ральфа Воана Уильямса: дисс. ... канд. иск. СПб., 1994.
4. *Frogley A.* History and geography: the early orchestral works and the first three symphonies / *The Cambridge Companion to Vaughan Williams*, ed. by Alain Frogley, Aidan J. Thomson. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. P. 129–156.
5. *Manning D.* Vaughan Williams on music. Oxford, New York: Oxford University Press, 2008.
6. *Ottaway H., Frogley A., Vaughan Williams, Ralph* [Electronic source] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042507> (accessed: 8.02.2019).

¹ *Scott of the Antarctic*, 1948.

Алиса Салаурова

«МЕТАБОЛЫ» И «МЕТАМОРФОЗЫ» КАК ТВОРЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ В МУЗЫКЕ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА

На фоне жанрового, идейного и технического разнообразия в музыке XX века можно выделить разные подходы к идее преобразования и изменения изначального музыкального материала. Они маркируются в названиях произведений такими словами, как «метаболы» и «метаморфозы». Попытаемся отметить некоторые идеи преобразования на примере таких показательных произведений, как «Симфонические метаморфозы на темы К. М. Вебера» П. Хиндемита (1943), «Метаморфозы» для 23 струнных инструментов Р. Штрауса (1945), «Шесть метаморфоз по Овидию» Б. Бриттена (1951) и «Метаболы» А. Дютыйё (1965).

Как считают Т. Н. Левая и О. Т. Леонтьева, «Симфонические метаморфозы тем Вебера» едва ли не самое популярное оркестровое сочинение Хиндемита: «Оно дает яркий пример симфонизма концертного типа. Хиндемит преобразует веберовские темы в соответствии с собственной манерой, порой лишая их прежней романтической субстанции и наполняя новым качеством» [4, 227].

Действительно, основой и музыкальным материалом произведения Хиндемита становятся такие композиции Вебера, как фортепианные пьесы для ансамбля в 4 руки¹ ор. 60 №№ 4, 7 (I и IV части «Метаморфоз» Хиндемита соответственно), пьесы для сольного исполнения ор. 10 № 2 (III часть «Метаморфоз»), а также музыка к спектаклю по пьесе Карло Гоцци «Турандот» ор. 37 (II часть «Метаморфоз»; см. примеры 1, 2).

Поводом для написания стал заказ хореографа Леонида Мясина, который хотел поставить спектакль-компиляцию из веберовских тем в духе таких спектаклей, как «Шопениана» или «Видение розы».

¹ Хиндемит был знаком с этой музыкой еще до написания «Метаморфоз», поскольку исполнял в 4 руки со своей женой некоторые из этих сочинений.

Пример 1. К. М. Вебер. Фортепианная пьеса
для ансамбля в 4 руки ор. 60, № 4

Allegro, tutto ben marcato.

2 *fp* *f* *ten.*

Пример 2.
П. Хиндемит. «Симфонические метаморфозы
на темы К. М. Вебера». I ч., начало

Allegro

f *arco* *f* *arco* *mf* *mf*

В итоге Хиндемит, выполняя прикладное задание, создает музыкальное оформление к спектаклю, в котором соединяются малые формы камерного фортепианного музицирования и фрагменты театральной музыки. Как считают Левая и Леонтьева, в «Метаморфозах» сочетается собственно концертный принцип с полуироническим обыгрыванием классики, что определяет весь облик сочинения [4, 227]. В итоге рождается четырехчастное произведение, за которым проглядывают сюитный и симфонический принципы: Allegro, Scherzo (Turandot), Andantino, Marsch.

Тематически Хиндемит цитирует Вебера, подвергая его темы оркестровой обработке. Неизменность тематической основы выдвигает на первый план оркестровку: композитор использует тройной состав, а также усиливает группу ударных. Веберовские темы дробятся, провясь у разных солирующих инструментов или оркестровых групп. Собственно, слово «метаморфозы» имеет в этом произведении значение преобразования («превращения») за счет новых *тембровых* красок. Это игра с чужим музыкальным материалом, его интерпретация и, учитывая время создания, дань почтения и ностальгия.

«Метаморфозы» для 23 струнных инструментов Р. Штрауса написаны в военные годы (1943) и по ряду определенных признаков позволяют говорить о том, что это произведение мемориальное: в конце партитуры указано «in memoriam!». В качестве основного музыкального материала используются интонации траурного марша из «Героической» симфонии Бетховена. Штраус создает одночастную композицию, состоящую из нескольких разделов — *Adagio*, *Agitato*, *Adagio*, в ходе которой Траурный марш Бетховена приобретает разные оттенки в трактовке материала. Описание этого мы находим у Стефана Цвейга: «“Метаморфозы” действительно повествуют о гибели германской культуры, той, что начиналась как традиция великого гуманизма и при распаде которой творил сам Штраус. Хотел того Штраус или нет, но “Метаморфозы” воспринимаются сейчас как инвариант траурного марша из “Героической” симфонии Бетховена» [8, 136].

Инструментальный выбор композитора падает на «теплые», «плачущие» тембры струнных. Это некая *idée fixe*, которая пронизывает все слои полифонической фактуры, появляясь в бесконечных имитационных (как правило, в секунду) проведениях и обрастая выразительными подголосками и продолжениями. Метаморфозы бетховенской темы отсылают нас к переживаниям Штрауса, прошедшего ужас Второй мировой войны и ушедшего вскоре после ее окончания (1949; см. пример 3, 4).

Учитывая все это, слово «метаморфозы» в произведении Штрауса можно трактовать как трагическое изменение, непоправимую трансформацию, когда от оригинала остаются лишь интонационные «намеки», но его цельность разрушена.

Пример 3. Л. ван Бетховен. Симфония № 3. II ч.

The image shows a musical score for five staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with the markings 'sotto voce' and 'pp'. The second staff is in treble clef and contains a line of notes with 'pp' marking. The third staff is in alto clef and contains a line of notes with 'pp' marking. The fourth staff is in bass clef and contains a line of notes with 'pp' marking. The fifth staff is in bass clef and contains a more complex rhythmic line with 'pp' marking. The key signature has two flats and the time signature is 2/4.

Пример 4. Р. Штраус. «Метаморфозы», начало

The image shows a musical score for seven staves. The top staff is in alto clef and contains a melodic line with the marking 'p espr.'. The second staff is in bass clef and contains a line of notes. The third staff is in bass clef and contains a line of notes. The fourth staff is in bass clef and contains a line of notes. The fifth staff is in bass clef and contains a line of notes. The sixth staff is in bass clef and contains a line of notes. The seventh staff is in bass clef and contains a line of notes. The key signature has two flats and the time signature is 4/4.

Программная сюита «Шесть метаморфоз по Овидию» Бенджамин Бриттена для гобоя соло (1951) посвящена английской гобоистке Джой Боутон. В основу замысла сюиты положен сюжет поэмы древнеримского поэта Овидия «Метаморфозы». Шесть частей названы по именам греческих мифологических персонажей: Пана, Фэтона, Ниобы, Вакха, Нарцисса и Аретузы. К каждой части автор дает краткое программное пояснение:

I часть — «Пан, играющий на свирели, в которую превратилась Сиринкс, его возлюбленная». Есть и комментарий: «В пьесе “Пан”,

похожей по характеру на каденцию, автор не ставит определенного размера (*senza misura*), а тактовые черты — это смысловое окончание музыкальной фразы» [1, 2] (см. пример 5).

Пример 5. Б. Бриттен. «Пан» из сюиты «Шесть метаморфоз по Овидию»

II часть — «Фазтон, не удержавший стремительного бега крылатых коней, был сброшен с колесницы в реку Падус ударом молнии». Эта пьеса написана в темпе *Vivace ritmico*, ей присуще токкатное моторное движение с большим количеством акцентов, что должно изображать стремительно летящую колесницу.

III часть — «Ниоба, оплакивающая смерть своих четырнадцати детей, превратилась в гору». Бриттен указывает ремарку *piangendo* (жалобно), усиливая плачущие ламентозные интонации.

IV часть — «Вахх, на пиршествах которого стоит шум от хохота и болтовни женщин и выкриков мальчишек» — отражает атмосферу пьяного застолья или праздника, что поддерживается указанием характера звучания: весело и тяжело (*Allegro pesante*).

V часть — «Нарцисс, влюбившийся в свое отражение и превратившийся в цветок». Пьесе предпослана ремарка «медленно, приятно» (*lento piacevole*), а также следующий комментарий: «Музыкальный материал изложен в виде диалога, вторая тема которого оттенена автором динамически (*p, pp*) и написана нотами штилями вверх». Продолжая идею иллюстративности, темы проводятся зеркально друг другу.

VI часть — «Аретуза, бежавшая от любви Алфея, бога рек, и превратившаяся в фонтан» — также носит иллюстративный характер, рисуя музыкально образ воды.

Ключевое слово в пояснениях Бриттена — *превращение*. Причем это превращение волшебное: Сирикс трансформируется в свирель, Нарцисс — в цветок, Аретуза — в фонтан. Это делает музыку насы-

щенной эффектами преобразования и придает ей несколько условный характер. Virtuозная и разнообразная мелодика солирующего гобоя невольно отсылает к музицированию на древнем инструменте¹. «Метаморфозы» здесь связаны, прежде всего, с иллюстративной идеей музыкального изображения — будь то древний инструмент или мифический персонаж (что находит отражение в темповом, интонационном, ритмическом изложении музыкального материала) или упоминание о превращении в самом сюжете мифа (четверо из выбранных Бриттенном персонажей были, как известно, «превращены»).

Термин «метабола», в отличие от «метаморфоз», то есть «выхода за пределы формы», изначально был связан с иным типом преобразования. Определение метабола можно найти, например, в книге «Общая риторика», где под этим термином подразумеваются всевозможные изменения, касающиеся любого языка [2, 56].

Михаил Эпштейн предлагает определить «Метаболу» как «переброс», добавляя, что обычно это слово расшифровывается как «поворот», «переход», «перемещение», «изменение». Сейчас этот термин отличается в разных контекстах: например, метаболизм в химии и биологии — это обмен веществ, в архитектуре — использование динамических градостроительных моделей с заменяемыми элементами («плавающий город» и тому подобное) [9]. Таким образом, метабола всегда связана с переходом, трансформацией, преобразованием. Сравнивая «метаболу» и «метаморфозу», Эпштейн говорит: «Термин “метаморфоза”, в принципе верно характеризуя указанное “превращение” составляющих образа, не вполне точен по той причине, что предполагает развертывание этого процесса во времени, слишком прямо отсылает к превращениям того типа, которые описаны в “Метаморфозах” Овидия и связан с наивно-мифологической верой в универсальное “оборотничество” всех предметов. Для современной поэзии существен не процесс взаимопревращения вещей, а момент их взаимопричастности, лишенный временной протяженности и сохраняющий их предметную и смысловую раздельность. *Метабола* — это и есть такой мгновенный “переброс” значений, благодаря которому предметы

¹ Об этом говорят и частые авторские указания фразировки, уделяющей внимание не только структурной организации музыкального текста, но и смысловой логике.

связуются вневременно, как бы в пространстве многих измерений, где оно может совпасть с другим и одновременно сохранять отдельность [курсив автора. — А. С.]» [9].

Существует и музыкальное понимание метабола. Музыкальный словарь Гроува дает следующее определение: «Метабола (с греч. “изменение”, “переход”, “трансформация”, “преобразование”) — переход из одного состояния в другое, чаще всего изменение функции ноты или высоты тона, в то время как лежащая в основе ее сущность остается той же. Термин используется в древнегреческих трактатах для обозначения тональных или ритмических изменений в музыке» [10].

Ю. Н. Холопов относит метаболу к модальным переменам, выделяя в них четыре типа: переход, переменность, мутация, метабола. Последняя характеризуется как смена рода: например, пентатона на диатон [7, 93–94]. Исследователь предлагает использовать термин и в рассуждениях о неомодальности XX века. Ссылаясь на слова Холопова, Г. И. Лыжов следующим образом комментирует гармонию Прокофьева: «Модуляция сопровождается перестройкой структуры аккордов. <...> Для такого перехода между тональностями разных структурных типов недостаточно прежнего понятия модуляции, поэтому Холопов предлагает называть такого рода структурную перестройку также и *метаболой* [курсив автора. — А. С.]» [5, 14].

Итак, метабола связана синонимическим рядом с понятиями «переход», «изменение», «преобразование» и отображает в музыке, прежде всего, структурные изменения / перестройки изначального звукового комплекса (или конструктивного элемента), а также выступает в качестве альтернативного жанрового определения «метаморфоз».

Как же можно трактовать название симфонического произведения Анри Дютийё «Метаболы» (1965)? Как отмечает музыковед Анжель Леруа, композитор некоторое время думал о том, чтобы назвать сочинение «Метаморфозы», но отказался от этого из-за использования слова Штраусом и Хиндемитом в 1940-х годах [12]. Сам Дютийё комментировал это так: «Этот риторический термин, принятый в связи с музыкальными формами, выдает мой замысел: я хотел показать одну или несколько идей в определенном порядке и в различных аспектах, прежде чем они претерпят поэтапные изменения. На формаль-

ном уровне эти фигуры переплетаются друг с другом и представляют следующую закономерность: в каждой из них начальная фигура — мелодическая, ритмическая или гармоническая — проходит ряд преобразований. На определенном этапе развития — ближе к концу каждой части — деформация настолько выражена, что порождает новую фигуру, и та появляется в симфонической ткани. Эта фигура становится основой для следующей части и так до самого конца» [12].

Как мы видим, композитора интересует *постепенный* переход оригинального материала из одного музыкального состояния в другое. Здесь речь идет о более сложной, нежели цитирование и трансформация, композиторской технике, которая подразумевает (вспоминая указанные выше слова Холопова) *структурную перестройку* заданного исходного материала и его постепенное изменение, превращение как в рамках звуковысотного, ритмического, так и тембрового изложения.

«Метаболы» — это пятичастная композиция для симфонического оркестра. Каждая часть озаглавлена автором:

- Incantatoire («Заклинательное»¹);
- Lineaire («Линейное»);
- Obsessionnel («Навязчивое»);
- Torpide («Оцепенелое»²);
- Flamboyant («Пламенеющее / Пылающее»).

«Метаболы» — одно из главных произведений в творчестве Дютийё. Его часто называют «исследованием постепенных, органических изменений» [13]. Под названиями частей композитор подразумевает идею, которую можно трактовать либо как идею «изложения», либо как идею «состояния в его трансформации». Так, в первой части композитор «играет» с интонацией тритона, преобразовывая его звуковысотное, ритмическое и тембровое изложение. В дальнейшем из этой тритоновой интонации вырастает основной мотив второй части — «Линейное», которую исполняет группа струнных инструментов; она представлена в линейном движении фактурных пластов. В третьей — «навязчиво» проводится тема-серия во всех произво-

¹ В переводе Р. И. Куницкой — «Колдовское» [3, 125].

² Слово «torpide» имеет медицинский оттенок и в дословном переводе значит «оцепенелый», «бесчувственный», «вялый».

дных (инверсия, ракоход, ракоход инверсии). Четвертая часть, «Оцепенелое», организовывается вокруг аккорда из шести звуков, повторяемого разными способами, тембрально и звуковысотно. Финал воспроизводит все элементы предыдущих частей.

Отметим, что композитора интересует не только метафорический образ, но и процесс существования и развития материала, который часто связан с биологическими характеристиками. Дополнительная задача, которую ставил себе Дютыйё, состояла в том, чтобы отойти от формальных рамок симфонии и написать «концерт для оркестра», в котором каждая из пяти частей будет соотнесена с определенной группой инструментов: деревянными, струнными, ударными, медными, а в заключение — со всем оркестром [12].

Итак, обращаясь в своих сочинениях к идее превращения и перехода, выбирая для этого соответствующие названия, композиторы подходят к пониманию «метабола» и «метаморфоз» каждый по-своему. Прежде всего, это касается начального музыкального материала: в случае с Хиндемитом и Штраусом происходит цитирование и преобразование музыкального материала, заимствованного у Вебера и Бетховена. Хиндемит обращается к чужому музыкальному материалу, «играя» с ним (и, может быть, даже иронизируя) и создавая свои «превращения» за счет оркестрового перекрашивания и мотивного дробления веберовских тем. «Метаморфозы» в произведении Штрауса несут явно трагический подтекст и трактуются как *непоправимое* изменение: музыкальный материал настолько трансформируется, что к финалу остаются только отдельные интонационные фрагменты первоначальной темы траурного марша Бетховена.

В случае с Бриттеном и Дютыйё это оригинальный музыкальный материал, возникший как иллюстрация заданного образа (Бриттен) или же сочиненный специально для преобразования, имеющий для этого соответствующий композиционный потенциал (Дютыйё). У Бриттена понятие «метаморфозы» непосредственно связано с поэмой Овидия и некоторыми ее персонажами. Делая акцент на изобразительном компоненте, композитор фантазирует на тему мифа или персонажа и создает музыку с заметным иллюстративным оттенком. «Метаболы» Дютыйё — это пример последовательного и продуманного авторского «задания», подробной проработки-переработки-

изменения собственного музыкального материала, что роднит данную технику композиции (и развертывания произведения) скорее с биологическим процессом, с постепенным и очень сложно организованным «переходом» из одного состояния в другое.

ЛИТЕРАТУРА:

1. *Бриттен Б.* Шесть метаморфоз по Овидию для гобоя соло соч. 49. М.: Музыка, 1966.
2. *Дюбуа Ж., Эделин Ф., Клинкаберг Ж.-М., Мэнге Ф., Пир Ф., Тринон А.* Общая риторика / пер. с фр. Е. Э. Разлоговой и В. П. Нарумова. М.: Прогресс, 1986.
3. *Куницкая Р. И.* Оригинальный мастер // Музыкальная Академия. 1979. Вып. 10. С. 121–125.
4. *Левая Т. Н., Леонтьева О. Т.* Пауль Хиндемит. М.: Музыка, 1974. 459 с.
5. *Лыжов Г. И.* Пути эволюции тональности в XIX–XX веках по Ю. Н. Холопову // Журнал Общества теории музыки. 2016. № 1 (12). С. 1–17.
6. *Орджоникидзе Г. Ш.* Штраус Р. // Музыка XX века. Очерки в двух частях, ч. 1, кн. 2. М.: Музыка, 1976. С. 199–237.
7. *Холопов Ю. Н.* К проблеме лада в русском теоретическом музыкознании // Гармония: проблемы науки и методики, вып. 2. Ростов н/Д., 2005. С. 79–100.
8. *Цвейг С.* Рихард Штраус в годы фашизма // Советская музыка. 1990. № 3. С. 136–140.
9. *Эпштейн М. Н.* Что такое метабола? [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.emory.edu/INTELNET/pm_metabola.html (дата обращения: 10.03.2021).
10. *Barbera A.* Metabolē // The New Grove Dictionary of Music and Musicians [Electronic source]. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018507> (accessed: 10.03.2021).
11. *Britten B.* Six Metamorphoses after Ovid for Oboe Solo op. 49. London: Boosey&Hawkes, 1952.
12. *Leroy A.* Métabolesou l'art des metamorphoses [Electronic source]. URL: <http://www.dutilleux2016.com/ms-metaboles/> (accessed: 10.03.2021).
13. *Thurlow J.* Métaboles as a Fork in the Road: Twin Paths in Dutilleux's Later Music [Electronic source]. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07494467.2010.589126> (accessed: 10.03.2021).

Анастасия Ащеулова

HEDWIG'S THEME И ЕЕ ТРАНСФОРМАЦИЯ В КИНОСАГЕ О ГАРРИ ПОТТЕРЕ

Те, кто хоть раз смотрел фильмы, повествующие о «мальчике, который выжил», без труда узнают начальную тему, ставшую эмблемой киносаги. *Hedwig's Theme*, как и многие другие темы, созданные мастером киномузыки Джоном Уильямсом, оказалась на одной ступеньке с самыми узнаваемыми артефактами мировой поп-культуры¹.

В течение одиннадцати лет работы над серией фильмов о Гарри Поттере в производстве киноленты приняло участие несколько тандемов композиторов и режиссеров. Ввиду этого на протяжении всех частей саундтрек стремительно обновлялся, следуя изменяющейся эстетике картин. Из четырех композиторов, поочередно работавших над музыкой к фильмам, определяющая роль в звукообразе киносаги досталась законодателю музыкального стиля голливудского кинематографа, обладателю множества премий и наград² — Джону Уильямсу. Созданная им тема Хедвиги — единственный лейтмотив, оставшийся в этой истории до конца. По-разному претворяясь в творчестве трех последующих композиторов, эта тема меняет свой облик в соответствии с режиссерской интерпретацией.

Во главе съемочного процесса первых двух частей серии стоял американский режиссер Крис Коламбус, выигравший конкурс у Стивена Спилберга³. Главной его целью было оставаться верным духу книги. Это означало, что съемки всей картины будут осуществляться в Англии, а кастинг пройдут только актеры-британцы. Однако для создания саундтрека был выбран американский композитор.

Помимо того, что сотрудничество Коламбуса и Уильямса началось гораздо раньше⁴, решающим фактором для утверждения по-

¹ Эволюцию этого саундтрека, среди прочих, разбирает музыкальный журналист Лев Ганкин в подкасте «Шум и яркость» [2].

² Подробнее см.: [5, 3–15].

³ Подробнее см.: [7, 80].

⁴ Подробнее см. на сайте DTF.ru: [4].

следнего в качестве композитора к фильму стало создание знаменитой *Hedwig's Theme*.

1 часть. Крис Коламбус и Джон Уильямс

Hedwig — это имя совы Гарри Поттера. Тем не менее, к птице эта тема привязана номинально: впервые она звучит задолго до того, как в истории начинает фигурировать сова. С *Hedwig's Theme* начинается фильм: под эту музыку на экране возникает логотип кинокомпании и происходит первое появление персонажей из магического мира. Эта же тема звучит в момент знакомства зрителя с главным героем и совпадает с произнесением его имени: «Удачи, Гарри Поттер!». Постепенно она оказывается связанной с Гарри и миром магии. На протяжении всего фильма *Hedwig's Theme* звучит во время проявления волшебства: сначала музыка репрезентирует магические способности мальчика в обычном мире, а когда место действия переносится в Хогвартс, отмечает ключевые моменты повествования¹.

Мистический звукообраз темы создается комплексом мелодических, гармонических, ритмических и тембральных средств (см. пример 1). С первых тактов квази-барочное двухголосие погружает в мир волшебства. До шестого такта мелодия разворачивается на фоне тонического органного пункта, а затем в оба голоса проникают проходящие хроматические тоны и альтерированные ступени, которые нарушают естественное течение диатонических линий и создают более замысловатый мелодический контур. Так осуществляется органичный переход с аллюзии на старинную музыку к расширению тональности. При этом за счет прозрачной двухголосной фактуры функциональные тяготения ослаблены и даны в виде намеков. Лишь во втором предложении (такты 11–12) вводятся аккорды, исполняемые *glissando* — минорная неаполитанская гармония, которая сопоставляется с минорным трезвучием III ступени, субдоминанта и ее альтерированный вариант. Обращение к средствам мажоро-минора придает теме особую магию. Таким образом, композитор мастерски соединяет архаику с современностью.

¹ Анализу данной темы посвящена диссертационная работа Кэтрин П. Морган [6].

Пример 1¹. Hedwig's Theme

Misterioso $\text{♩} = 44$
mp

8

16

24 *rit.*

В ритмическом отношении улавливается опора на жанр жиги, что позволяет предполагать принадлежность темы к английскому фольклору. Она помещена в трехдольный метр с четкой пульсацией на первой доле и имеет характерный ритм. Однако за счет медленного темпа танцевальность завуалирована.

Особый шарм создает оркестровка: тема начинается одногласно призрачным звоном челесты, а затем соединяется с пассажами арфы, *glissando* струнных и голосами хора. Выбор ведущего инструмента обуславливается сказочной, фантастической семантикой², закрепившейся за тембром челесты.

¹ Существует множество переложений *Hedwig's Theme* для различных музыкальных инструментов, но в данной работе будут использованы транскрипции для фортепиано.

² Это можно наблюдать в творчестве П. И. Чайковского (например, «Танец феи Драже» из балета «Щелкунчик») или А. К. Лядова («Кикимора»). Бо-

В оформлении фильма тема разделяется на три сегмента. Первый раздел включает в себя 1–15 такты, второй — 16–32 такты. Третий сегмент контрастирует с предыдущими: изменяется метр, появляется угловатый мелодический рисунок, который сильнее наполнен хроматизмами, а штрих *staccato* и тембры кларнета, фэгота и английского рожка придают теме озорной характер (см. пример 2).

Пример 2. Третий сегмент темы



Hedwig's Theme встречается на протяжении первых двух фильмов более сорока восьми раз как в полном, так и в сокращенном виде, и становится интонационным зерном для многих других тем. Музыка звучит практически постоянно, за исключением сцен, когда действие происходит в мире маглов. Так реализуется идея контраста между серой, бесцветной реальной Англией и пестрой вселенной Хогвартса: обычный мир живет в гнетущей тишине, а волшебный наполнен звуками.

II часть. Крис Коламбус и Уильям Росс

Работу над музыкой второй части Уильямс был вынужден отдать на аутсорс Уильяму Россу, который переаранжировал многие музыкальные фрагменты из первого фильма. Поэтому звуковой мир двух кинолент очень схож, а главная тема выступает в тех же функциях, что и ранее.

III часть. Альфонсо Куарон и Джон Уильямс

Еще во время съемок второго фильма Крис Коламбус объявил, что не будет руководить следующей частью. Из трех кандидатов¹ на роль постановщика фильма был выбран мексиканский режиссер

лее подробно оркестровка Дж. Уильямса исследована в диссертационной работе Дэвида Уилсона [8].

¹ Подробнее см.: [7, 104–105].

Альфонсо Куарон. Не будучи ни англичанином, ни американцем, он привнес в проект другую культурную перспективу и иные технические подходы¹.

По стилистике эта часть сильно отличается от предыдущих: режиссер использовал сложные кадры, сделал цветовую палитру более приглушенной, а ландшафт диким и суровым. Визуальный ряд отразился в звуковом образе.

Музыкальный мир третьей картины расширился: место главной темы заняла средневековая хорватская песня *Double trouble*, архаический колорит усилился за счет введения квази-военной музыки XIV века, исполняемой аутентичным ансамблем.

К *Hedwig's Theme* композитор продолжает обращаться для акцентирования важных драматургических моментов, но ее роль снижается: за весь фильм она появляется восемь раз в сокращенном виде, причем остается только первая часть. Ее узнаваемость по-прежнему велика: оркестровка не меняется, а укороченная тема становится своего рода лейтмотивом, который останется в этом качестве и в следующих частях киносаги.

IV часть. Майк Ньюэлл и Патрик Дойл

Более радикальные изменения музыкальной составляющей начинают происходить в четвертом фильме — «Гарри Поттер и кубок огня», во главе съемок которого встал британский режиссер Майк Ньюэлл. Он сосредоточился на социальной драме истории и сместил акцент на подростковое эмоциональное развитие².

Автором саундтрека к четвертой части стал британский композитор Патрик Дойл. Интегрировав свои собственные песни и хоровые композиции в партитуру, он кардинально изменил звуковой образ фильма.

С точки зрения сюжета четвертая книга саги стала поворотным моментом в истории: в финале происходит возрождение главного врага Гарри Поттера — Волан-де-Морта. Темный Лорд обретает физический облик, и силы зла открыто вступают в борьбу за власть

¹ См. подробнее: [1].

² См. подробнее: [7, 123–125].

над магическим миром. Это определило эстетический выбор жанра — триллер.

С этого момента волшебное очарование из музыки постепенно исчезает. Изменяет свое значение и *Hedwig's Theme*: отныне тема отражает состояние магического мира. Во время презентации названия фильма она помещается в мрачный контекст: вырастает из пугающего шепота, переливов бар чаймс¹ и остинатной фигуры скрипок, которая превращается в тираты. Темнее становится тональность — *c-moll*. Происходит переоркестровка: сказочные тембры челесты, арфы и хора заменяет группа струнных. Кроме того, изменяется метр (4/4), ускоряется темп, в мелодии начинает преобладать диатоника, вследствие чего гармония становится более ожидаемой (см. пример 3). С помощью этих средств осуществляется поворот от волшебства и фантастики к большей реалистичности.

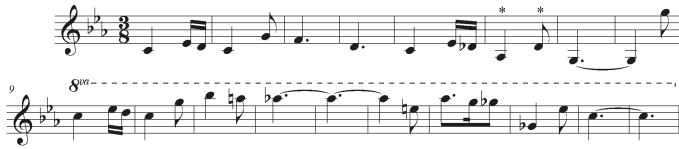
Пример 3². Измененная *Hedwig's Theme* в четвертой части

The image shows a musical score for piano accompaniment in C minor, 4/4 time. It consists of two systems, each with four measures. The first system has chords Cm, D, Cm, Gm, Cm and Roman numerals I, II, I, V, I. The second system has chords Cm, D°, Cm, Cm and Roman numerals I, II°, 16, I. The melody features a triplet in the first measure of each system and an asterisk in the second measure of each system.

В ходе повествования *Hedwig's Theme* появляется всего единожды, сопровождая путешествие Гарри в Хогвартс (см. пример 4).

¹ Оригинальное название инструмента — Mark tree. Начиная с этого фильма, за тембром закрепляется негативная семантика, делая его символом зла.
² Транскрипции примеров 3, 4 и 5 выполнены Jamie Lynn Webster. Звездочки указывают на звуки, отличные от оригинальной темы Уильямса.

Пример 4. *Hedwig's Theme* во время путешествия Гарри в Хогвартс



В этом случае тема дана в трехдольном метре, однако она сохраняет зловещий характер, а порывистый ритм и восходящий регистровый скачок во втором предложении придают ей пронзительное звучание.

С каждым фильмом вселенная Поттерианы становится все темнее и реалистичнее. Это связано с тем, что мир, который сначала казался захватывающей волшебной сказкой, по мере взросления и становления личности Гарри проявляет другие свои стороны и оказывается незначительно отличным от обычного мира с его опасностью и жестокостью.

У часть. Дэвид Йетс и Николас Хупер

Пятый фильм — «Гарри Поттер и Орден Феникса» — окончательно заключен в суровую реальность и выдержан в жанре психологической драмы. Режиссером этой части, как и всех последующих, стал Дэвид Йетс. Поклонник соцреализма, он вывел на первый план эмоциональную сторону главного героя, которая раскрывается на фоне политического заговора.

Музыкальное оформление пятой части взял на себя начинающий британский композитор Николас Хупер. Он был самым молодым автором из тех, кто писал музыку к киносаге о Гарри Поттере. Ранние работы Хупера были связаны с документальными фильмами о животных, где он овладел техникой сэмплирования и стал использовать MIDI-технологии. Это проявилось в музыке пятого фильма: в партитуру проникли цифровые звуковые эффекты.

В отличие от музыки предшественников, саундтрек Николаса Хупера в большей степени зависит от паттернов гармонии и ритма. Тенденция к остинатности музыкального материала наблюдается во всех четырех поздних картинах.

Новый саунд-дизайн отразился на звучании темы Хедвиги: большую часть проведений сопровождают низкочастотные цифровые

звуки (гул, удары). Вместе с этим композитор приближает звучание лейтмотива к оригинальному варианту, помещая его в трехдольный метр и используя тембры челесты и арфы. Как правило, в таком виде материал появляется в виде намеков, а оркестровка помогает зрителю воспринимать эти тайные знаки на ассоциативном уровне.

Однако наиболее часто встречаемым сочетанием становится комплекс флейты, валторны и струнных. Арфа и челеста отходят на второй план и сопровождают основную мелодию в качестве фона.

Помимо тембровых вариаций тема изменяется ритмически. Например, в момент путешествия главного героя в Хогвартс она приобретает полифоническое звучание за счет имитационного развития как фразы, так и отдельных элементов (см. пример 5).

Пример 5. *Hedwig's Theme* в пятой части

The image displays a musical score for 'Hedwig's Theme' in G major, 3/4 time. It is divided into three systems. The first system features the Flute (F Horn, Flute) and Strings/Timpani parts. The flute part has a '3 times' marking. The second system shows the piano accompaniment. The third system shows the piano accompaniment with a 'strgs. simile' marking. The score includes treble and bass staves for each part, with various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Особенно мрачный и насыщенный спецэффектами вариант темы звучит в отделе тайн в момент, когда пророчество гласит: «Один из них не может жить, пока жив другой». Тема звучит в *a-moll*, но фон *tremolo* скрипок в малую секунду (*a-b*) придает теме неустойчивое диссонирующее звучание. При том, что мелодический контур уга-

дывается, возникает ощущение звуковысотной неопределенности. Тремолирующий фон скрипок и низкий гул становятся постоянными спутниками темы на протяжении всего фильма.

Основным методом Николаса Хупера становится завершение лейтмотива новым музыкальным материалом. Один из таких моментов — продолжение *Hedwig's Theme* темой *Another Story* в начале фильма. Это же сочетание возвращается в финале части, во время диалога Гарри и Дамблдора, образуя тематическую арку.

VI часть. Дэвид Йейтс и Николас Хупер

В шестом фильме можно заметить схожий подход. Тема Хедвиги звучит при появлении названия киноленты и сокращается до первой фразы. На фоне гулких ударов она проводится у челюсти, рождая чувство ностальгии. Затем осуществляется переход в тему прощания с Дамблдором, предвосхищая трагический исход. Второй раз *Dumbledore's Farewell* появится в конце фильма после гибели директора.

Здесь композитор использует лейтмотив для создания определенного эмоционального настроения у зрителей. Так как в этом фильме делается акцент на взаимоотношениях между Дамблдором и Гарри, тема Хедвиги олицетворяет привязанность этих героев друг к другу.

В течение фильма она практически не появляется. Единственным значительным моментом становится ее проведение во время путешествия студентов в Хогвартс, когда впервые за долгое время тема звучит полностью, как это было в первых двух частях. При этом оркестровка из предыдущего фильма сохраняется.

VII часть, I и II фильмы. Дэвид Йейтс и Александр Деспла

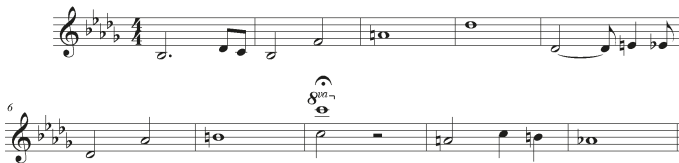
Кульминация серии романов о Гарри Поттере — седьмая книга, драматургия которой направлена к решающему поединку главного героя и Волан-де-Морта. На пути к победе погибают самые близкие читателю персонажи. На кону стоит жизнь самого Гарри. Соответственно, обе части фильма погружены в самые мрачные тона и наполнены различными визуальными, смысловыми и музыкальными отсылками к предыдущим частям. Это наиболее сложный этап повествования, где сходятся все нити истории.

Задача обобщить материал на музыкальном уровне легла на французского композитора Александра Деспла¹. Неудивительно, что важнейшим символом вновь стала тема Хедвиги.

В седьмой части одним из центральных объектов, участвующих в повествовании, оказывается крестраж. Поэтому фильм начинается со звуков, которые издает этот предмет. Они подобны скрежету и свисту, и образуют помехи звучанию темы Хедвиги, проводимой челестой *pianissimo*. Секундовое тональное сопоставление двух ее фраз (e-moll/d-moll) создает впечатление поврежденности и надломленности. Динамика скрипа крестража усиливается и соединяется с шепотом на парселтанге — этот микст перекрывает собой лейтмотив, который обрывается на середине фразы.

Тема часто появляется в фильме фрагментарно в различных интонационных, ритмических и жанровых видоизменениях. Одним из ключевых моментов в драматургии самой *Hedwig's Theme* становится смерть персонажа, к которому она была привязана. Во время гибели совы тема подвергается самым жутким трансформациям. Она распадается на отдельные мотивы, ритм становится более резким: контраст создает сочетание длинных и коротких длительностей. Особую жесткость придают тембры скрипок и медно-духовых, которые скандируют каждый звук. Искажается мелодический контур: его разрывают восходящие скачки, начальный интервал сужается до секунды, и появляются интонации *lamento*. Мелодия достигает своего пика и застывает на c^4 — это последние секунды жизни совы. Заключительная фраза темы замирает, не достигая завершения: Хедвига падает в пропасть (см. пример 6).

Пример 6. *Hedwig's Theme* во время падения Хедвиги в пропасть



В седьмой части *Hedwig's Theme* выступает в разных значениях: как символ героики, мужественности, обреченности и надежды.

Чтобы вызвать чувство ностальгии, композиторы всегда обращаются к тембровым находкам Джона Уильямса: челесте и группе духовых инструментов¹.

В то же время, тема Хедвиги, как индикатор, отражает мрак и обреченность, царящие в стенах школы магии. Она тяжеломерно звучит у валторны в медленном темпе (см. пример 7).

Пример 7. *Hedwig's Theme* как символ героики



Знаковым элементом в этом проведении становится нисходящая мелодическая линия у челесты, которая представляет собой контрапункт теме. Если обратить внимание на буквенное обозначение нот первого мотива — *b-a-c-h*, то можно увидеть мотив креста. Он подан в виде вращающейся нисходящей секвенции, что вызывает ассоциации с риторической фигурой *circulatio* — символом чаши страдания в барочной традиции.

Этот знак может иметь двойной смысл: он обращен как к обитателям Хогвартса, так и к конкретному персонажу. В этот момент в кадре появляется Северус Снейп, а история этого героя, полная

¹ В момент возвращения Гарри Поттера в Хогвартс используется оригинальный вариант второго раздела темы Хедвиги.

страданий, впоследствии раскрывается через омут памяти, который представляет собой чашу.

Чем ближе история подходит к развязке, тем сильнее герои цепляются за надежду победить врага. Однако в определенный момент кажется, что они обречены, и облик лейтмотива это подтверждает. Когда друзья обсуждают поиск последнего крестража, у валторны звучат едва узнаваемые интонации на фоне ниспадающих синтетических звуков. Также лейтмотив сопровождает Гарри по дороге в лес на верную смерть, и мелодия челесты, недозвучав, истаивает вместе с надеждой.

Тем не менее, теме еще предстоит появиться в кульминационный момент. Ее самая яркая образная трансформация связана с превращением в марш, сопровождающий решающий поединок Гарри и Волан-де-Морта. Мелодия звучит у валторн на фоне ритмической секции у скрипок и ударных (см. пример 8).

Пример 8. Hedwig's Theme во время поединка



Девятнадцать лет спустя, когда главные герои будут провожать своих детей в Хогвартс, тема вновь вернет себе изначальный облик и приобретет новую тембровую окраску — она будет звучать у английского рожка. Однако завершается эта история той же темой, которой начиналась тридцать шесть лет назад: во время титров звучит ее оригинальный вариант.

Созданная Джоном Уильямсом звуковая вселенная эволюционирует и видоизменяется от сказочных симфонических картин и мелодичных тем до остигатного музыкального материала, созданного с помощью высокотехнологичных электронных спецэффектов. Реагируя на этот процесс, тема Хедвиги вбирает в себя широкий спектр качеств и становится мощным ассоциативным тезаурусом. Она обретает значение символа, пронизывающего эту историю от начала до конца, и, возвращая себе первоначальный облик, приводит звуковой мир магической вселенной в равновесие.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Байкова Э.* Интервью с Альфонсо Куароном. О Гарри Поттере [Электронный ресурс] // Сайт «Вокруг ТВ». Режим доступа: https://www.vokrug.tv/article/show/intervyu_s_alfonso_kuaronom_o_garri_pottere/ (дата обращения: 05.02.2021).
2. *Ганкин Л. А.* «Гарри Поттер»: Как менялась музыка магического мира [Электронный ресурс] // Подкаст «Шум и яркость» на сайте «КиноПоиск». Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/media/podcast/4003779/> (дата обращения: 01.02.2021).
3. Интервью с Александром Деспла о создании саундтрека к «Дарам Смерти» [Электронный ресурс] // Сайт «PotterLand.ru». Режим доступа: <https://potterland.ru/ezhednevnyyprorok/interviews/7228-aleksandr-despla-o-sozdanii-saundtreka-k-daram-smerti.html> (дата обращения: 20.02.2021).
4. История на все времена: кто сделал «Один дома» самым популярным рождественским фильмом [Электронный ресурс] // Сайт «DTF.ru». Режим доступа: <https://dtf.ru/cinema/288796-istoriya-na-vse-vremena-kto-sdelal-odin-doma-samym-populyarnym-rozhdestvenskim-filmom> (дата обращения: 01.03.2021).
5. *Lincoln D.* The Arts and Craft of John Williams: an abstract of the thesis ... a degree of Honors Baccalaureate of Science in Mechanical Engineering. Oregon, 2011.
6. *Morgan C. P.* Good vs. Evil: the role of the soundtrack in developing a dichotomy in Harry Potter and the Sorcerer's Stone: a thesis ... for the Degree Master of Music. Greensboro, 2011.
7. *Webster J.* The music of Harry Potter: continuity and change in the first five films: a dissertation ... a degree of Doctor of Philosophy. Oregon, 2009.
8. *Wilson D.* Observations in orchestration John Williams: a dissertation ... a degree of Master of Arts. Toronto, 2020.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ БРИТАНСКОЙ РОК-ГРУППЫ «MUSE»: НА СТЫКЕ «АКАДЕМИЧЕСКОГО» И «НЕАКАДЕМИЧЕСКОГО»

В XX веке было предпринято множество попыток «скрещивания» академического искусства с традициями массовых направлений и стилей, а именно с джазом и рок-музыкой. Это привело к появлению новых жанров: барокко-джаз, симфо-джаз, симфо-рок, джаз-рок и другие авангардные течения. Отдельное место в рамках подобной тенденции занимает рок-музыка как одна из сфер неакадемического искусства. Ее взаимодействие с академическим, своеобразное «охудожествление» (термин В. Н. Сырова), принято оценивать, с одной стороны, как достижение, а с другой — как утрату особой энергетики и самобытности стиля [6].

Подобные явления «культурно-стилевых схождений» Сыров предлагает объединить понятием «арт-рок». Соглашаясь с мнением исследователя, приведем авторскую аспектацию этого феномена: «Для нас арт-рок предстает как минимум в трех смыслах:

- 1) усиление художественной функции в первоначально прикладном социокультурном феномене, как бы его “охудожествление”,
- 2) расширение жанровых и стилиевых границ, выводящее рок на орбиту различных европейских и неевропейских традиций и культур,
- 3) ориентация на европейскую классику и, еще более узко, — на музыкальный *материал* классических произведений» [6].

В статье мы предлагаем, частично затронув первый и второй аспекты, в большей мере сосредоточиться на третьем, представив в качестве объекта исследования творчество британской рок-группы «Muse».

«Muse»¹ (в переводе с английского — «муза») — британская альтернативная² рок-группа, образованная в 1994 году [4]. На данный

¹ Участники: Мэтью Беллами (лидер группы, вокалист, гитарист и клавишник), Крис Уолстенхолм (бас-гитарист и бэк-вокалист) и Доминик Ховард (барабанщик и перкуссионист) [5].

² «Альтернатива» (от лат. *alter* — один из двух) — различные жанры рок-музыки, противопоставляющие себя традиционным; объединение нескольких сти-

момент участниками записано восемь студийных альбомов, однако в октябре 2020 года лидер группы Мэтью Беллами сообщил в одном из интервью о работе над новой пластинкой.

Особый интерес вызывает наличие композиций, в которых отражаются полистилистические приемы и тенденции, что приводит к стилевым микстам культур разных эпох. В этом особом синтезе, по мнению британского журналиста Бена Майерса, «Muse» создали необыкновенные, «ни на что не похожие» композиции [2]. В своей книге «Muse. Muscle museum¹: взгляд изнутри» он пишет: «Его [Беллами. — А. Б.] музыкальные вкусы расширились до творчества южноамериканского композитора Вила-Лобоса, испанского гитариста Андреаса Сеговии, композиторов-романтиков первого эшелона — Шопена, Берлиоза, Рахманинова» [2]. Журналист утверждает, что влияние перечисленных фигур ощущается уже в самом начале творческого пути группы «Muse», с самых ранних треков.

Стоит отметить, что в зарубежной рок-музыке довольно редко встречается обращение к представителям романтизма именно русской музыкальной культуры. «Я люблю Рахманинова и Чайковского. Я всегда чувствовал, что наш звук — это нечто среднее между их фортепианной музыкой и настоящим хард-роком», — признался в одном из интервью Мэтью Беллами [2].

В творчестве «Muse» мы имеем дело с различного рода текстовыми заимствованиями: цитатами, стилизациями, а также ритмическими, фактурными и жанровыми аллюзиями. Кроме того, следует указать: «Muse» используют фрагменты не только экспозиционных разделов. Этот факт свидетельствует о достаточно хорошем, выходящем за пределы поверхностной осведомленности дилетантов, знании цитируемых музыкальных произведений — при том, что участники группы не имеют профессионального музыкального образования.

Отметим, что сами музыканты предпочитают не комментировать использование каких-либо цитат или аллюзий в своих треках и не говорят о наличии в их творчестве конкретных академических пер-

лей и направлений. Термин «альтернативный рок» чаще употребляется в США. В России используют понятия «альтернативная музыка», «альтернатива».

¹ «Muscle Museum» («Музей мышц») — сингл «Muse» из их дебютного альбома «Showbiz» («Шоу-бизнес»).

воисточников. Именно поэтому мы допускаем, что в некоторых композициях, наряду с возможно неосознанным использованием заимствований, можно отметить и так называемый «эффект утаивания» как свидетельство интеллектуального подхода рок-музыкантов к работе с академическим материалом.

Для анализа нами были выбраны композиции разных периодов творчества «Muse». В ходе исследования мы предлагаем расположить их в хронологическом порядке.

«**Unintended**» («Импровизация») — сингл дебютного альбома «**Showbiz**» («Шоу-бизнес»), выпущенного в 1999 году. В июне 2020 года Мэтью Беллами представил кавер-версию на эту композицию. Музыкант сохранил основную мелодическую линию и гармонический скелет песни, однако в фактурном оформлении гитарные переборы уступили место фортепианным арпеджио в духе Прелюдии C-dur из I тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. Композиция полностью выдержана в такой стилистике. Особенностью ее становится тонально-ладовое «перекрашивание»: вместо C-dur — D-dur (мелодического вида с пониженной VI ступенью; см. пример 1, 2).

Пример 1. И. С. Бах, Прелюдия C-dur, I том ХТК

Andante con moto (♩ = 108)

Пример 2. Muse, Unintended, вступление

Adagio

Композиция «**Space Dementia**» («Космическое безумие») из второго альбома «**Origin of Symmetry**» («Происхождение симметрии») 2001 года содержит яркую, легко атрибутируемую фактурно-ритмическую аллюзию на тему вступления I части Второго концерта для

фортепиано с оркестром С. В. Рахманинова. Идентификации способствуют два особенно важных момента: соло фортепиано, которое, по задумке *Muse*, заостряет тембрально-акустический контраст, и специфический эффект гулкой обволакивающей колокольности, на фоне которой в высоком регистре зарождаются отголоски будущей мелодии.

Трек «**Assassin**» («Убийца»), входящий в состав альбома «*Black Holes and Revelations*» («Черные дыры и откровения») 2006 года имеет две редакции, одна из которых насыщена длительным гитарным отыгрышем в середине композиции¹. Альбомная версия песни содержит нотный текст, который не включает в себя этот дополнительный раздел. В звучании отыгрыша мы наблюдаем аллюзию на тему первой части Прелюдии *g-moll* С. В. Рахманинова. Маршевая ритмическая формула, средний регистр, трехслойная фактура и мелодическая лапидарность основной темы — все это соответствует упомянутому первоисточнику. Однако в версии рок-музыкантов тема Рахманинова звучит, словно выделяемая кавычками, в ритмическом увеличении. Так же, как и в вышеописанных композициях, здесь наблюдается смена тонального плана: *g-moll* — *d-moll*.

Композиция «**Prelude**» («Прелюдия») из шестого альбома «*The 2nd Law*» («Второй закон») — миниатюра (минутное рассуждение), образующая с последующей песней «*Survival*» («Выживание») единую двухчастную контрастно-составную форму. Несмотря на небольшие масштабы, она вмещает аллюзии сразу на два произведения разных композиторов эпохи романтизма. Избранный пример, к тому же, демонстрирует и владение рок-музыкантами одним из наиболее сложных методов работы с заимствованным материалом: когда в процесс формообразования, наряду с темами-образами (термин В. П. Бобровского), вовлекаются и фрагменты неэкспозиционных частей «донорского» текста.

В начале композиции перед нами отчетливо предстают интонации второго тематического компонента сложно-составной темы (В. П. Бобровский) первого раздела II части Второго фортепианно-

¹ Этот прием был использован рок-музыкантами во время выступления на концертах для успешной смены инструментального состава во время звучания композиции.

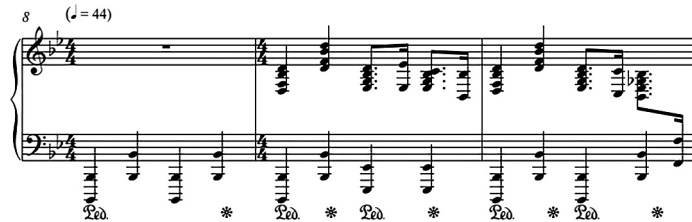
² В честь второго закона термодинамики.

го концерта С. В. Рахманинова, приобретающие в этой рок-версии в большей мере декламационный (аккордовое изложение, пунктирный ритм) характер (см. пример 3, 4).

Пример 3. С. В. Рахманинов. Второй фортепианный концерт, II часть, фрагмент



Пример 4. Muse. Prelude, фрагмент



Проявление аллюзии (от французского *allusion* — «намек») А. Шнитке видел в «тончайших намеках и невыполненных обещаниях на грани цитаты — но, не переступая ее» [3]. В среднем разделе «Prelude» использована аллюзия на дополнительный тематический импульс в расширении второго предложения первой части Этюда E-dur op. 10 Ф. Шопена. Однако у «Muse» секвенцированная попевка, при сохранении мелодического рисунка оригинала, представлена ритмически унифицированным и непрерывным движением восьмыми в метрическом увеличении (4/4 вместо 2/4, восьмые вместо шестнадцатых; см. пример 5, 6).

Пример 5. Ф. Шопен. Этюд E-dur op. 10, фрагмент



Пример 6. *Muse. Prelude, фрагмент*



Симптоматично, что оба цитируемых произведения были написаны в тональности E-dur: возможно, рок-музыканты осознавали некое тональное, тематическое и образное их родство¹. Кроме того, терцовая попевка, использованная и у Шопена, и у Рахманинова, тщательно прорабатывается, что свидетельствует о весьма профессиональном владении рок-музыкантами методом интегрированной работы с тематизмом. Искусно создаваемый «Muse» тематический узор, в который вплетается сразу два шедевра академической фортепианной литературы, заставляет, по сути, еще раз убедиться в «деривационном характере» (как способе образования из одной текстовой структуры другой, по определению М. Г. Арановского) не только многих романтических лексем, но и музыкального темообразования *par excellence*. И в неакадемическом стилевом контексте в данном случае это становится еще более очевидным.

Следует также напомнить, что авторы именуют эту инструментальную композицию как «Prelude», что отсылает нас, с одной стороны, к импровизационным жанрам академической музыки эпохи Барокко. С другой — здесь со всей очевидностью обнаруживается романтическая коннотация. В эпоху романтизма и, как известно, именно в творчестве Ф. Шопена произошло возрождение прелюдии как самостоятельного жанра. Рок-музыканты претворили таким образом еще одну «историческую» попытку его реконструкции, только уже в иных стилевых условиях — в современном массовом музыкальном искусстве.

По словам Марка Бомона, «Muse» snискали славу «аутсайдеров» (учитывая положительную коннотацию слова в английском языке

¹ Присутствует тритоновая тональная транспозиция: у *Muse* E-dur сменяется B-dur.

ке) [1]. Их музыкальный тезаурус на протяжении многих лет пополняется треками, в которых прослеживается обращение к сфере академической музыки посредством использования современных техник композиции и приемов полистилистики. Отметим, что в творчестве группы наблюдается довольно «скандальный» для рок-музыки романтический музыкальный контекст, который можно расценить скорее как корреляцию с возникшим в современной академической музыке в конце XX века «прецедентом» неоромантизма. Эти стилевые и эстетические параллели, на наш взгляд, не случайны и нуждаются в дальнейшем исследовании.

Исследование выявило, что синтез академической и неакадемической традиций представляется чрезвычайно перспективным, в том числе и на примере «артизации» рок-музыки. Нами была предпринята попытка разработки интертекстуальных стратегий анализа рок-музыки, ассимилирующей академическую классику. В рамках продолжения исследования предполагается расширение как круга анализируемых композиций «Muse», так и соответствующей научной аспектации.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бомон М.* Muse. Electrify my life. Биография хедлайнеров британского рока / [пер. с англ. А. Захарова]. М.: Эскмо, 2019.
2. *Майерс Б.* Muse. Muscle museum: взгляд изнутри / пер. В. Кима, Н. Суриной. М.: Флюид, 2007.
3. *Шнитке А. Г.* Полистилистические тенденции в современной музыке // Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества. М.: Советский композитор, 1990. С. 327–331.
4. История группы MUSE [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://newsrock.ru/gruppa/m/muse.html> (дата обращения: 15.12.2020).
5. Официальный сайт группы Muse [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://muse.mu> (дата обращения: 15.12.2020).
6. *Сыров В. Н.* Силевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.fedy-diary.ru/Gold/books-r/syrov.htm> (дата обращения: 15.12.2020).

Алексей Горбунов

ПЕСЕННЫЙ ЖАНР МОДИНЬЯ И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ЭЙТОРА ВИЛА-ЛОБОСА

Интенсивное культурное взаимодействие, начавшееся в связи с колонизаторской деятельностью португальцев в первой половине XVI века на территории Бразилии, породило множество самобытных форм песни, музыки и танца. С ростом населения страны и возникновением городов появился спрос на определенный тип культурных развлечений, диктуемый средним классом. До возникновения публичных концертов существовали такие формы досуга, как светские и религиозные праздники, дни рождения членов королевской семьи, а также появившиеся в XVIII веке оперные постановки. Примерно в это же время набирает популярность еще одна форма развлечений — музицирование в домах представителей высшего сословия. Как правило, крупные помещики содержали собственный оркестр из профессиональных музыкантов. В репертуар оркестра входили лучшие образцы европейской музыки, которые могли быть услышаны только приглашенными гостями на закрытых от посторонних людей мероприятиях. Такие вечера позволяли музицировать вместе профессиональным музыкантам и любителям, которые с удовольствием демонстрировали свои таланты, к примеру, за клавесином.

По-другому дело обстояло с местными (индейскими) и завезенными на континент африканскими этносами: музыка воспринималась ими либо как часть ритуала, недоступного для европейского человека, либо как форма развлечения на традиционных праздниках. Подобный взгляд сложился в связи с неблагоприятными условиями, в которых находились рабы. Таким образом, несмотря на значительное социальное расслоение, в этом интернациональном «котле» рождались новые оригинальные жанры. Одним из них стала модинья — разновидность лирической песни, написанная для двух голосов под гитарный или клавишный

аккомпанемент. Она отличалась простотой тематического содержания (как правило, это была любовная лирика) и изящностью мелодической линии.

По словам исследователей, модинья возникла в конце XVIII века и была изначально популярна среди обеспеченной публики. Позднее эта песенная форма получила распространение в кругу простых бразильцев и португальцев. Интересно происхождение самого термина «модинья»: оно непосредственно связано с португальским жанром «мода» — так в XVIII веке называлась любая песня, которая «исполнялась в салонах представителями португальской знати» [1, 48]. Модинья заимствовала у этого жанра некоторые черты формы и мелодические характеристики, поэтому, по свидетельству ученых, впоследствии «настолько разнообразилась, что перестала иметь индивидуальные специфические особенности» [1, 48]. Однако можно выделить несколько черт, присущих модинье: это куплетная форма, сравнительно небольшой звуковысотный диапазон (в ранних образцах), простой ритмический рисунок в мелодии, где время от времени встречаются синкопы, незамысловатый арпеджированный аккомпанемент, состоящий из трезвучных аккордов.

Следует подчеркнуть, что большая часть сохранившихся модиний не имеет авторства, так как они могли сочиняться музыкантами-любителями — представителями высших сословий, которым не было нужно фиксировать свои музыкальные творения. Однако история сохранила имя одного из творцов, обращавшихся к этому жанру. Им был священник Домингуш Калдаш Барбоза (1740–1800), прекрасно владевший скрипкой и гитарой, а также сочинявший поэтические тексты. Барбоза прославился при дворе как исполнитель собственных песен-модиний. Интересно, что его стихи были положены на музыку знаменитыми композиторами того времени, такими как Маркус Португал¹ (1762–1830) и Антониу Леал Морейра² (1758–1819).

Неудивительно, что модинья привлекла внимание композиторов XX века, в числе которых был всемирно известный музыкант Эй-

¹ Португальский музыкант, переехавший в Бразилию в 1811 году.

² Известный португальский композитор конца XVIII века.

тор Вила-Лобос. Его считают одним из первых латиноамериканских композиторов, получивших признание в Европе. В течение всей жизни он изучал бразильскую народную музыку. На этапе своего творческого становления в начале 1910-х годов ему удалось посетить несколько бразильских штатов, где он познакомился с традициями и культурой африканских и индейских племен. В своих произведениях композитор синтезировал стилистические особенности музыки этих культур с чертами европейской традиции сочинительства. Таким образом, в творчестве Вила-Лобоса нашли отражение жанры бразильской популярной музыки, в частности, излюбленная композитором модинья. В статье будет рассмотрено несколько таких примеров из сочинений выдающегося бразильского композитора.

Значительной популярностью пользуется цикл «Бразильских бахиан», написанный Вила-Лобосом в период с 1930 по 1945 год. Следует отметить, что на протяжении всего жизненного пути композитор изучал творчество И. С. Баха. Результатом кропотливого исследования сочинений немецкого мастера стал цикл, состоящий из девяти опусов. Каждая из частей «Бразильских бахиан» имеет двойное название: одно европейское (интродукция, прелюдия, fuga, ария), а второе бразильское (эмболада¹, дезафью², шоро³, модинья). Это связано с тем, что композитор видел связь между этими жанрами. По его словам, токкаты и жиги напоминают подвижные бразильские танцы, а модинья схожа с баховской арией. Это обстоятельство подтверждает названия медленных частей первой, третьей и восьмой бахиан.

В Прелюдии (Модинье) из Первой «Бразильской бахианы» звучит выразительная тема, следующая после вступления. Мелодия напоминает широкую баховскую арию и развивается секвенционно в обрамлении хорального аккомпанемента (см. пример 1).

¹ Звучащая в быстром темпе народная мелодия.

² Музыкально-поэтическая форма бразильской музыки, которая представляет собой сатирический диалог двух исполнителей с чертами импровизации, сопровождаемый танцем.

³ Шоро — жанр уличного музицирования, концентрирующий элементы мелодии и ритма, которые характерны для бразильской городской культуры.

Пример 1. Э. Вила-Лобос. Прелюдия из Первой «Бразильской бахианы»



Вила-Лобос, безусловно, переосмыслил жанр модиньи, приблизив его к баховским образцам за счет хоральной фактуры, строгого стиля изложения и секвентного развития мелодии (тема соответствует баховскому принципу «ядро-развертывание-кадансирование»). При этом композитор сохранил лирическое начало, присущее модинье, и гомофонно-гармоническое сопровождение, характерное для песенной музыки.

Аналогичный случай можно наблюдать в Арии (Модинье) (см. пример 2) из Третьей «Бразильской бахианы». Основная мелодия исполняется пианистом и движется секвентно, напоминая тему Прелюдии. Примечателен тот факт, что аккомпанемент строится на простых аккордах (трезвучия и задержания к ним), но не арпеджированных, как это было бы в модинье. Единовременное звучание вертикалей свидетельствует о присутствии черт хоральности.

Пример 2. Э. Вила-Лобос. Ария из Третьей «Бразильской бахианы»

Несколько другая картина предстает в Арии (Модинье) из Восьмой «Бразильской бахианы». Здесь отсутствует хоральность, линия аккомпанемента полифонизирована. Фактура сопровождения напоминает баховские темы со скрытой полифонией, где мелодия делится на два элемента: оstinатный тон (как правило, квинтовый) и подвижные звуки. В партитуре (см. пример 3) явно прослеживается этот принцип.

Пример 3. Э. Вила-Лобос. Ария из Восьмой «Бразильской бахианы»

Что касается самой темы-модиньи, то она строится по тем же законам, которые были выявлены в предыдущих бахианах, и имеет ярко выраженное лирическое начало.

В ряду многочисленных опусов Вила-Лобоса можно выделить еще одну примечательную пьесу — Модинью (см. пример 4) из цикла «Serestas»¹, где композитор использует тему, «заимствованную напрямую из бразильского фольклора» [2, 106]. Она была записана самим Вила-Лобосом в штате Баия на северо-востоке Бразилии. Интересно, что поэтической основой сочинения стал текст Мануэля Бандейры² (1886–1968), написанный в 1926 году специально для этой мелодии. Естественно, что тематика стихотворения — это лирика, где повествуется о безответном чувстве любви.

Пример 4. Э. Вила-Лобос. Модинья из цикла Serestas

The image shows a musical score for the piece 'Modinha' by Villa-Lobos. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment in the middle, and a second piano accompaniment at the bottom. The tempo is marked 'Muito lento (N.º = 66)'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p', 'mp', 'f', and 'rall.'. The lyrics are in Portuguese: 'so - ll. - do da mi - nha vi - da Morrerei, que - rido, Do teu do - or - mór. Muito embe - ra no cor.'

По мнению исследователей, в Модинье Вила-Лобос «старался приблизить изложение фортепианной фактуры как можно ближе к гитарной» [4, 117]. В качестве доказательства приводится аргумент, что аккомпанирующий пласт изложен аккордами в тесном расположении, смена которых происходит будто бы посредством сдвига позиции³ на гитарном грифе. Также «по-гитарному» берутся сами аккорды: звучит сначала низкий бас, а затем созвучие на полторы октавы выше. Интересно, что ровно через десять лет композитор сде-

¹ В переводе с португальского — «Серенады».

² Крупный бразильский поэт-модернист, переводчик.

³ Номер лада, на котором находится указательный палец левой руки во время извлечения аккордов, созвучий или отдельно взятых звуков.

лал дополнительную редакцию Модиньи (см. пример 5) для гитары и голоса (или флейты). Музыкальный материал остался неизменным: Вила-Лобос только транспонировал сочинение в более удобную для исполнителей тональность — e-moll.

Пример 5. Э. Вила-Лобос. Редакция Модиньи для гитары и голоса (флейты)

The image displays a musical score for the piece 'Modinha' by Heitor Villa-Lobos. It consists of two systems of music. The first system shows the guitar part in the upper voice and a vocal line in the lower voice. The guitar part features a series of chords and melodic fragments, with some notes marked with accents. The vocal line is mostly rests. The second system continues the guitar part with a 'rall.' (ritardando) marking and a 'mf' (mezzo-forte) dynamic. The vocal line begins with the lyrics: 'Na so-li-dão da mi-nha vi-da morre-rei, que-'. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, dynamics, and articulation marks.

Необходимо подчеркнуть, что Модинья как самостоятельное сочинение получила большую популярность и претерпела множество авторских аранжировок. Это сочинение включил в свой репертуар знаменитый бразильский музыкант Антониу Карлос Жобин (1927–1994).

Пройдя большой путь эволюции от исполнения лишь в аристократических салонах до распространения во всех слоях населения, модинья стала неотъемлемой частью бразильского фольклора. Подтверждением этому служат многократные обращения к этому жанру академических композиторов и представителей бразильской популярной музыки. Следует подчеркнуть, что музыканты сочиняли близкие характеру модиньи мелодии, а также нередко цитировали фольклорные образцы. Приведенные в статье примеры из цикла «Бразильских бахиан» — оригинальные творения композитора, в которых европейские принципы сочинительства соединяются с некоторыми чертами жанра модиньи, а небольшая пьеса из цикла «Serestas» содержит подлинную народную тему. В заключение необходимо отметить тот факт, что на сегодняшний день, по мнению бразильских исследователей, модинья стала одним из «символов национального самовыражения» [3, 237].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Де Лима Э.* Модинья и лунду в Бразилии // Классическая бразильская музыка. Textos do Brasil. 2007. № 2. С. 46–51.
2. *Мариз В.* Эйтор Вила-Лобос. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1977.
3. *De Lima E. V.* A modinha e o lundu: dois classicos nos tropicos: tese ... de Doutorado em Musicologia. Sao Paulo, 2010.
4. *Picchi A.* As Serestas de Heitor Villa-Lobos: um estudo de analise, texto-musica e pianismo para uma interpretacao. Campinas: Sao Paulo, 2010.

ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, ИНТЕРПРЕТАЦИЯ, МУЗЫКАЛЬНАЯ КРИТИКА

Даниил Мясников

СТРАТИФИКАЦИЯ ИНСТРУМЕНТОВ ДУХОВОГО ОРКЕСТРА В КОНТЕКСТЕ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ДУХОВОЙ ПАРТИТУРЫ

Для культуры каждого народа духовое исполнительство имеет особое, сакральное значение. Не стала исключением и Россия, где духовая музыка сопровождала людей всегда: она вела в бой¹, звучала в часы досуга, на торжествах и праздниках, сопровождала воинские ритуалы, ее можно было услышать на похоронах², крестных ходах, парадах, церемониях, катках, а позже в синемаатографе. Более того, военная музыка имела глубокий символический смысл: полковые марши служили неизменным атрибутом полка, предметом гордости каждого военнослужащего за принадлежность к своему формированию.

Меняется историческая обстановка, социальные, политические реалии, и поэтому интересно проследить за развитием духовой партитуры в историческом контексте (стратификацией инструментов, изменением состава и штатов оркестров) и попытаться найти взаимосвязи между этими явлениями.

¹ Большое значение этому придавал М. Д. Скобелев. По его свидетельству, во время осады крепости Плевна полковые хоры постоянно подбадривали воинов своей игрой: «К вечеру, почти каждый день, в траншеях звучала военная музыка. Первый марш или пьеса обыкновенно приветствовались турками усиленной пальбою» [6, 13].

² Свидетельством этому может служить, например, «Похоронный марш на смерть Императора Николая I» Антона Дерфельдта, изданный в «Сборнике полковых (встречных) и исторических маршей Российской империи» (Лейпциг, 1901) [7] под № 105.

Самый значительный и наиболее ранний этап развития духового оркестра пришелся на петровские времена (конец XVII — начало XVIII века). В эту эпоху, в связи с масштабной реорганизацией жизненного уклада и армейской структуры, военная музыка приобрела исключительную важность. Именно тогда появилась Военно-оркестровая служба, указом царя в штат полков были введены духовые оркестры¹, предназначенные для подачи сигналов² и поднятия боевого духа солдат.

Целый век понадобился для того, чтобы сигналы, имеющие сугубо практические функции, смогли эволюционировать в самостоятельные музыкальные произведения, получившие, к тому же, глубокий символический смысл. Точкой отсчета в данном контексте может стать конец XVIII века, когда Павел I в Воинском уставе, утвержденном 20 ноября 1796 года, предписал: «Для музыкантов каждого полка быть особому маршу» [6, 20].

Марш как символ воинской части окончательно приобрел большое значение в начале XIX века, когда Александр I утвердил новые штаты для армейских пехотных и гвардейских полков³, что способствовало росту численности войск, формированию новых полков и, как следствие, улучшению качества военной музыки.

В 1810-е годы А. А. Дерфельдт-отец⁴, главный капельмейстер войск гвардии, выпустил сборник маршей для военного духового оркестра [3]. Марши, вошедшие в данный сборник, были предназначены сугубо для того полка, которому были посвящены, поэтому дирижер мог оформлять партитуру по своему усмотрению и удобству. Такие партитуры не имели единообразного правила оформ-

1 В феврале 1711 года в штат полков были введены «барабанщики, гобоисты, литаврщики» [4, 3].

2 О необходимости для военного музыканта знать различные марши и сигналы говорилось еще в «Учении и хитрости ратного строения пехотных людей» (1647) [8].

3 Список установленных для хоров инструментов включал фаготы, валторны, трубы, флейты, серпаны, гобои, тромбоны и другие (всего 16 наименований).

4 Антон Дерфельдт получил музыкальное образование в Праге, к тому же он был действующим капельмейстером, поэтому его инструментовки маршей для составов того времени были высокого качества.

ления и, соответственно, требовали обработки, приведения к единообразию. В старинных маршах (см. примеры 1, 2), написанных, в основном, в середине — конце XIX века, можно заметить, что инструменты в партитуре были расположены в произвольном порядке и не имели какого-либо строгого принципа.

*Пример 1. Дерфельдт А. А. Марш военный медленный
Императорской Российской гвардии № 1*

The image shows a page of a musical score for a military march. The score is written for a large ensemble of instruments. The instruments listed on the left side of the page, from top to bottom, are: Piccolo Clarinetto in Bb, Clarinetti in C1, Clarinetti in C2, Corno di Bassoni, Oboe, Flauti in Bb, Flauti in C, Flauto Alto in C, Flauto Solo, Corni in C, Corni in F, Clarini in C, Trombone, Fagotti, Contrabbasso e Bassoni, Tamburi di Sordani e Triangoli, and Tamburo Piccolo e Grandi Cembali. The music is written in a single system with multiple staves, each containing a different instrument's part. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Следующим важным этапом в развитии духового оркестра стал конец XIX века, и большую роль в его становлении сыграла фигура Н. А. Римского-Корсакова. К его заслугам можно отнести: реорганизацию штатных составов военных оркестров, устранение многостройности составов (он оставил инструменты только основных строев: В, Es, F), организацию профессионального образования военных дирижеров в Петербургской консерватории, отказ от тенового ключа, а также от нотирования баритона в басовом ключе. Именно Римский-Корсаков, как офицер, стремящийся все приво-

дить в систему, повлиял на то, что оркестры морского ведомства получили примерно одинаковый состав, а партитуры стали записываться единообразно.

Пример 2. Николай I. Марш Лейб-гвардии Измайловского полка

The image displays a page of a musical score titled "Geschwiade-Marsch". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left side of the page are: Clarinetto in F, Clarinetto 1 in C, Clarinetto 2 in C, Corni di bassi (Bassoons), Oboe, Flauto in Fis (Flute in F), Flauto in 8-va (Alto Flute), Corni in C (Trumpets in C), Corni in F (Trumpets in F), Trompetti in C (Trumpets in C), Trompetti in F (Trumpets in F), Fagotti 1 (Bassoon 1), Fagotti 2 (Bassoon 2), Contrafagotti et Bassicorno (Contrabassoon and Bass Horn), Tromboni 1 (Trombone 1), Tromboni 2, 3 (Trombone 2 and 3), Tambour milti (Tambourine), Triangel (Triangle), and Tambour grande/Piatti (Large Drum/Cymbals). The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like "p" (piano).

Изучая партитуры этой эпохи, можно отметить так называемый тесситурный принцип их оформления: деревянные инструменты (по тесситуре), медные (по тесситуре) и ударные. Можно предположить, что Римский-Корсаков решил придать оформлению партитуры для духового оркестра «симфонический вид», поскольку этот принцип берет свое начало из логики расположения инструментов в симфоническом оркестре, который утвердился в середине XVIII века. Партии инструментов расположены здесь по оркестровым группам, а в каждой группе — в следующем порядке: деревянные духовые — флейты, гобои, кларнеты, фаготы; медные духовые — валторны, трубы, тромбоны, туба; ударные; струнные смычковые — скрипки, альты, виолончели, контрабасы. Для сравнения сопоставим оформление

партитур Н. А. Римского-Корсакова для симфонического и духового оркестра (см. примеры 3, 4).

Пример 3. Н. А. Римский-Корсаков.
Симфоническая сюита
«Шехеразада»: партитура

Пример 4. Н. А. Римский-Корсаков.
Концерт для тромбона с духовым
оркестром: партитура

Но сами военные капельмейстеры на этом этапе еще не приняли подобный принцип расположения инструментов оркестра. Примером может служить фигура Отто Рудольфовича фон Фреймана, который подготовил к выпуску и издал «Сборник полковых (встречных) и исторических маршей Российской армии в партитурах: в 4 томах» (Лейпциг, 1902) [7]. Отличительной особенностью этого сборника стало то, что его составитель был боевым офицером, а не музыкантом, и при работе над сборником он полагался на мастерство в инструментовке полковых капельмейстеров, а не профессиональных композиторов. Поэтому в оформлении партитур мы наблюдаем совсем другую картину (см. пример 5).

В XX веке в штатах военных оркестров произошло еще одно событие — появление саксофонов. Введенные в военные оркестры, они сначала использовались как подменные инструменты (чередующиеся

Пример 5. Шорф И. Ф. Марш 51 драгунского Черниговского полка

№ 190. Марш 51 драг. Черниговского Ея И.В. Вел. Ки. Елисаветы Феодоровны полка, соч. капельмейстера того же полка И.Ф. Шорфа
(печатается с разрешения композитора)

с кларнетами). В этой связи их партии записывались в партиях заменяемых инструментов или помещались на отдельных строках между кларнетами и фаготами. Позднее, когда саксофоны стали самостоятельными инструментами, их выделили в подгруппу, которая обрела постоянное место в партитуре (между фаготами и валторнами). Об использовании саксофонов еще в дореволюционных оркестрах, но в качестве подменных (то есть таких, на которых играли кларнетисты), свидетельствуют фотографии дореволюционных оркестров (см. пример б).

Но дальнейшая судьба саксофона в России сложилась очень не просто. На Западе он широко использовался в джазовых коллективах, а в России воспринимался как буржуазный инструмент, поэтому играть на нем было нежелательно.

Перейдем к послереволюционному периоду и проследим трансформацию духовой партитуры в это время. Иной способ оформле-

Пример 6. Оркестр Преображенского полка



ния партитуры для духового оркестра («групповой») был предложен Н. П. Ивановым-Радкевичем¹ в «Увертюре на темы песен народов СССР», написанной в 1932 году.

В ней партии инструментов объединены по признаку тембрового родства и конструктивной общности в оркестровые группы — деревянную группу, группу характерных медных инструментов, группу ударных инструментов, основную группу. Этот принцип связан со способом расположения духовых и ударных инструментов в симфонической партитуре, как, в принципе, в партитурах для духового оркестра Римского-Корсакова.

Интересно, что в более поздних сочинениях Иванов-Радкевич вернулся к прежнему способу расположения инструментов в партитуре. Это может быть связано с тем, что нотные издательства того времени пока не были готовы к изменениям и просили композитора писать как раньше.

¹ Отзыв Иванова-Радкевича о духовом оркестре Министерства обороны СССР можно найти в его статье «Образцовый духовой оркестр» [2, 149–150].

Н. Я. Мясковский при написании музыки для духового оркестра располагал инструменты привычным для себя образом (как в симфоническом оркестре), например, в «Походном марше», написанном в 1930 году. Композитор целенаправленно использовал такой принцип расположения инструментов, поскольку подобное мы видим и в Девятнадцатой симфонии для духового оркестра, изданной в 1941 году (см. пример 7).

Пример 7. Мясковский Н. Я. Девятнадцатая симфония: партитура

The image shows a page of a musical score for a concert band. The instruments listed on the left are: piccolo, Flauti grande I and II, Obol I and II, Clarinetto in Es I and II, Clarinetto in Bb I, II, III, Fagotti I and II, Corni in Es I, II, III, IV, Trombe in Bb I, II, Tromboni I, II, III, Timpani, Triangolo, Tam-tam, Piatto, Cassa, Cornetti in B I and II, Altii in Es I and II, Tsaori in B I and II, Baritone in B, and Bassi I and II. The score is written in 4/4 time with a key signature of one flat. The tempo is marked 'Maestoso' at the top and bottom. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'p' and 'f'.

Отметим, что Мясковский был старшим современником Иванова-Радкевича и учился по гармонии у Р. М. Глиэра (у которого по композиции впоследствии учился Иванов-Радкевич). Также принято считать, что именно Иванов-Радкевич первым предложил «групповой» принцип, но, как оказалось, впервые подобным образом расположил инструменты Мясковский, из чего можно сделать вывод, что Иванов-Радкевич продолжил идеи своего старшего коллеги.

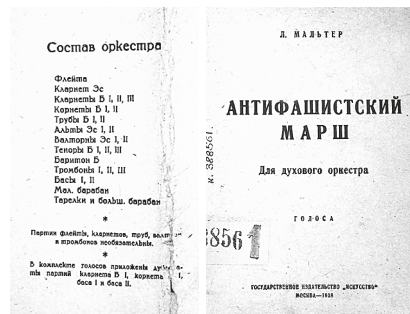
После революции штаты военных духовых оркестров с 1922 по 1953 годы (так называемые «Штаты Чернецкого»¹) составляли 14 человек (13 музыкантов и дирижер). В партитурах довоенного периода в перечислении состава оркестра можно найти сноску «Партии флейты, кларнетов, труб, валторн и тромбонов необязательны» (см. примеры 8, 9, 10). То есть, исполнить данное произведение можно было составом в 13 человек.

В следующих примерах расположение инструментов соответствует групповому принципу, но группа ударных инструментов располагается последней.

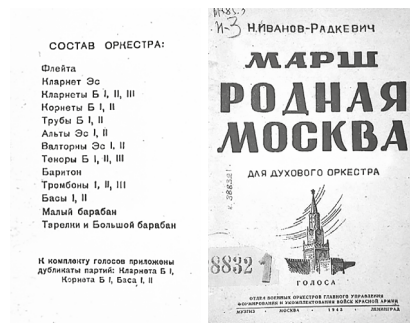
Штаты военных оркестров были пересмотрены в советское время. После С. А. Чернецкого начальником Военно-оркестровой службы стал И. В. Петров, который доказал, что приемлемый состав военных оркестров полков, дивизий и военных училищ должен включать 30 музыкантов. Его предложение утвердил министр обороны своим приказом в 1953 году. Таким образом, можно предположить, что военный оркестр стал приобретать большую значимость.

¹ Подробнее о Семене Александровиче Чернецком можно прочитать в книге В. С. Цицанкина [9].

Пример 8. Мальтер Л. И. *Антифашистский марш*: состав оркестра



Пример 9. Иванов-Радкевич Н. П. *Марш «Родная Москва»*: состав оркестра



Пример 10. Александров А. В. *Гимн Советского Союза*: партитура



Изменение, играющее существенную роль в становлении современного духового оркестра, можно увидеть в Приказе Министра обороны СССР от 26.07.1963 года № 182 «О введении в действие Положения о военно-оркестровой службе в Вооруженных Силах СССР» [5]: в штате 1963 года, в отличие от штата 1953 года, утвердились валторны строя F (так как валторны Es давно уже вышли из употребления), а также введены тубы Es и B (заменившие устаревшие басы-геликоны, которые применялись в кавалерии). В среднем составе сокращен кларнет Es, а вместо него добавлен еще один кларнет B. Состав оркестра пополнили саксофоны: два альты и тенор, а также смычковый контрабас (позднее бас-гитара).

Таким образом, партитура приобретает следующий вид (см. пример 11).

Пример 11. Александров А. В. Государственный гимн СССР: партитура

В связи с введением в состав оркестра саксофонов наличие группы альтов стало вызывать неоднозначное отношение. Так, Н. А. Зудин в своем исследовании пишет: «Предлагаемая реконструкция военных оркестров вызовет некоторые затруднения материального

характера. Часть инструментов, в том числе альты, большинство теноров, часть корнетов и басов окажутся ненужными», «производство саксофонов нужно будет резко повысить» [1, 68].

Но альты, вопреки предложениям Зудина, просуществовали в оркестре до конца 1980-х годов (см. пример 12) и стали исчезать уже в партитурах для духового оркестра в 1990-х.

Пример 12. Пахмутова А. Н. Торжественная прелюдия «Вечная слава героям»: партитура

Состав оркестра

- Флейты I-II
- Гобои I-II
- Кларнеты Сиб I-II-III
- Фаготы I-II
- Саксофон-альты Миб I-II
- Саксофон-тенор Сиб
- Валторны Фа I-II-III-IV
- Трубы Сиб I-II-III
- Тромбоны I-II-III
- «
- Литавры
- Колокола трубчатые
- Тамтам
- Тарелки и
- Большой барабан
- «
- Корнеты Сиб I-II
- Альты Миб I-II
- Теноры Сиб I-II
- Баритон Сиб
- Басы I-II

ВЕЧНАЯ СЛАВА ГЕРОЯМ
Торжественная прелюдия

А. ПАХМУТОВА
Инструментовка С. Сурицкого

Но, несмотря на изменения в составе оркестра, принцип расположения инструментов остался прежним.

Таким образом, на протяжении нескольких эпох можно заметить своеобразное «противостояние» между военными капельмейстерами и композиторами, имеющими «академическое» образование: первые пользовались дореволюционным способом расположения инструментов, вторые же пытались адаптировать принципы симфонического оркестра к духовому. Возможно, это связано с новой ролью духового оркестра, поскольку общие тенденции развития теории духового исполнительства в Советском Союзе привели к сближению духового и симфонического оркестров. Духовой оркестр ранее предназначенный исключительно для исполнения прикладной музыки,

сопровождения воинских ритуалов, превратился в коллектив, выполняющий культурно-просветительскую функцию, где репертуар, к тому же, пополнялся произведениями выдающихся композиторов своего времени. Наконец, можно отметить, что история становления духового оркестра все еще далека от завершения: меняются составы, репертуар, многие современные композиторы обращаются к этому составу, расширяя его выразительные возможности. И, как можно заметить, духовой оркестр обычно чутко откликается на изменения социально-исторического контекста, так что, возможно, в этой сфере нас ждет множество новых открытий в XXI веке.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Зудин Н. А.* Составы военных оркестров и пути их усовершенствования // Труды военно-дирижерского факультета при МГК им. П. И. Чайковского. Вып. 8. М.: ВДФ, 1965. С. 3–10.
2. *Иванов-Радкевич Н. П.* Образцовый духовой оркестр // Советская музыка. 1957. № 4. С. 149–150.
3. Медленные марши Российской гвардии. Том I / сост. А. А. Дерфельдт. М.: Канон+, 2013.
4. Полное собрание законов Российской империи (ПСЗРИ). Собрание первое (1649–1825). Т. XLIII. Часть первая. Книга штатов. Отделение первое. Часть 1: Штаты военно-сухопутные (1711–1800): 1711–1762 [Электронный ресурс]. СПб.: Типография II Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1830. Режим доступа: http://nlr.ru/e-res/law_r/search.php/ (дата обращения: 28.08.2021).
5. Приказ Министра обороны СССР от 26.07.1963 г. № 182 «О введении в действие Положения о военно-оркестровой службе в Вооруженных Силах СССР» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ipravo.info/sssrl/law78/472.htm> (дата обращения: 28.08.2021).
6. Русские военные марши. Том V. Путеводитель / авт.-сост. М. Д. Черток, В. С. Петров. М.: Композитор, 2019.
7. Сборник Полковых (встречных) и Исторических Маршей Российской империи. Том II. Лейпцигъ: Нотопечатня К. Г. Редера, 1901. 400 с.
8. Учение и хитрость ратного строения пехотных людей. СПб: Бережливость, 1904.
9. *Цицанкин В. С.* Судьба музыканта. М.: Композитор, 2015.

Ильяс Хананов

НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ ПИАНИЗМА

А. Н. СКРЯБИНА

(на примере этюда ор. 42 № 5)

Фортепианное наследие Скрябина представляет собой одно из проявлений вершинного, заключительного этапа развития романтического пианизма. Тот факт, что фортепиано в творческой деятельности композитора занимало центральное место, способствовал присутствию исполнительского аспекта в большинстве музыковедческих работ о нем. К их числу можно отнести: «Фортепианные сонаты Скрябина» В. Ю. Дельсона [3], «Этюды Скрябина» Д. Д. Благого [2], «Особенности фортепианного стиля А. Н. Скрябина» А. И. Николаевой [6] и другие. В то же время пианизм Скрябина представляет собой уникальное явление, заслуживающее отдельного специального рассмотрения *in specie*, с исполнительской точки зрения.

В статье мы предлагаем взгляд на особенности фактуры сочинений композитора с позиций двигательной, телесно-сенсорной¹ составляющей процесса музицирования пианиста. Оправданной представляется такая точка зрения, при которой фортепианная игра понимается как *двигательный феномен*, а рассмотрение письма предполагает *ориентацию на исполнение*. Она проявляется в особом характере фактуры, причем особость эта — интенционально-феноменологическая, которая реализуется, во-первых, в направленности мышления, предполагающей опосредованность интонирования на уровне двигательного воплощения; во-вторых, в обусловленности фортепианной фактуры конкретными формулами предстоящего исполнения, то есть тем, что мы можем назвать физиологической предзаданностью².

¹ Понятие М. А. Аркадьева [1, 48].

² М. Р. Черная говорит об «опережающем кинетизме» [10, 873–883] в фортепианном композиторском творчестве, ссылаясь на Н. К. Метнера, Д. Мийо, И. Ф. Стравинского и С. С. Прокофьева.

Результатом будет наличие в фортепианном тексте *сенсорно-экспрессивных структур*¹, не обозначаемых конкретными знаками, а выводимых на основании эмпирико-психологических связей, существующих в сознании пианиста².

С. Е. Фейнберг отмечает: «Скрябинскому фортепианному стилю присущ скрытый тематизм. То, что при первом взгляде представляется фигурационным сопровождением, при более внимательном анализе обнаруживает звуковую ткань, пронизанную мотивными тематическими оборотами» [9, 108]. И далее: «Намечающаяся только в некоторых произведениях Шопена тематичность сопровождения (этюды до минор ор. 10) для его стиля становится скорее исключением, чем правилом. Но у Скрябина этот прием перерастает в особую выразительность звуковой ткани, насыщенной тематическим материалом» [9, 109]. Сходных взглядов на тематичность всех элементов скрябинской фактуры придерживается М. Р. Черная: «В его музыкальной ткани тенденция к мелодизации получила оригинальное претворение, так как подобно отдельным произведениям Ф. Шопена (например, поющие фигурационные слои фактуры в этюде № 13 *As-dur*), у Скрябина начинает петь вся музыкальная ткань. Развивая приемы изложения великого польского композитора, Скрябин в ряде своих произведений творит ткань еще более воздушную, просветленную, в которой практически стираются грани между мелодией и дополняющими ее голосами» [10, 696].

На наш взгляд, суть мелодизации фактурных элементов Скрябина, отличающая его стиль в том числе и от шопеновского, заключена в вариантном методе ее выполнения. Мелодический профиль «сопровождающего» голоса наименее автоматичен, в силу наибольшей достижимой оригинальности изложения на каждом последующем участке временного развертывания. Для иллюстрации и большей определенности сказанного обратимся к следующему примеру (см. пример 1).

¹ Понятие принадлежит автору статьи.

² См. об этом также: [7].

Пример 1. Скрябин А. Н. Этюд ор. 42 № 5. Фрагмент



В первом такте примера условно фоновым становится голос, содержащий фигурационное изложение аккорда двойной доминанты (небольшой предыкт к вступлению второй темы). Примечательно, что выход его на «поверхность», в условиях двух долей пауз в мелодии сопрано, заставляет Скрябина индивидуализировать его мелодический профиль (см. пример 2).

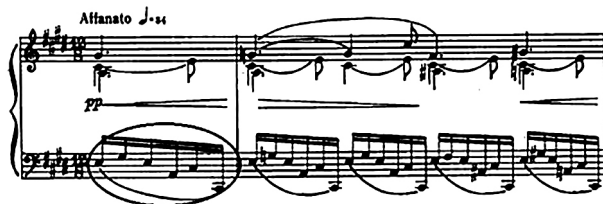
Пример 2. Скрябин А. Н. Этюд ор. 42 № 5. Фрагмент



Образуется четыре оригинальные мелодические ячейки (на примере отмечены окружностями), которые основываются на сенсорно-

экспрессивной структуре, положенной в основу изложения партии левой руки в первой теме этюда (см. пример 3).

Пример 3. Скрябин А. Н. Этюд оп. 42 № 5. Фрагмент



М. Р. Черная описывает эту структуру так: «Ритмогармоническая фигурация в басу основана на “бурлящей” индивидуализированной составной фигуре (разложенный септаккорд + разложенная октава, падающая вниз)» [10, 710]. Отметим важную исполнительскую деталь: падающая октава (отсюда будем использовать этот термин без кавычек, так как он представляется очень подходящим для именованной сенсорно-экспрессивной структуры подобного типа) в данном случае — не просто теоретическая абстракция, которая могла бы основываться на умозрительном делении секстоли. Это единственно верная трактовка именно сенсорно-экспрессивной стороны данной фигурации. Любое другое деление не представляется применимым для исполнения, как, например, 3+3. Соответственно, имеются две аппликатурные формулы, основанные на двух позициях руки — септаккорд и октава, которые устойчиво выдерживаются на протяжении изложения первой темы.

В рассматриваемом примере эти формулы четко указаны самим Скрябиным, распределяющим фигурацию между руками именно как 4+2, и это наблюдение провоцирует вывод: исполнение сочинения предполагает руку определенного размера, способную справиться с большой дещимой на второй и третьей доле.

Возвращаясь к вариантности, отметим, с одной стороны, исчезновение структуры падающей октавы и возникновение падающих большой сексты и чистой квинты на второй и третьей долях соответственно. С другой — трансформацию сенсорно-экспрессивной

структуры на четвертой доле, вызванную эмоциональной и осязательной перестройкой, переходом ко второй теме. Подобная мутация на стыке формы — замечательный пример переменности функций музыкального материала, в данном случае, с сенсорно-экспрессивной точки зрения. Эта единственная секстоль представляет собой переломный участок, на котором предыдущая сенсорно-экспрессивная структура еще не прекращает своего формующего воздействия, а новая — ноктюрновая — только пробивается к жизни. Поэтому происходит перелом аппликатурной формулы, и 4+2 превращаются в 3+3, где, однако, первая «тройка» остается в рамках ощущения первой темы, а вторая презентует новую. Аппликатура наиболее наглядно демонстрирует органичность и плавность этого перехода (см. пример 4).

Пример 4. Скрябин А. Н. Этюд ор. 42 № 5. Сенсорно-экспрессивные структуры и аппликатурная мутация

Сенсорно-экспрессивная структура первой темы:

5 1 2 5 1 5

Аппликатурная мутация:

4 1 2 1 3 5

Сенсорно-экспрессивная структура второй темы:

1 3 5 1 3 5

Заметим, что этот переход отсутствует в репризе (втором проведении обеих тем; см. пример 5).

Пример 5. Скрябин А. Н. Этюд ор. 42 № 5. Фрагмент



Объяснить это явление можно тем, что, во-первых, все та же склонность Скрябина к вариантности стала причиной радикального изменения партии левой руки. Вместо первоначальной сенсорно-экспрессивной структуры здесь — «отдаленный набатный колокол» [10, 712]¹, и обеспечение плавного перехода к лирической теме представляется трудно достижимым. Во-вторых, анализируемый фрагмент представляет собой репризу сонатной формы без разработки, поэтому достигнутое тональное единство тем снимает потребность в модуляции², в ходе которой и произошла рассмотренная нами мутация.

Отметим любопытную антиномию: контраст между темами, с одной стороны, как будто усиливается в условиях тонального единства, с другой — преобразование верхнего пласта фактуры (партии правой руки) в репризе с введением более дробной сенсорно-экспрессивной структуры³ способствует усилению ощущения единства. Этюд демонстрирует тончайшее понимание Скрябиным — мастером в области сонаты — диалектики сонатного становления.

Продолжая анализ фрагмента, рассмотрим мелодический профиль «сопровождения» второй темы (со второго такта примера).

¹ М.Р. Черная также отмечает на этом участке фактуры «облегчение звучности» и «сохранение ощущения полетности» [10, 712], образующееся за счет размещения функционального баса не на опорной доле (эта деталь отмечена нами ранее как важная особенность скрябинского метода).

² Главная партия, кроме того, сокращена в репризе до двух предложений.

³ М. Р. Черная метко отмечает родственность этой структуры «Баркароле» Шуберта [10, 711].

Подобный способ изложения — не редкость для романтического пианизма. «Вздвигающиеся фигурации баса имеют полную зеркальность и основаны на перемещении по регистрам *практически одной и той же* [курсив мой. — И. Х.] гармонической фигуры с возвратным ходом» [10, 711].

Суть скрябинской вариантности как раз и скрывается за этим «практически». Обратим внимание на те гармонические фигуры, которые не переносятся в точности (см. пример 6).

Пример 6. Скрябин А. Н. Этюд ор. 42 № 5. Фрагмент



Казалось бы, незначительное изменение основной структуры аккорда в первом случае — введение верхнего прилегающего звука, взятого скачком, к I ступени H-dur'ного аккорда — обращает на себя внимание исполнителя¹ и становится своего рода *индикатором мелодизации* фактурного слоя. Сенсорно-экспрессивная структура, однако, в целом остается без изменений.

Отлично положение вещей во втором случае, когда мелодическая вариантность влечет за собой множественное (четверное) задержа-

¹ Е. М. Тимакин замечает: «С точки зрения *исполнительского* [выделено Тимакиным. — И. Х.] слушания нет незначительных элементов — для уха все составные части музыкальной ткани имеют равные права. Во многих случаях для более глубокого и тонкого выражения музыки решающей является способность услышать мельчайшие (как бы “второстепенные”) детали» [8, 48].

ние к *gis-moll*'ному аккорду и, что важнее в контексте статьи, изменяет сенсорно-экспрессивную структуру, вводя ярко выраженное соло первого пальца на звуках *ais-h*. И если мутация сенсорно-экспрессивной структуры вполне органично продиктована потребностями формы, то в данном случае композитором, очевидно, двигала потребность в поиске терпкой гармонии с задержаниями (которые, в условиях педальной звучности вполне могут восприниматься как внедренные тоны) и в индивидуализации каждого пласта фактуры.

Именно в этой оригинальности, постоянном обновлении ткани¹ в тех местах, подобные которым композиторы предшествующих эпох могли бы заполнить общими формами движения (см. в рассматриваемом такте — на опорной доле, в восходящем движении, пропущена терция доминантсептаккорда, а в нисходящем — квинта), заключена значительная доля прелести и обаяния скрябинского пианизма. Такое внимание Скрябина к отделке фортепианной фактуры своих сочинений позволило А. И. Николаевой сделать важный вывод: «У Скрябина <...> традиционные приемы растворяются, образуя совершенно новое фактурное качество. <...> В освобождении фактуры от приемов, ставших к тому времени трафаретными, в снятии “накипи” романтического изложения, можно видеть одно из проявлений новаторства Скрябина» [6, 7–8]. Отмечая тот же момент снятия композитором шаблонов романтического фортепианного письма, К. В. Зенкин замечает: «Скрябин еще находит новые возможности одухотворения ткани, главным образом путем устранения присущей фигурации периодической повторности, созданием “нерегулярной” фигурации» [4, 366]. В такой настойчивой необходимости обновлений, даже в кажущихся мелочах, есть что-то от барочной изощренности. Однако то, что на неискушенный взгляд может показаться «оригинальничаньем», на самом деле, как мы старались показать, продиктовано всецело имманентно-музыкальными импульсами.

¹ Показательна в этом отношении мысль А. И. Николаевой: «Композитор легко нарушает рисунок “однотипного построения” ячейки, не придавая ей значения постоянной формулы. В этом отношении скрябинская фигурационная фактура, не культивирующая прием-формулу, может считаться *антипассажной*» [6, 47].

На пути поиска тотально мелодизированной фактуры Скрябин не был одинок. Подобное новаторство при ближайшем рассмотрении можно обнаружить у другого композитора, который, несмотря на многие различия и сложные личные отношения, был связан со Скрябиным почвенно, одним композиторским образованием — С. В. Рахманинова. Например, это отразилось в предельно мелодизированной партии левой руки в Музыкальном моменте ор. 16 № 4 (см. пример 7).

Пример 7. С. В. Рахманинов. Музыкальный момент ор. 16 № 4. Фрагмент



Однако этот и многие другие примеры показывают в то же время и глубокое различие двух творческих индивидуальностей. Для Рахманинова характерен поиск широкой мелодии, и оригинальные сенсорно-экспрессивные структуры подчинены всегда этой задаче (см. пример 8).

Пример 8. С. В. Рахманинов. Музыкальный момент ор. 16 № 1. Фрагмент



Фортепианная музыка А. Н. Скрябина представляет собой неисчерпаемый источник интереснейших для изучения явлений. Гениальные открытия в области фактуры, ставшие следствием феноменаль-

ных пианистических достижений композитора, приоткрывают перед исследователем мир сенсорно-экспрессивных структур, уникальных в своем разнообразии.

Очевидно и то, что сенсорно-экспрессивные структуры скрябинских сочинений — необъятная для одной работы тема. Мы пытались лишь кратко наметить путь интенционального анализа, призванного быть в первую очередь полезным для непосредственно музицирования. Кроме того, подобным образом может и должно быть исследовано творчество каждого крупного композитора-пианиста. Даже при весьма беглом рассмотрении становится очевидно, что сенсорно-экспрессивные структуры отдельных мастеров уникальны. Их постижение — в свою очередь, ключ к стильной интерпретации. А. А. Николаев замечает в очерке, посвященном основам советской пианистической школы, что для выработки элементов техники необходимой предпосылкой становится «осознание ощущения *правильности движений* [курсив мой. — *И. Х.*]» [5, 28]. Внимательный анализ текста, как мы пытались показать в статье, позволяет в некоторых случаях видеть прямые указания композиторов к достижению этой «правильности».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аркадьев М. А.* Хроноартикуляционные структуры новоевропейской музыки и фундаментальные проблемы ритма: дис. ... д-ра. иск. М., 2002.
2. *Благой Д. Д.* Этюды Скрябина. М.: МузГиз, 1963.
3. *Дельсон В. Ю.* Фортепьянные сонаты Скрябина. М.: МузГиз, 1961.
4. *Зенкин К. В.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997.
5. Мастера советской пианистической школы. Очерки / под ред. А. А. Николаева. М.: МузГиз, 1961.
6. *Николаева А. И.* Особенности фортепианного стиля А. Н. Скрябина. М.: Советский композитор, 1983.
7. *Светлова О. А., Хананов И. Р.* Некоторые особенности фортепианного письма Фридерика Шопена (опыт феноменологической характеристики) // Вестник музыкальной науки. 2019. № 3. С. 98–108.
8. *Тимакин Е. М.* Воспитание пианиста. М.: Советский композитор, 1984. 128 с.
9. *Фейнберг С. Е.* Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1969.
10. *Черная М. Р.* Фигурационное письмо в западноевропейской и русской клавирной (фортепианной) музыке: дис. ... д-ра. иск. М., 2006.

Антон Загаров

ФОРТЕПИАННОЕ ПИСЬМО Г. Ф. ХААСА (на примере *Trois Hommages*)

Георг Фридрих Хаас — один из наиболее влиятельных современных австрийских академических композиторов. Его творчество стало известно всему миру после создания сочинения *In vain* (2000) — «Музыка гнева и бессилия» [3]. Это произведение вызвало сильный резонанс: в нем композитор затронул политические проблемы родной Австрии, удивительным образом аккумулируя технические практики, которые составляют фундамент его музыкального языка. Наиболее яркими из них можно назвать «обертоновые конstellляции» [5] и «темноту», равноправный фактор музыкального произведения, способствующий выражению глубоких переживаний Хааса. Помимо *In vain*, композитор создал множество других серьезных сочинений, среди которых особое место занимает *Hyperion* (2006), концерт для света с оркестром, *Limited approximations* (2010) для шести микрохроматически настроенных фортепиано и оркестра и так далее.

Творческие искания композитора далеко выходят за пределы философии спектральной музыки, с которой композиции Хааса часто связывают. Это отчасти справедливо, поскольку наибольший интерес для композитора составляет поиск вибраций, которые имеют чрезвычайное значение для спектральной композиции. Рассуждая на тему, почему в оркестрах 16 первых скрипок или почему для каждого отдельного звука фортепиано предполагается три струны, Хаас говорит: «Потому что мы очарованы вибрациями» [9].

Особое место в музыке Хааса занимает фортепиано. Поскольку это инструмент с темперированным строем, который предполагает четкое деление звуковысотного пространства на определенные интервалы, его использование в микрохроматической музыке требует специальных подходов. Разработанная система равного расстояния между двенадцатью звуками в октаве стала той «клеткой», внутри которой развивалась вся западная музыкальная традиция: «Это была попытка превратить сложную акустическую реальность в управляе-

мую систему для простоты использования» [6]. Ограниченность темперированного строя неоднократно вызывала критику в свой адрес со стороны композиторов, многие из которых, не желая мириться с рамками темперации, направляли свои усилия на поиск новых способов выражения звукового пространства. Тут можно выделить два подхода. Первый связан с конструированием нового инструмента, на котором можно было бы исполнять микрохроматическую музыку; в этом направлении работали Иван Вышнеградский и Алоис Хабба. Второй подход связан с использованием нескольких обычных фортепиано, которые настроены по-разному — так, что звуки инструментов между собой образуют микрохроматические интервалы. Именно в этом направлении находятся творческие поиски Хааса относительно фортепиано. Здесь Хаас не первопроходец: достаточно вспомнить три четвертитоновые пьесы Чарльза Айвза для двух фортепиано с разницей в настройке в одну четвертую тона. Чтобы понять, как Хаас воплощает свои художественные идеи с помощью фортепиано, рассмотрим его сочинение *Trois Hommages*, написанное еще в начале 1980-х.

Trois Hommages — это цикл из трех композиций для двух фортепиано, которые настроены с разницей в одну четвертую тона¹. Во вступительной аннотации Хаас пишет, что фортепиано рекомендуется расположить под углом в 120 градусов, чтобы правая рука играла на фортепиано, настроенном на четверть тона ниже. При исполнении следует использовать стул с колесиками, чтобы можно было перемещаться между инструментами, а под колесиками положить ковер, чтобы избежать нежелательных шумов при передвижении, как это показано на фотографии Ханса Людеманна *Hommage a Steve Reich* (см. пример 1).

Каждая из композиций посвящена определенному композитору и, следовательно, в известной степени отсылает нас к эстетике этого композитора, реализуя конкретное техническое решение, которое раскрывает возможности фортепиано в микрохроматической музыке. Перед каждой композицией Хаас помещает инструкцию по исполнению.

¹ Сочинение имеет явное сходство с композициями Айвза, о которых сказано выше.

Пример 1. Ханс Людemann. *Hommage a Steve Reich*



Первое посвящение адресовано Дьердю Лигети. Важно отметить, что Лигети — автор многих посвящений, например, ряд его фортепианных фортепианных этюдов посвящен другим композиторам.

Хаас пишет, что это сочинение нужно исполнять, используя правые педали обеих фортепиано — они должны быть все время зажаты: лучше зафиксировать их, положив на каждую какой-то предмет, который можно удалить с обеих педалей одновременно через несколько секунд после окончания игры.

Вся композиция построена на механистичном повторении звуков на *f*, которые плавно сменяют друг друга, незаметно присоединяясь к уже звучащей массе и постепенно разрастаясь до *forte*, в то время как другие звуки также плавно угасают, делая декрещендо с *fortissimo*. Репетиции в правой и левой руке звучат синхронно и со скоростью, которая удобна пианисту (примерно 96 ударов в минуту; см. пример 2).

Пример 2. Г. Ф. Хаас. *Trois Hommages*. Первая композиция

ANFANG beide Hände immer genau synchron

1/4 ↓ (RH)

ord. (L.H)

ppp *ff* etc.

ff

(Anzahl der Tonrepetitionen immer beliebig)

BEGINN Seite 3

5 (möglichst unmerklich einsetzen) *ppp* *ff* etc.

1/4 4 (RH) 1/4 4 *ff* *sempre ff* etc.

ord. (L.H.) *ff* *sempre ff* etc.

ppp

(Anzahl der Tonrepetitionen immer beliebig)

Таким образом, идет постоянный процесс обновления звукового портрета этой «молоточковой» машины, что требует от пианиста тонкой работы с динамической дифференциацией фактуры. Например, несколько пальцев играют аккорд на *ff*, а один палец плавно добавляет новый звук, или наоборот убирает. Звук, который необходимо редуцировать, обозначается нотой в скобках (см. пример 3).

Пример 3. Г. Ф. Хаас. *Trois Hommages*. Первая композиция (фрагмент)

Количество повторений каждого аккорда произвольно: иногда это может быть 20 секунд, иногда всего несколько секунд. Это следует регулировать, исходя из общей продолжительности произведения, которая варьируется в диапазоне от 16 до 20 минут. Темп должен оставаться без изменений.

Отправная точка композиции — звук *a* обычной темперации, к которому присоединяется звук ноты *a* на четверть тона ниже. Далее к этим звукам добавляются другие, почти незаметно вкрапляясь в звуковой массив. Они открываются слуху постепенно и вместе с тем неожиданно, как открывается нашему взору местность под туманом по мере того, как мы продвигаемся по ней (см. пример 4).

Проследим смещения внутри положения линий относительно друг друга. На первой строчке они находятся в условном общем бемольном модусе, однако в конце строчки появляется *fis* в левой руке, который запускает новый уровень удаленности этих линий: наложение D-dur на «пониженный» es-moll (см. пример 6).

Пример 6. Г. Ф. Хаас. *Trois Hommages*.
Первая композиция (фрагмент)

The image shows two systems of musical notation. The first system is in bass clef with a 1/4 time signature. It features a main staff with a complex sequence of chords and intervals, and an 'ord.' staff below it showing a different sequence of notes and chords. The second system is in treble clef with a 1/4 time signature, also featuring a main staff and an 'ord.' staff with similar complex chromatic and modal structures.

Далее следует пример искривленной за счет микрохроматических интервалов полимодальной борьбы (см. пример 7).

Пример 7. Г. Ф. Хаас. *Trois Hommages*.
Первая композиция (фрагмент)

The image shows two systems of musical notation. The first system is in treble clef with a 1/4 time signature. It features a main staff with a complex sequence of chords and intervals, and an 'ord.' staff below it showing a different sequence of notes and chords. The second system is in bass clef with a 1/4 time signature, also featuring a main staff and an 'ord.' staff with similar complex chromatic and modal structures.

Иногда случаются паузы в партиях какой-то из линий, и в этот момент звуковысотное пространство будто разглаживается и проясняется, но скоро снова возникает аттрактор в виде партии второго фортепиано, рождающий биения, и вновь появляется «грязный» шлейф в результате наложения этих линий (см. пример 8).

Пример 8. Г.Ф. Хаас. *Trois Hommages*.
Первая композиция (фрагмент)

Драматургия этого сочинения выстроена таким образом, что все это механическое движение, резко начавшееся в басах с большим количеством обертонов, постепенно перемещается в высокий регистр, практически очистившись от призвуков резонирующих струн, и так же резко прерывается (см. пример 9).

Пример 9. Г. Ф. Хаас. *Trois Hommages*.
Первая композиция. Завершение

В основе этого сочинения лежит принцип механической континуальности, отсылающий нас к музыке Лигети. Например, его *Continuum* для механического фортепиано построен на принципе непрерывной трансформации звукового пространства через репетитивность. Ход развития сочинения также имеет волновую структуру.

Вторая композиция посвящена одному из родоначальников додекафонной музыки, Йозефу Матису Хауэру, которого, в отличие от легитимного оппозиционера в музыкальном мире и «подлинного» основателя додекафонии Шенберга, в Вене называли «сумасшедшим» [8, 2]. Однако «техника “12-тоновой игры” на протяжении нескольких десятилетий после смерти Хауэра преподавалась в рамках специально организованных программ и спецкурсов в официальных учебных заведениях (таких как Венская академия музыки и исполнительского искусства и Консерватория Вены)» [2, 9]. Стоит отметить, что Хаас учился два года в аспирантуре Венской консерватории у Фридриха

Церхи, который, в свою очередь, посещал хауэровские семинары в поисках новых музыкальных горизонтов [2, 6]. В своей книге «12-тоновая музыка. Учение о тропях» Хауэр раскрывает свой композиторский метод, основанный на тропях — шестизвучных группах, составляющих основу музыкального произведения [4]. Примечательно, что Хауэр выделяет 44 тропя, в то время как реальное количество комбинаций в двенадцатитоновой музыке значительно больше.

Во вступительной аннотации к этой композиции Хаас указывает на то, что два фортепиано, будучи настроены с разницей в одну четвертую тона, должны звучать певуче между собой. Неторопливые арпеджированные аккорды раскладываются между инструментами. При этом левая нога управляет правой педалью традиционно настроенного фортепиано, что требует необычайной ловкости педализации для создания плавного и размеренного арпеджирования, как будто звучит один инструмент. Темп восьмых нот должен строго соблюдаться, а изменения в аккордах происходить почти незаметно (см. пример 10).

*Пример 10. Г. Ф. Хаас. Trois Hommages.
Вторая композиция (фрагмент)*

The image shows a musical score for two pianos. At the top, there is a tempo marking: a quarter note followed by "= 200". The score is written on two systems, each with two staves. The upper staff of each system is marked "1/4 ♩" and the lower staff is marked "ord.". The music consists of arpeggiated chords. Below the first system, there is a performance instruction in German: "(beide Klaviere gleichzeitig pedalisieren)". The score is enclosed in a large bracket at the bottom.

Быстрые арпеджированные аккорды из шестнадцатых встречаются только в первом и последнем тактах и напоминают импровизированную настройку, образующую арку произведения, с помощью которой слушатель входит в медитативное состояние будущих размеренных восьмых. Хаас пишет, что шестнадцатые следует играть быстро и свободно (см. пример 11).

Пример 11. Г. Ф. Хаас. *Trois Hommages*.
Вторая композиция (фрагмент)

ANFANG
quasi arpeggio

1/4
ord.

P20
P20
P20

(beide Klaviere gleichzeitig pedalisieren)

Это произведение имеет очень жесткую структуру, которую можно представить в виде нескольких блоков, состоящих из двадцати четырех аккордов. Плавность переходов от одного аккорда к другому обусловлена тем, что в каждом новом аккорде изменяется только одна нота. При этом количество повторений аккорда в каждом блоке строго определено: вначале это восемь раз (см. пример 12), затем семь (см. пример 13).

Пример 12. Г. Ф. Хаас. *Trois Hommages*.
Вторая композиция (фрагмент)

jede Gruppe 8x spielen *)
♩ = 200

legatissimo

Пример 13. Г. Ф. Хаас. *Trois Hommages*.
Вторая композиция (фрагмент)

jede Gruppe 7x spielen *)
♩ = ♪

1/4
ord.

legatissimo

Важно отметить, что длина аккорда (количество восьмых) увеличивается пропорционально уменьшению количества повторений аккордов в каждом из блоков. Если аккорд состоит из пяти восьмых, то повторений восемь, если из шести, то семь и так далее. А изменение высотной структуры аккорда может происходить

не только с помощью альтерации одного из звуков, но также в результате «переброски» какого-то звука в партию другого фортепиано, чтобы получить едва ощутимое преобразование вертикали (см. пример 14).

*Пример 14. Г. Ф. Хаас. Trois Hommages.
Вторая композиция (фрагмент)*



Точная звуковая картинка постоянно будто ускользает от нашего восприятия за счет того, что звуковые «пиксели» непрерывно расплываются в разных участках октавы.

Последний блок состоит из восьмизвучных аккордов, повторяющихся по пять раз (см. пример 15).

*Пример 15. Г. Ф. Хаас. Trois Hommages.
Вторая композиция (фрагмент)*



Таким образом, все блоки имеют одинаковую продолжительность, а звуковысотные трансформации происходят в рамках одной октавы фортепиано. Динамика произведения статична, так же, как и характер сочинения, который отсылает нас к эстетике самого Хауэра, открывшего «Азию в Европе» — иначе говоря, «Восток на Западе», — следуя типично австрийской традиции» [2, 9].

В убаюкивающем и медитативном состоянии «растворяющихся шестеренок» этого произведения прослеживается жесткая, математически точная структура. Эта композиция находится в художественной оппозиции по отношению к предыдущей, посвящен-

ной Лигети. Возможно, здесь действительно уместно обозначить некоторое противостояние «Запада» в лице Лигети и «Востока» в лице Хауэра, поскольку последний видится фигурой в известной степени иррациональной¹. С одной стороны, механистичность, развивающаяся при этом довольно стихийно, а с другой — отрешенное созерцание, но с математической точностью в основании. Эта двойственность глубоко созвучно позиции Хааса: «Я надеюсь, что в моей музыке уравновешены интуиция и рациональный контроль» [5].

Третья композиция посвящена одному из главных идеологов минимализма Стиву Райху. Произведение завершает условную трехчастную форму этого цикла и отсылает нас к темповым финалам моцартовских Allegro.

Во вступительной аннотации Хаас пишет о том, что исполнять шестнадцатые в обеих руках следует механистично и без педали, а начало произведения должно быть внезапным, как и его окончание: необходимо резко оборвать тиканье шестнадцатых.

В основе сочинения лежит принцип полиметрии, реализующийся за счет того, что правая и левая руки играют группы из шестнадцатых разной продолжительности в одном темпе — «полиритмическая карусель» [1]. Например, в самом начале правая рука играет группы из четырех шестнадцатых, а левая рука из трех (см. пример 16).

Пример 16. Г. Ф. Хаас. *Trois Hommages*.
Третья композиция (фрагмент)

Al più presto (♩ = 126)

1/4 ↓

f sempre (molto, f)

ord.

Постепенно количество нот в группах увеличивается (см. пример 17).

¹ Достаточно вспомнить количество тропов, которое он предлагает для построения музыкального произведения — 44, число, не имеющее под собой каких-то рациональных оснований в этом контексте.

Пример 17. Г. Ф. Хаас. *Trois Hommages*. Третья композиция (фрагмент)

Переход к новой группе шестнадцатых осуществляется по желанию пианиста. Единственное ограничение — продолжительность пьесы должна быть от 16 до 20 минут.

Изменяя длину группы, Хаас также постоянно преобразует и интервальный состав внутри нее. Главные принципы здесь — континуальность и комплементарность. Высота звуков «ползет» от группы к группе в пределах тона, маскируясь в полифонической фактуре «зеркальных» имитаций (см. пример 18).

Пример 18. Г. Ф. Хаас. *Trois Hommages*. Третья композиция (фрагмент)

Хаас пишет, что ощущение периода пропадает из-за наложения слишком больших групп. Пианисту следует найти состояние, при котором каждая рука сможет поймать свою инерцию движения. Примечательно, что заканчивается произведение группами из трех нот в правой руке и четырех нот в левой руке¹. Эта структурная точность ощущается в первую очередь в нотном тексте, поскольку предшествуют формальной «репризе» максимально длинные группы, которые практически стирают всякую определенность в этом потоке звуков.

¹ В начале сочинения происходит с точностью до наоборот.

Хаас создает «организованный хаос», в котором полиметрические сочетания вместе с микрохроматическими интервалами дезориентируют слушателя. Подобный художественный эффект (только без использования микрохроматических интервалов) реализуется особенно ярко в фортепианных этюдах Лигети (см. пример 19).

Пример 19. Д. Лигети. Этюд № 1 *Désordre* (фрагмент)

Molto vivace, vigoroso, molto ritmico, $\text{♩} = 63$

Стоит отметить, что Хаас демонстрирует наибольшую концептуальность именно в произведениях для фортепиано, и, вероятно, это связано с самой природой инструмента. Немаловажную роль играет здесь преодоление оков четкой темперации и художественное переосмысление ударной сущности фортепиано, которая в этих посвящениях раскрывается в совершенно разных музыкальных контекстах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аускерн Л. А. Kwan M. Georg Friedrich Хаас: Trois Hommages. New Focus Recordings, 2018 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://jazzquad.ru/index.pl?act=PRODUCT&id=5488> (дата обращения: 13.11.2020).
2. Векслер Ю. С. О двух венских школах двенадцатитоновой техники: Шенберг vs. Хауэр. [Электронный ресурс] // Журнал Общества теории музыки. 2015. № 3. С. 1–6. Режим доступа: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2015_3%20%2811%29_1_Векслер%20%28final%29.pdf (дата обращения: 16.03.2020).

3. *Derks T.* Music from anger and powerlessness — George Friedrich Haas in November Music [Electronic source] // Contemporary Classical — Thea Derks. 2019. URL: <https://theaderks.wordpress.com/2019/10/23/music-from-anger-and-powerlessness-georg-friedrich-haas-in-november-music/> (accessed: 15.12.2019).
4. *Hauer J. M.* Zwölftontechnik. Die Lehre von de Tropen. Wien, 1926.
5. Georg Friedrich Haas, composition [Electronic source] // Impuls akademie. URL: <http://www.impuls.cc/academy-2013/tutors/georg-f-haas.html> (accessed: 13.11.2020).
6. *Lippel D.* Georg Friedrich Haas [Electronic source] // Kwan M. Georg Friedrich Haas: Trois Hommages. New Focus Recordings, 2018. URL: <https://www.newfocusrecordings.com/catalogue/georg-friedrich-haas-trois-hommages/> (accessed: 13.11.2020).
7. *Pfrogner H.* Die Zwölfordnung der Töne. Zürich: Amalthea, 1953.
8. *Plumley G.* Georg Friedrich Haas: «We live between contrasts» [Electronic source] // The Guardian. 2015. URL: <https://www.theguardian.com/music/2015/oct/30/georg-friedrich-haas-contrasts-composer-morgen-und-abend> (accessed: 13.02.2021).

Анна Зими́на

**«СТРАСТИ ПО АДАМУ»
АРВО ПЯРТА И РОБЕРТА УИЛСОНА:
ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКОГО
ВОПЛОЩЕНИЯ¹**

*Я мог бы сравнить мою музыку с белым светом,
который содержит все цвета. Только призма
может разделить цвета и заставить их появиться;
эта призма — дух слушателя*

Арво Пярт [6]

В мае 2015 года в городе Таллин (Эстония) с грандиозным успехом прошла всемирная премьера спектакля «Страсти по Адаму», которая была посвящена 80-летию юбилею композитора Арво Пярта, а также Году музыки в Эстонии. Постановка стала результатом тандема двух ярких художников, Пярта и Роберта Уилсона, каждый из которых обладает уникальностью творческой манеры.

Арво Августович Пярт — эстонский композитор, одна из ведущих фигур советского авангарда. Сочинения, относящиеся к раннему периоду творчества композитора, были написаны в различных авангардных техниках, однако позже, вдохновясь духовной музыкой, Пярт создал авторский стиль под названием *Tintinabuli*. В нем воплотились принципы эстетики «новой простоты» и техники минимализма. Более подробно творчество композитора исследуется в работе Е. А. Токун [7], также о нем можно узнать из бесед с Пяртом («Правда очень проста» [5]) и на официальном сайте Arvo Pärt Centre [11].

Роберт Уилсон — американский театральный режиссер, драматург и сценограф. Уилсон, как и Пярт, — один из крупнейших пред-

¹ Участие в конференции поддержано Красноярским краевым фондом поддержки научно-технической деятельности в рамках конкурса проектов организации участия студентов, аспирантов и молодых ученых в конференциях, научных мероприятиях и стажировках (I очередь 2021 года, код заявки: 2021020907385).

ставителей авангарда, но уже театрального. Его художественные решения связаны с направлением «визуального театра». Как и П. Брук, Уилсон развивает идею «пустого пространства», но дополняет ее концептуальным использованием света, цвета и основательно продуманной пластикой сценического движения персонажей. Ознакомиться с биографией режиссера и его работами можно на официальном сайте Уилсона [10] и в учебном пособии Л. В. Гавриловой [1].

Встреча двух гениев авангарда состоялась в момент наивысшей зрелости обоих, при этом каждый из них уже обладал своей неповторимой творческой манерой. Это привело к высокому художественному результату их совместной работы — постановке «Страстей по Адаму».

Местом премьерного показа спектакля стал бывший литейный цех завода «Нобель & Лесснер». Миланская продюсерская фирма «Change Performing Art» и Эстонская филармония оказали значительную поддержку премьере постановки. В качестве главного дирижера был приглашен Тьну Кальюсте.

В партитуру сочинения Пярт включил три ранее написанных им произведения: первая часть — «Плач Адама» (оратория для струнного оркестра и смешанного хора, 2010); вторая часть — «*Tabula rasa*» (концерт для двух скрипок *solo*, препарированного фортепиано и камерного оркестра, 1977); третья часть — «*Miserere*» (для солиста, ансамбля и хора, 1989). Еще один фрагмент Пярт сочинил специально для постановки: «Секвенция» стала Прологом Страстей.

Вся информация о постановке ограничивается лишь некоторыми статьями (тексты Е. Грабовской на портале Berlin24 [2] и И. Шлапина «Иногда свершаются чудеса...» [8]), буклетами и упоминаниями на официальном сайте *Aadama passioon* [9].

В статье мы сосредоточим внимание на особенностях сценического воплощения этого произведения, где значимую роль играет использование символических элементов. Обусловленные содержанием «Страстей по Адаму», они позволяют выявить важные грани художественно-смыслового подтекста. «Я выстраиваю среду или пространство, которое будет помогать публике услышать музыку. Моя работа не может быть истолкована. По моему мнению, режиссер, авторы и актеры не должны предлагать толкований — эта роль принадлежит публике. Я надеюсь, что как при углублении в происхо-

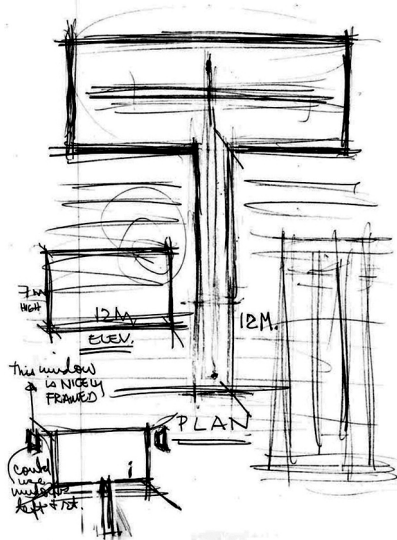
дящее на сцене, так и после выхода из театра работа мысли продолжится», — говорил Р. Уилсон [4].

В первую очередь, отметим внешнюю композиционную особенность постановки: визуальный и аудиальный планы разведены между собой. Режиссерское решение пространства четко встраивается в вытянутую прямоугольную форму помещения бывшего цеха. Необычно выглядит сцена, продолженная перпендикулярно выведенным в ряды зрителей подиумом. Главным элементом декораций становится экран с изменяющимися во время спектакля видеопроекциями.

Аудиальный ряд находится в невидимом для зрителей пространстве, что предопределило нетрадиционное размещение хора и оркестра: хор находится на боковом балконе справа, а инструменталисты на балконе за слушателями.

В этом заключается главная режиссерская идея: видимое становится зримым отражением всех процессов, происходящих в музыке. Аудиальное и визуальное разведены в пространстве, и в итоге в восприятии публики они объединяются в единое художественное целое.

Световое пространство «Страстей по Адаму» основано на концепции взаимодействия света и темноты. Спектакль начинается в темноте, а затем в нее постепенно просачивается свет. На экранном полотне сначала появляется горизонтальная прямая линия, после ее сменяет вертикальная. Для Уилсона это далеко не случайные элементы: горизонтальная линия олицетворяет пространство, а вертикальная — время. Таким образом, каждое последующее изменение в световой партитуре на сцене — это композиция из двух составляющих, которые осуществляют идею пространства и времени. Ключевые моменты текста и музыкальной партитуры подчеркиваются пластическими акцентами и яркими световыми вспышками, сменой колорита



экрана (применяется холодный оттенок, градиент от светлого к темному или переход с темного на светло-синий). Так, например, происходит в эпизоде третьей части «Miserere», где при внезапном взмахе рук главной героини нижняя часть экрана освещается ярким светом. Затем она постепенно опускает руки и бежит по подиуму к сцене. Добравшись до края сцены, она вновь делает взмах руками, и экран ярко загорается всеми световыми линиями. Все замирают. Экран гаснет, и остаются лишь «пятна» света.

Немаловажно, что общий визуальный план спектакля складывается из векторной системы взаимодействия персонажей: это реализуется в разнообразии их пластических движений и перемещений на сцене и подиуме. Доказательством этому служат рабочие скетчи режиссера, опубликованные в буклете постановки.



В первую очередь, такое пластическое решение касается Адама, смысл существования которого — прощение Господа Отца. В начале первой части спектакля фигура героя находится в центре светового эллипса на экране: она становится дополнением горизонтального пространства сцены и вертикально входящего в него подиума, создавая зримый образ «креста». В правой руке Адам держит камень, который олицетворяет церковь Божию и символизирует абсолютное бытие, которого он был лишен за свои грехи. Вектор движения главного героя в «Плаче Адама» — от центра сцены к краю подиума, где возложена оливковая ветвь, символ восстановления мира между Богом и человеком [3]. А так как смыслом жизни для Адама становится прощение и возвращение любви и доверия Бога, которые он потерял, то в финале Плача он возлагает ветвь себе на голову. Одновременно с этим в верхней части экрана появляется корпусное изображение дома, олицетворяющего храм Божий.

На протяжении второй части — «*Tabula rasa*» — герой возвращается вглубь сцены, делая различные жесты руками. Режиссером вводится еще одно важное действующее лицо — Женщина, роль которой в контексте содержания «*Страстей*» можно трактовать как образ Женщины-матери. Движения ее рук копируют пластику Адама. Она движется вдоль сцены параллельно горизонтальной линии света на экране. При соединении линий движения Адама и Женщины возникает крест, символика которого определяет связь земного и божественного миров. Не случайно в завершении этой части используется новый элемент: сверху спускается перевернутое дерево, в ветвях которого медленно исчезает Адам. Облик дерева представляет собой древнейший символ, относящийся к духовным основаниям человеческой культуры и соединяющий Небо и Землю. Этим можно объяснить и введение нового персонажа — Мальчика, чьи движения повторяют пластику героя, будто это уменьшенная копия Адама. Подтверждает идею и вектор его перемещения: сначала в центр сцены, затем — по краю подиума.

На экране все тоже перевернутое дерево, но уже пронизанное копьем. Копье также важный символический элемент — страсти Господни в Христианстве. Горизонтальная линия сжимается, переходя постепенно в световой эллипс, который сосредотачивается в центре экрана, как будто прячась за деревом. В это время Мальчик достает кирпичики и начинает что-то строить. Использование кирпичей также можно толковать символически. Это, прежде всего, главный элемент строительства вообще, а в частности Дома — жилища человека, его очага.

В финальной части постановки — «*Miserere*» — Адам не покидает сцену на протяжении всего действия, в котором самое большое количество действующих лиц. Здесь и Высокий парень, и дети — Мальчик, Второй мальчик, Девочка, Вторая девочка, — и Высокий человек (фигура пожилого человека, символизирующая последний отрезок людской жизни), и сам Адам, появляющийся с лестницей в руках, которая воспринимается как символ восхождения духа от ступени к ступени. Вновь появляется и Женщина, передвигающаяся по подиуму и приобретающая роль едва ли не центрального персонажа. Именно с ней будет связана одна из кульминационных точек

световой партитуры, о которой упоминалось выше, а также финал постановки, когда внимание зрителей будет акцентировано на ее вытянутой руке со стаканом воды, символом Божьего благословения и прощения грехов. Именно к этому и стремился Адам — к отпущению Отцом грехов.

Даже беглый обзор визуального ряда постановки позволяет сделать вывод о том, какую значительную роль в спектакле приобретают различные перемещения персонажей и символические предметы, которые далеко не случайно появляются в сценическом пространстве: крест, камень, оливковая ветвь, дом, кирпич, лестница, вода в стакане.

Еще один важный прием, использованный Уилсоном — эффект пустого «незвучащего» пространства, который обретает в «Страстях» особый смысл. Например, в «Плаче Адама» (первая часть) режиссер реализует эту идею, подчеркивая тем самым значимость произошедшего. Как было уже сказано, в завершении части Адам кладет ветвь — символ примирения Бога и человека — себе на голову. Роберт Уилсон акцентирует этот момент паузой, тишиной незвучащего пространства. Таких примеров множество.

Обратим внимание также на наличие своеобразных жестов, при помощи которых главные герои коммуницируют со зрителями и между собой. Это могут быть жесты «прошения», «привлечения внимания» и другие. Согласно идее режиссера, в «Страстях по Адаму» герои не произносят ни слова, все обыгрывается пластикой, жестами рук, а также движением и перемещением. Поэтому литературный текст произведений Пярта в спектакле акцентируется за счет использования богатого арсенала режиссерских приемов. Слово фактически не принадлежит говорящему, так как расстояние между речью и визуализирующим ее актером нарочито подчеркнуто. Речь сама по себе превращается в действие. Подобный эффект «отчуждения» подчеркивается и особым гримом персонажей. Их лицо имеет белый оттенок, чем напоминает актеров японского театра Кабуки. Макияж героинь также необычен: к белому лицу добавляются ярко очерченные глаза.

Все многообразие описанных приемов, используемых режиссером Робертом Уилсоном для сценического воплощения партитуры

Арво Пярта, в конечном итоге решает главную задачу: оно погружает зрителя в глубинные смыслы, лежащие в основе музыки эстонского композитора. Неудивительно поэтому то, что постановка «Страстей по Адаму» имела ошеломляющий успех во всем мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гаврилова Л. В.* История музыкально-театрального искусства: учебное пособие. Красноярск: Красноярский государственный институт искусств, 2017.
2. Краткая энциклопедия символов Symbolarium [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.symbolarium.ru/index.php/> (дата обращения: 03.03.2021)
3. *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. М.: ABC design, 2013.
4. *Пярт А.* Правда очень проста [беседа с Арво Пяртом] / Вел Дж. Маккарти; пер. Е. Михалченковой // Советская музыка. 1990. № 1. С. 130–132. Перевод изд.: The Musical Times. 1989. № 3.
5. Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014.
6. *Токун Е. А.* Арво Пярт. Tintinabuli; Техника и стиль: автореф. дисс. ... канд. иск. М., 2010.
7. *Шлапинс И.* «Иногда совершаются чудеса...»: интервью с эстонским композитором Арво Пяртом // Русское издание «Rigaslaiks». 2012, лето [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/36336.html> (дата обращения: 10.02.2021).
8. Aadama passioon: Arvo Pärt, Robert Wilson. Adam's passion. World Premiere 12 May 2015, at Noblessner Foundry, Tallinn, Estonia / ed. by Kai Kutman, Madis Kolk, Tiit Valper, Konrad Kuhn and Simona Fremder [программный буклет для премьеры] [Electronic source]. URL: <https://www.digar.ee/arhiiv/et/download/188434> (accessed: 18.02.2021).
9. Adam's passion: Robert Wilson [Electronic source] // Официальный сайт Роберта Уилсона. URL: <http://www.robertwilson.com/adams-passion> (accessed: 01.03.2021).
10. Arvo Pärt Centre [Electronic source] // Официальный сайт Арво Пярта. URL: <https://www.arvopart.ee/en/> (accessed: 01.03.2021).
11. *Grabovska E.* «Арво Пярт: Слушая тишину...» [Электронный ресурс] // Информационный портал «Berlin24.ru». Режим доступа: <https://berlin24.ru/ru/news/novosti-germanii-segodnja-v-novostjah/6297-arvo-part-slusaa-tisinu.html> (дата обращения: 14.02.2021).

Дмитрий Павликов

**К ПРОБЛЕМЕ ДИСКУРСА В СОВРЕМЕННОЙ
РОССИЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКЕ
(на примере рецензий постановки
оперы Р. Штрауса «Саломея»)**

В современном социокультурном пространстве каждая премьера спектакля или открытие фестиваля активно освещается в мультимедийной среде. За последние десять лет процесс коммуникации в журналистской деятельности сильно изменился: появились новые каналы, новые способы передачи информации, разного рода интернет-порталы и видеоблоги. При этом печатное слово, как канал коммуникации, по-прежнему занимает важное место и выступает неотъемлемой частью дискурса. На примере рецензий постановки Клауса Гута¹ оперы Рихарда Штрауса «Саломея», премьера которой состоялась 25 февраля² 2021 года в Большом театре, рассмотрим коммуникационные модели в современном музыкально-критическом дискурсе.

Музыкально-критический материал, посвященный этой постановке, можно разделить на две группы. Первая — это печатные издания, вторая — интернет-пространство. Помимо того, информационный портал ТАСС и газета «Музыкальное обозрение» опубликовали анонс и пресс-релиз будущего спектакля. Главной задачей этих текстов было оповещение читателей о грядущей премьере и рассказ в лаконичной форме о команде постановщиков и исполнителей. Оценочный фактор в подобном жанре отсутствует, а его коммуникативное действие скорее связано с рекламой и вызвано желанием привлечь аудиторию в оперный театр.

Музыкально-критических рецензий на постановку Гута вышло довольно много. В то же время, почти все они были написаны по одной модели, где критики, словно следуя определенному шаблону,

¹ Клаус Гут — немецкий режиссер-постановщик художественных фильмов и оперных спектаклей.

² Всего было дано шесть спектаклей.

сначала разбирают драматургию спектакля и режиссерское прочтение Гута, а затем пишут об оркестре и дирижерской работе Тугана Сохиева.

Ирина Муравьева («Российская газета») и Марина Гайкович («Независимая газета») [4] опубликовали достаточно схожие по смыслу статьи, представляющие деликатные обзоры спектакля. Авторы очень аккуратно описали сценографию, разобрали устройство драматургии, оценили режиссерскую интерпретацию и исполнителей. «Самое поразительное в этом спектакле — абсолютная спаянность действия на сцене с музыкальной энергией партитуры, с роскошью штраусовской оркестровой ткани. Невозможно не прочувствовать грандиозную работу Т. Сохиева и оркестра Большого театра, звучащего в спектакле как огромный живой поток, завораживающий красотой, тревогой, напряжением», — пишет Ирина Муравьева [9].

Особняком среди рецензий держится текст, опубликованный в газете «Коммерсантъ». В отличие от двух предыдущих критиков, Сергей Ходнев, автор статьи, более детально анализирует работу дирижера Тугана Сохиева, и в своей рецензии на первый план ставит оценочный параметр: «Партитура освоена дельно и основательно, исполнинский оркестр на премьере певцов не перекрывал — хотя, с другой стороны, экстатичности, трепета, живого ужаса от трактовки Тугана Сохиева ждать было напрасно: аккуратности и красоты в ней больше, чем красочности и художественного размаха» [12].

Журнал «Музыкальная жизнь» представил текст «Саломея и шесть клонов» в виде небольших обзоров разных авторов. Идея весьма интересна, ведь она напоминает круглый стол, где музыкальные критики Евгения Кривицкая, Елена Черемных, Владимир Дудин и Екатерина Бирюкова собрались, чтобы обсудить и высказать свою точку зрения о спектакле. Каждый из критиков делает акцент на разных драматургических и исполнительских решениях постановки. Например, в центре внимания В. Дудина — вокальное мастерство исполнительницы заглавной партии: «Асмик Григорян своей смелой, отчаянной, обжигающе современной, здесь и сейчас интерпретацией невольно манифестировала новый водораздел в истории исполнения этой партии. В ней непостижимо сочетаются девичья верткость, невинность и пугающая кровавая зрелость, невесомость и силы земли,

бесстрашная открытость потоку <...>. Ноты у нее прочно спаяны с буквами, и потому так органично и непринужденно артикулировались широкие интервалы, отражавшие эмоциональную, смысловую и энергетическую структуру слов и фраз» [7].

Таким образом, читатель может сравнить различные позиции и более детально погрузиться в дискурс, посвященный этому спектаклю. Подобный формат, в отличие от классической рецензии, пожалуй, способствует более верному выстраиванию коммуникативного действия.

Также можно выделить два интервью с режиссером К. Гутом. Оперный критик Ая Макарова взяла интервью для журнала «Музыкальная жизнь» [8], а беседа Марии Бабаловой с режиссером опубликована в «Российской газете» [1]. Сам по себе жанр интервью имеет большее значение в процессе социокультурного взаимодействия, так как здесь происходит общение с режиссером спектакля, и читатель может получить ответы на волнующие вопросы «из первых уст». Также слово режиссера способствует лучшему пониманию определенных интерпретационных моментов.

Если указанные публикации в печатных изданиях отличаются «благостным» тоном, то иная картина наблюдается в сфере интернет-блогов. Так, например, видеобзор Вадима Журавлева на его YouTube канале «Сумерки богов» пронизан субъективными оценками. Безусловно, любой блогер обладает большей свободой слова, в отличие от официальных газет, и не замкнут в рамках определенного формата издания. Соответственно, и вопрос этики для многих «ютуберов» уходит на второй план. С точки зрения результатов коммуникативного действия блогосфера вполне успешна. Помимо того, что материал подается в видеоформате, столь привычном современному человеку, есть возможность моментальной реакции в виде открытых комментариев. Так может возникнуть дискуссия между адресантом и адресатом. К примеру, некоторые комментаторы высказали свое недовольство Журавлеву и обвинили его в «грязной» политике. Пример подобного рода конфронтационной социокультурной коммуникации может простимулировать и других зрителей задуматься и начать задавать вопросы, вступать в полемику, проверять истинность утверждений и оценок критика.

В современном мире подача информации похожа на развлекательное шоу. Возможно, исходя из этого, в упомянутом видеоматериале довольно много провокационных реплик, резких высказываний и острой критики. Нарушения этических норм, которые, безусловно, должны существовать и в блогосфере, очень явно присутствуют в видеорецензии Журавлева. Автор часто переходит на личности, выступает с оценками, которые могут показаться обидными. Так, критик называет главного дирижера Большого театра «вялым и манерным <...>, с трясущимися поджилками» [6]. Об исполнительнице заглавной партии блогер отзывается следующим образом: «У меня разболелась голова от ее постоянного визга», «она асексуальна» [6].

Пожалуй, это не самый удачный способ разбора оперного спектакля. Для полного раскрытия замысла режиссера и оценки исполнения в этом видеоматериале не хватает объективности. Конечно, критиком отмечены важные моменты: погрешности в интонационном плане у вокалистов и оркестра, «не стильное» пение, некачественная работа дирижера. Однако Журавлеву не хватает аргументации как основного оружия любого автора, пишущего о музыке.

Еще одним примером нового типа коммуникации в современной музыкальной критике могут служить интернет-порталы, один из таких — Classical music news. Статью о постановке «Саломеи» для этого источника написал Сергей Евдокимов [5]. Его внушительный текст по содержанию и структуре напоминает блогерские заметки. В отличие от традиционной рецензии, в этом материале автор открыто высказывает свою точку зрения и подчеркивает ее частыми речевыми оборотами «по моему мнению», «я считаю», «мне кажется». Стиль текста отличается простотой и ясностью, близок разговорной речи.

Публикация Евдокимова — это словно конспект спектакля, который может помочь неподготовленному зрителю лучше проникнуть в суть режиссерской версии К. Гута. Открытые комментарии под публикацией дают возможность пользователям портала высказать собственное мнение. Так, например, некоторые читатели не согласились с положительной оценкой работы дирижера критиком, и в виртуальной беседе комментатор и критик приводили различные аргументы, доказывая верность своих убеждений.

Итак, рассмотрев музыкально-критические материалы о постановке оперы «Саломея», можно выделить две модели коммуникации в современной музыкальной критике — печатное слово и интернет-блог.

Вопросы коммуникации волновали мыслителей разных эпох. В начале XXI века мы все чаще слышим термин «дискурс», который используется в различных сферах и может быть отнесен как к тексту, так и к дискуссии об этом тексте. Исследователи уделяют большое значение проблеме дискурса как коммуникативного действия. Дискурс, как часть коммуникации, представляет собой сложное междисциплинарное понятие: «Определение понятия “дискурс” сегодня представляет значительные сложности в силу того, что оно оказалось на стыке целого ряда научных дисциплин, таких как лингвистика, антропология, литературоведение, этнография, социология, социолингвистика, философия, психолингвистика, когнитивная психология и другие» [2, 76].

Нидерландский лингвист конца XX века Тен Ван Дейк дает дискурсу следующее определение: «Дискурс — это коммуникативное действие. В случае письменной коммуникации писатели и читатели участвуют в процессе социокультурного взаимодействия» [3, 121]. Как отмечает Т. Ван Дейк, на успешное выстраивание дискурса влияют следующие пункты: «Зависимость от общего контекста, зависимость от текущей ситуации, зависимость от коммуникативного взаимодействия».

Позиции Ван Дейка можно проследить на примере двух указанных в статье интервью с режиссером К. Гутом. Так, первая часть вопросов интервьюеров погружает читателей в контекст, знакомит с личностью режиссера, его работами. Следующий блок вопросов связан с актуальной ситуацией в мире: это вопросы о сложностях работы в эпоху пандемии, о том, как режиссерская версия Гута отражает современную политическую ситуацию.

Проблему этики дискурса изучает немецкий философ XX века Юрген Хабермас [11]. Он рассматривает объективные и субъективные установки в дискурсе. Как мы видим из выше обозначенных публикаций, авторы максимально стремятся к объективности, пытаются обходиться без оценочных суждений. А если таковые присутствуют,

то они обязательно подкреплены убедительной аргументацией. Однако такая ситуация характерна лишь для официальных печатных изданий, которые чтят этику дискурса и не переходят ее границы. В блогосфере этические нормы часто нарушаются, а авторы мыслят субъективно.

Проблема этики становится особо животрепещущей на сегодняшний день. Например, режиссер Константин Богомолов написал манифест «Новая этика», опубликованный в «Новой газете». Некоторые тезисы манифеста вполне соотносимы с современным дискурсом в музыкальной критике, где существует плеяда академических звезд, о которых не стоит писать отрицательные отзывы. А любой отзыв в блоге или социальной сети воспринимается как личное оскорбление.

В анализируемых материалах можно обнаружить две функции коммуникации, которые выделил российский лингвист, литературовед XX века Роман Якобсон [13]. Первая — эмотивная функция, то есть выражение автором личной позиции, собственного мнения. Например, в печатных рецензиях мы наблюдаем положительные оценки спектакля. Но следует подчеркнуть, что оценочный параметр все же находится не на первом месте. Критики очень осторожно вводят оценочные суждения в текст и подают их в максимально дозированном виде. Противоположную ситуацию можно наблюдать в видеорецензии Журавлева, которой присущи отрицательные оценки. Метаязыковая функция представляет собой толкование, возможность объяснить неподготовленному читателю устройство оперного спектакля. В анализируемых нами рецензиях авторы довольно детально разбирают спектакль, ставят верные акценты, которые вполне могут способствовать выстраиванию успешной коммуникации между адресантом и адресатом.

Не менее значимым вопросом в процессе изучения дискурса выступает антагонизм между различными дискурсами, ведь конфликт и борьба пронизывают все сферы социального. Проблему антагонизма в дискурсе рассматривают английские исследовательницы XXI века Луиза Филлипс и Марианне Йоргенсен. Они отмечают: «Любой дискурс находится в конфликте с другими дискурсами, претендующими на то, чтобы по-другому определять реальность и устанавливать другие принципы социальной реальности» [10, 90].

Антагонизм в музыкально-критическом дискурсе существует с давних времен. Достаточно вспомнить конфронтации В. Ф. Одоевского с Ф. В. Булгариным, В. В. Стасова с М. М. Ивановым. В анализируемом материале антагонистами выступают не отдельные личности, как это происходило в музыкальной критике XIX века, а две сферы коммуникации — публикации в официальных газетах и интернет-блоги. В любом дискурсе происходит борьба за фиксацию значений, и именно слово и речь выступают оружием, способным закрепить позиции протагониста в дискурсе.

Итак, стремительно меняющаяся коммуникация в музыкальной критике на современном этапе делится на два типа. Первый — это печатное слово, периодические издания, которые мыслят в рамках академической традиции, избегают субъективных оценок, и по факту не используют оценочный параметр. Вторым типом можно считать интернет — пространство, где присутствует свобода мысли, нет контроля этических норм, но при этом многие материалы отличаются неаргументированной субъективностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бабалова М. М.* Саломея без границ [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://rg.ru/2021/02/26/rezhisser-klaus-gut-o-salomee-v-bolshom-teatredlia-menia-eto-idealnaia-opera.html> (дата обращения: 03.03.2021).
2. *Бабаян В. Н.* Различные подходы к определению понятия «дискурс» и его основные характеристики // Верхневолжский филологический вестник. 2017. № 1. С. 76–81.
3. *Ван Дейк Т.* Язык. Познание. Коммуникация. М.: ЛЕНАНД, 2014.
4. *Гайкович М. А.* Саломея не стала Лолитой [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.ng.ru/culture/2021-02-28/2_8091_culture.html (дата обращения: 01.03.2021).
5. *Евдокимов С. В.* Большие фантазии маленькой девочки [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/salomebolshoi-premiere/#comments> (дата обращения 01.03.2021).
6. *Журавлев В. В.* Убейте эту женщину [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=kJiwuJfJz8> (дата обращения: 03.03.2021).
7. *Кривицкая Е. Д., Бирюкова Е. Ю., Дудин В. В., Черемных Е. В.* «Саломея» и шесть клонов [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://muzlifemagazine.ru/salomeya-i-shest-klonov/> (дата обращения: 05.03.2021).

8. *Макарова А. Б.* Клаус Гут: Режиссерский спектакль возможен и в историческом антураже [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://muzlifemagazine.ru/klaus-gut-rezhisserskiy-spektakl-voz/> (дата обращения: 05.03.2021).
9. *Муравьева И. Н.* Зло и нежность [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://rg.ru/amp/2021/02/28/v-bolshom-teatre-postavili-znamenituiu-operu-giharda-shtrausa-salomeia.html> (дата обращения: 01.03.2021).
10. *Филлипс Л., Йоргенсен М.* Дискурс анализ: теория и метод. Харьков, 2004.
11. *Хабермас Ю.* Моральное сознание и коммуникативное действие. СПб.: Наука, 2006.
12. *Ходнев С. В.* Вопросы подпола. «Саломея» в Большом театре [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/amp/4705020> (дата обращения: 02.03.2021).
13. *Якобсон Р. О.* Лингвистика и поэтика [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.philology.ru/linguistics1/jakobson-75.htm> (дата обращения: 25.02.2021).

Анна Калягина

«ИНФОРМИРУЯ, РАЗВЛЕКАЙ»: ОСОБЕННОСТИ ИНФОТЕЙНМЕНТА В МЕДИА, ОСВЕЩАЮЩИХ АКАДЕМИЧЕСКУЮ МУЗЫКУ

«Мы отвергаем либо совершенно обходим молчанием все, что является только важным, но неинтересным» [цит. по: 5, 18], — эти слова одного из «отцов» инфотейнмента Джеймса Апшоу по сей день можно считать ключом к пониманию феномена, о котором пойдет речь в статье.

Начало XXI века — время коренной трансформации медиасферы. Стремительное развитие интернет-технологий, появление новых тенденций в области коммуникации, а также изменения в восприятии информации послужили толчком к формированию новых векторов развития журналистики¹. Одним из таких векторов стал инфотейнмент. Образованный путем объединения английских слов *entertainment* — «развлечение» и *information* — «информация», этот термин подразумевает использование в одном журналистском произведении механизмов информирования и развлечения².

Инфотейнмент возник в американской медиаиндустрии 1980-х годов как один из форматов общественно-политических телевизионных новостей. Искать иной способ «разговора с аудиторией» журналистов побудило снижение количества просмотров³. Новая модель была найдена за счет вовлечения развлекательности в процесс информирования. Смещение двух компонентов в сопоставимых пропорциях коренным образом изменило облик программ подобного типа: важность фактов в них стала уступать значимости ощущений,

¹ В учебном пособии Высшей школы экономики [6] изложены наиболее востребованные форматы и жанры современных СМИ. Особое внимание коллектив авторов уделяет тенденции конвергентности в медиасфере.

² Более подробно на тему интерпретации термина инфотейнмент говорится в исследовании Д. А. Ереминой [3].

³ В этом утверждении автор статьи придерживается позиции Е. Л. Вартановой, которая рассматривает феномен инфотейнмента с позиции медиаэкономики [1].

структура медиатекста подчинялась законам драматургии, а основным критерием оценки программ была зрелищность. Такой формат имел коммерческий успех на американском телевидении, позже его начали применять в европейских странах. В России появление инфотейнмента чаще всего связывают с фигурой Леонида Парфенова и его программой «Намедни».

Сегодня приемы инфотейнмента применяют и в других областях, а сам феномен разросся до целого направления медиакультуры. Все чаще подобный тип подачи информации используется и в области музыкальной журналистики, причем особенно ярко (и это вполне закономерно) — в интернет-СМИ.

Рассмотрим несколько признаков инфотейнмента на примере конкретных медиапроектов об академической музыке.

Одним из важнейших в структуре информационно-развлекательного контента представляется метод драматизации, то есть сохранения повышенного эмоционального фона у аудитории на протяжении всей программы. В журналистике драматизация может проявляться на разных уровнях: в содержании (нагнетание, интрига, конфликт, эмоциональная насыщенность визуального ряда), форме (способ монтажа, графическое и звуковое оформление), стилистике (выбор языковых средств и приемов, риторика ведущих, их манера поведения в кадре). Чем больше таких инструментов задействовано в структуре материала, тем больше возможностей для эмоционального воздействия на зрителей.

Например, в репортажном видео, предваряющем исполнение Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича оркестром под управлением В. А. Гергиева [4], использована одна из разновидностей драматизации — нагнетание. Выбор точек съемки, визуальные эффекты, музыкальное оформление призваны создать у зрителя ощущение эмоционального напряжения, которое достигает своей кульминации к концу сюжета. В начале видео на экране появляется очертание фигуры дирижера. Точка съемки намеренно находится ниже уровня его глаз, из-за чего взгляд на экране направлен сверху вниз, и это создает иллюзию превосходства: перед нами не рядовой музыкант, а герой, визуальный образ которого возвышен до художественного уровня. Эти несколько кадров демонстрируются в полной тишине, которая заставляет зрителя прислушиваться и концентрироваться.

В следующих кадрах нам показывают путь дирижера из-за кулис на сцену: добавляя в видеоряд звуковые эффекты удара каблучков об пол, шум зрительного зала и общий звуковой фон, характерный для трейлера к мистическому художественному фильму, авторы видео создают ощущение напряжения у зрителей. Чем ближе сцена, тем громче звуковое сопровождение. Три плана — шаги дирижера, снятые как художественная деталь, общий вид закулисы и лица зрителей, которые ждут начала концерта, — к концу показываются в технике рапида, а смена кадров происходит через визуальный эффект ухода в темноту и последующего появления из нее. Желание аудитории поскорее увидеть дирижера и намеренное замедление его движений создает ощущение напряжения, которое сохраняется до финальной точки — появления Гергиева на сцене. Как только он разворачивается к музыкантам, происходит «замирание» кадра, которое длится несколько секунд. В полной тишине на экране мы видим крупный план лица дирижера с эмоцией строгой сосредоточенности. С момента начала звучания музыки тип съемки меняется, все звуковые и визуальные эффекты исчезают, а на экране начинают транслировать запись концерта симфонического оркестра. Таким образом, соблюдая все условия эффекта саспенса, авторы внутри информационной программы создают иллюзию игрового кинофильма.

Другие приемы информационно-развлекательного характера применяются в проекте *Stradivaly*. Уже в названии очевидна игра слов, которая используется для создания оттенка развлекательности. За основу авторы берут структуру и драматургию телевизионных шоу, в частности, принцип игры на эмоциях, и «транспонируют» их в область академической музыки. На странице проекта [12] есть три рубрики: «Абсолютный слух», «Шокер шоу», «Сыграй, если сможешь». Все они основаны на одной модели — взаимодействии ведущего, участников и зрителей. Ведущий проводит соревнование между участниками, которое заключается в выполнении заданий и возможного наказания за их невыполнение. Ведется общий подсчет достижений игроков; по сумме их очков в конце программы определяется победитель. Как видим, в этом примере присутствуют все компоненты игры: перечень условий, соревнование, определение результатов, выигрыш и штрафные санкции. Заметим, что подобные

медиа-игры по-разному оцениваются исследователями. Так, Нил Постман в своей книге 1985 года резко негативно отзывался о процессе проникновения развлекательности в массмедиа [11, 36–78]. Н. А. Федотова, напротив, считает игру хорошим способом восстановления сил и выделяет среди положительных качеств развитие творческих и умственных способностей аудитории [8, 68–90].

Еще один характерный признак инфотейнмента — упрощение. Необходимость постоянно стимулировать внимание зрителей не позволяет углубляться в конкретный предмет разговора — для авторов гораздо важнее сохранить динамичность программы. Упрощение может проявляться на трех уровнях: содержательном, стилистическом и формообразующем. Сложные темы, требующие погружения в материал и разъяснений, авторы представляют в максимально доступном для понимания виде, часто — просто за счет ограничения объема информации.

Пример влияния на стилистическую сторону контента — подкаст «Как полюбить оперу» на канале Muzium [10]. Излагая содержание оперы П. И. Чайковского «Иоланта», в качестве языковых средств ведущие используют жаргонизмы и интернет-сленг: через оборот «прикол в том, что...» они объясняют главную идею, а для оценки действий героини используют формулировку «и в этом был ее косяк...». Краткий пересказ фабулы с акцентом на неординарных действиях героев и их эмоциях программирует определенное восприятие классического произведения, не оставляя возможности адекватно раскрыть основную идею оперы и, тем самым, негативно влияя на содержательную сторону выпуска. Тем не менее, подобное стилистическое упрощение встречается довольно часто: оно позволяет заинтересовать новый тип слушателя, которого, прежде всего, привлекает захватывающая история, а вовсе не глубина содержания.

Еще один признак инфотейнмента, особенно ярко проявляющийся в интернет-медиа, — преобладание формы над содержанием. Сетевой контент по своей структуре неоднороден: гиперссылки, совмещение в одной публикации фото-, видео- и аудиофайлов и такого явления, как дополненное информационное пространство (появление и исчезновение текстовых комментариев внутри изображения, анимированный переход между фото) — все эти особенности

мультимедийной журналистики воздействуют именно на способ презентации контента¹. Однако технические возможности сами по себе не имеют ни развлекательной, ни информационной направленности, а характер их воздействия зависит от концепции того или иного медиа.

Обратимся к платформе Arzamas. На интерактивной главной странице проекта «Британская музыка от хора до хардкора» [9] размещены информационно-развлекательные материалы в различных форматах. В основе проекта — один из фундаментальных жанров журналистики: интервью с экспертом. Однако продолжительные беседы чередуются с легким развлекательным контентом, что делает материал в целом более удобным для восприятия. Объемные образовательные статьи сопровождаются заголовками или лидами², построенными на принципах развлечения. Так, в названии подкаста «От Генделя до грайма: как иностранцы создали британскую музыку» присутствует контрастное сопоставление элитарного и массового искусства. Развлекательные приемы стали основой топов и плейлистов («Топ 10 великих британских хоров», «10 главных произведений Генри Перселла», «Что стало с английским фолком: плейлист»). В викторине «Превратите The Beatles в Монеточку» авторы используют уже известный нам жанр развлекательно-интеллектуальной игры.

Следующий важный признак инфотейнмента — интерактивность. Заметим, что она может трактоваться двояко: как внешняя атрибутика медиатекстов (комментарии и оценки пользователей, теги в социальных сетях) и как способ восприятия контента аудиторией. Одной из первоочередных задач законодателей инфотейнмента была необходимость вовлечь зрителя в процесс повествования. Для этого авторы новостей представляли их не как набор фактов, а как интересную историю. В процессе создания материалов подобного типа былработан метод, получивший название «сторителлинг». При таком типе изложения создается иллюзия рассказа, а «главным героем» может оказаться любой объект: от конкретной персоны до абстрактного понятия. Яркий пример из сферы музыкальной журналистики — видео-

¹ Схожей позиции придерживается в своей работе Е. М. Драгун [2].

² Лид — выделенный в тексте абзац, в котором содержится ведущая информация для будущего читателя.

блог «Сумерки богов» [7]: здесь в центре повествования современный оперный театр, рассказчик — Вадим Журавлев. Каждое событие он представляет как захватывающую историю, его задача — не аргументировать, а увлечь зрителя. Ведущий делает это с помощью разговорной стилистики и провокационной манеры подачи, часто прибегая к обсуждению бытовых подробностей из жизни оперных звезд и допуская чрезмерно эмоционально-окрашенную рефлексию.

Итак, перечисленные признаки становятся самыми характерными для направления инфотейнмент и по этой причине наиболее часто используются в журналистских материалах. Примечательно, что большинство из них имеют амбивалентный характер. В некоторых случаях приемы работают как конструктивный механизм, направленный, например, на психоэмоциональную разрядку, но в то же время аналогичный механизм при другом содержательном наполнении может побуждать к деструктивной деятельности, эскапизму, формировать интерес к низменному или развивать эмоциональную зависимость от информации. Несмотря на всю технологизацию процесса, которую мы наблюдаем сегодня, творческая составляющая до сих пор важна в работе журналиста, а потому вопрос, как сбалансировать две главные стороны современного медиаконтента — информационную и развлекательную, — каждое СМИ решает по-своему.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вартанова Е. Л.* Медиаэкономика зарубежных стран. М.: Аспект Пресс, 2003.
2. *Драгун Е. М.* Инфотейнмент как явление современной медиакультуры: дисс. ... канд. культ. М., 2015.
3. *Еремينا Д. А.* Интерпретация термина «инфотейнмент» в немецких и российских исследованиях масс-медиа [Электронный ресурс] // Электронный научный журнал «Медиаскоп». 2013. № 4. Режим доступа: <http://www.mediascope.ru/node/1429> (дата обращения: 10.03.2021).
4. Мариинский театр. Videоканал «Государственного академического Мариинского театра» [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.youtube.com/channel/UC_FF5Ob7uOYKjtq7kyurt2w (дата обращения 30.08.2021).
5. *Михайлов С. А.* Журналистика Соединенных штатов Америки. СПб.: Изд-во Михайлова В. А., 2004.

6. Мультимедийная журналистика: учебник для вузов / под общ. ред. А. Г. Качкаевой, С. А. Шомовой. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2017.
7. Сумерки богов. Видеоканал Вадима Журавлева [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.youtube.com/channel/UC6IXzfvewc3xvVfv_gklJiQ (дата обращения: 10.03.2021).
8. Федотова Н. А. Рекреативные функции СМИ: учеб.-метод. комплекс. Минск: БГУ, 2014.
9. Arzamas. Информационно-развлекательный портал [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://arzamas.academy/special/britmusic> (дата обращения: 30.08.2021).
10. Muzium. Информационно-развлекательный портал [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://formusical.ru/podcasts/kak-polyubit-operu/> (дата обращения: 30.08.2021).
11. *Postman N.* Amusing ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business. USA: Penguin books, 2005.
12. Stradivaly. Информационно-развлекательный портал [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.youtube.com/channel/UC0TE2MNUk8XaGFTIQSINdwQ> (дата обращения: 10.03.2021).

«ПЕСНЯ УРОЖАЯ» АЛЬМЫ МАЛЕР И ЕЕ РОЛЬ В ДЕСЯТОЙ СИМФОНИИ ГУСТАВА МАЛЕРА

Альма Малер (1879–1964) вошла в историю как муза четырех искусств: музыки, архитектуры, живописи и литературы. Она была в центре венской художественной жизни, общалась с наиболее значительными представителями мира искусства. Будучи меценатом, она поддерживала многих композиторов и немало сделала для пропаганды их музыки. За свои восемьдесят пять лет она была знакома с таким количеством выдающихся людей, что, если всех перечислить, получится список «Кто есть кто в XX веке» [4, 2]. Среди них были Рихард Штраус, Игорь Стравинский, Арнольд Шенберг, Альбан Берг, Морис Равель, Бенджамин Бриттен, Томас Манн, Эрих Мария Ремарк и многие другие.

В молодости Альма Малер писала музыку. Ее композиторское наследие невелико: за время творческой активности ею было создано чуть более сотни песен, различные инструментальные пьесы и начало оперы. Однако до нас дошли лишь шестнадцать песен. Остальные сочинения были утрачены во время Второй мировой войны.

В 1910 году Густав Малер подготовил для Universal Edition пять песен Альмы, в том же году он напечатал следующие пять песен в Вене и Нью-Йорке. Четыре песни были опубликованы ею самой в 1915, еще пять песен — в 1924 году [5, 137–138].

Альма Малер росла в творческой среде, ее отец Эмиль Якоб Шиндлер был художником-пейзажистом, а мать Анна Берген — оперной певицей. Таланты Альмы проявились рано, в 9 лет она стала играть на фортепиано. Сначала она брала уроки у Адель Радницки-Мандлик, а в возрасте 16 лет стала заниматься композицией с венским органистом и композитором Йозефом Лабором. Занятия продолжались более пяти лет, но Альма поняла, что ей требуется более строгий учитель. «Кроме того, я не достигла никакого прогресса в своей технике, — вспоминала она. — Я просто не могу думать. Я продолжаю совершать одни и те же ошибки, делать одни и те же глупые вещи, и я слишком

хорошо знаю, что он удовлетворен мной все меньше и меньше. — Я ненавижу себя, потому что ужасно поверхностна» [4, 21].

Александр Цемлинский стал новым учителем композиции Альмы. Он серьезно относился к обучению, критиковал ее произведения и старался избавить ученицу от поверхностности. Однако в итоге между ними начались романтические отношения, и вскоре занятия стали предлогом для личных встреч.

Уроки музыки закончились, когда в жизни Альмы появился Густав Малер. Перед свадьбой он поставил условие — воспринимать его музыку, как свою, а занятия композицией оставить¹.

После замужества Альма больше не сочиняла и не скоро смогла вернуться к своим произведениям, даже игра на инструменте в присутствии Малера была нежелательна — посторонние звуки мешали ему творить.

Песни Альмы Малер долго лежали нетронутыми, однако события 1910 года подтолкнули Малера к тому, чтобы обратить внимание на творчество жены. В семье Малеров начался кризис. На курорте Альма познакомилась с молодым архитектором Вальтером Гропиусом, в которого влюбилась, и их отношения перестали быть тайной, когда письмо Гропиуса по ошибке попало к Густаву Малеру. Подорванное здоровье и разница в возрасте также пугали Малера, он боялся потерять жену и даже поехал в Лейден к психоаналитику Зигмунду Фрейду [1, 410].

Малер хотел предотвратить катастрофу в отношениях с Альмой. Поэтому, вероятно, он впервые проявил интерес к ее музыке. Альма писала Гропиусу: «Вчера Густав попросил меня сыграть ему мои песни — я сыграла — они ему так понравились, что он сразу сказал мне, как учитель, несколько ценных вещей и предложил составить из них сборник и передать его в Универсальное издательство в Вене (для печати)» [6, 11].

Одна из песен, над которыми Малеры работали совместно — «Песня урожая» («Erntelied») для меццо-сопрано или тенора, написанная на стихотворение «Утренняя песня»² («Gesang am Morgen»)

¹ См. подробнее: [2, 114–115].

² Название песни отличается от заголовка стихотворения, поскольку на момент обращения Альмы Малер к этому тексту стихотворение еще не было опубликовано. В издании 1915 года ему было дано новое название.

немецкого поэта Густава Фальке¹. «Песня урожая» находится в русле традиций австро-немецкой вокальной музыки рубежа веков, о чем говорит и выбор текста, и музыкальный язык.

В стихотворении раскрывается типичная для поэта тема человеческих чувств, тонкой связи человека с природой. Речь идет о прошлой любви, которая является ему во сне, и о царстве дня со всей присущей ему красотой и радостью света. В песне можно выделить два эмоциональных состояния, которые чередуются на всем ее протяжении: спокойное созерцание природы и горькое воспоминание о прошлой любви. Первый раздел² выдержан в традициях песен Брамса, на что указывает простота мелодической линии, плагальная гармония, фактура сопровождения (см. пример 1). Во втором разделе господствует влияние Вагнера: это и сложный гармонический язык, насыщенный хроматизмами и неаккордовыми звуками, и мелодия большого диапазона с множеством напряженно звучащих интервалов и скачков. В такте 15 мелодическая линия вокальной партии отдаленно напоминает «Смерть Изольды» (см. примеры 2, 3), а в такте 32 звучит аллюзия на Тристан-аккорд (единственное отличие — это звук *d*; см. пример 4).

Пример 1. А. Малер. «Песня урожая», такты 1–3

Leicht bewegt

Der gan - ze Him - mel

Begleitung so undeutlich als möglich

- ¹ Густав Фальке (1853–1916) начинал как поэт-импрессионист, в его творчестве также заметно влияние символизма. Современными образцами для подражания для него были, прежде всего, Рихард Демель, Пауль Хейзе и Детлев фон Лилиенкрон, также он видел себя последователем таких поэтов, как Мёрике, Эйхендорф, Шторм и Гейбель.
- ² Форма песни трех-пятичастная, однако Й. Роткам рассматривает ее как трехчастную: первые две части состоят из двух строф (А и В), а третья — кода. См.: [6, 15].

Пример 2. А. Малер. «Песня урожая», такт 15

Wach und wa-cher

Пример 3. Р. Вагнер. «Тристан и Изольда», III действие, 3 сцена, Смерть Изольды, такты 40–41

tö - nend, in mich drin - get, auf sich

morendo *pp* *pp cresc.*

Пример 4. А. Малер. «Песня урожая», такт 32

espress.

Песня завершается торжеством света и любви — вокализ, выдержанный в умиротворенном настроении, лаконично подводит итог всему сочинению. В основе песни, несомненно, лежит стихотворение Фальке, но, возможно, здесь отражены и личные переживания, так как образ оставшейся в прошлом любви и победа света в завершении говорят о надеждах Альмы и Густава на разрешение конфликта и возобновление чувств.

Малер активно дорабатывал «Песню урожая»¹. Почерк Альмы был неразборчив, поэтому он сам переписывал песню. Но была еще

¹ Автографы Альмы Малер не сохранились. Й. Роткамм выделяет два этапа работы над песней, исходя из рукописей Малера. Архив Médiathèque Musicale Mahler в Париже (Fonds La Grange) содержит оригиналы двух версий, написанных почерком Густава Малера [6, 12–13].

одна причина, по которой Малер записывал нотный текст своей рукой: эти записи своим характером похожи на партителлу¹ его Десятой симфонии, из чего следует заинтересованность композитора в доведении песен до совершенства. Поэтому он работал над ними так же, как и над своими произведениями [7, 437].

У нас нет возможности представить, в каком виде существовала песня первоначально, но интересно проследить изменения, которые произошли на разных этапах работы Малера с нотным текстом. Они коснулись в основном третьего, четвертого и пятого разделов. Правки были внесены, прежде всего, в партию фортепиано, которая оказалась Малеру недостаточно проработанной и целостной.

Большие изменения Малер внес в завершение песни. В первоначальной версии строки “Auf, [ja auf,] dein Wirken preise ihn” («Вставайте и хвалите его за вашу работу») повторяются еще раз, а в опубликованном нотном тексте их заменяет вокализ “Ah!”. Его мелодика более певучая и спокойная, завершение песни становится более законченным, в чем можно усматривать надежду на разрешение конфликта (см. пример 5).

*Пример 5. Г. Малер. Автограф завершения песни
(первая версия без вокализа) [6, 17]*

¹ Партителла — сокращенная версия партитуры на четырех системах с частичным указанием инструментов.

187

Малер начал работу над Десятой симфонией в летние месяцы 1910 года в Тоблахе, как раз когда Альма была на лечении, и продолжал ее до кризисной ситуации с разоблачающим письмом. За это время были написаны только первые две части, затем наступил перерыв, во время которого Малер вместе с Альмой работал над ее произведениями. Далее он вернулся к остальным трем частям Десятой симфонии и успел записать — в предварительном виде — всю симфонию в целом¹.

Неудивительно, что песня оставила свой след в симфонии. В раннем симфоническом творчестве Малер заимствует из песен тематический материал, нередко песня становится и частью симфонического цикла. В случае Десятой симфонии и «Песни урожая» происходит взаимодействие более сложное и детальное: Малер цитирует лишь начальный мотив песни, который в трансформированном виде звучит в третьей, четвертой и пятой частях.

Третья часть, «Purgatorio» («Чистилище») становится центром всей симфонии. Образу «вечности, лишенной земной жизненной изменчивости», противостоит наполненное субъективной эмоциональностью трио, передающее «чувство ужаса и бессильный протест» [3, 88]. Тема «Песни урожая» впервые цитируется в такте 83. Исследователи по-разному выявляют цитату. Так, Й. Роткамм указывает на цитирование такта 19 песни («Rosenhügel») [6, 25], отмечая сходство гармонизации этой темы в оригинале и в симфонии — оба мотива имеют субдоминантовую окраску (см. примеры 6, 7, 8). С. А. Михеев, в свою очередь, выделяет такт 32 (см. пример 4), поскольку он наиболее приближен в звуковысотном отношении к мотиву в симфонии [3, 89].

Пример 6. Г. Малер. Десятая симфония, 3 часть, 83 такт, партичелла



¹ Первая представляет собой законченную партитуру, вторая — партитурный набросок, в третьей части первые 30 тактов записаны в виде партитуры, а остальное в партичелле с указанием инструментов. Четвертая и пятая части также представлены в виде партичеллы.

Пример 7. А. Малер. «Песня урожая», такт 19

The image shows a musical score for Example 7. It consists of two staves. The top staff is a vocal line in G major, 4/4 time, with the lyrics "Ro - sen hü - geln". The bottom staff is a piano accompaniment, featuring a complex rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Пример 8. Г. Малер. Десятая симфония, III часть, такт 66, партителла

The image shows a musical score for Example 8, a piano part in G major, 4/4 time. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, creating a dense and intricate texture.

Начальный мотив песни (см. пример 1) содержит в себе затакт, ритмическую фигуру четверть с точкой и восьмая и нисходящее движение, то есть все те атрибуты, которые присутствуют в симфонии Малера. Эта ритмическая формула становится лейтритмом как для песни, так и для симфонии. Поэтому убедительны обе трактовки источника цитаты.

Как говорилось выше, мотив из песни Альмы появляется в трио «Purgatorio», разделе с постоянно меняющимся характером, где происходит столкновение новых и старых тем — это образ человека, который сопротивляется силе бесчеловечной неизменной вечности. Цитируемая тема «Песни урожая» олицетворяет чувства надежды и любви. Она ярко выделяется на фоне всего остального музыкального материала. Ее мелодический рисунок прост, сопровождение состоит из двух пластов: непрерывные фигурации шестнадцатыми из первого раздела, которые постепенно исчезают, и тянущиеся аккорды. Первое полноценное проведение темы дается у первых скрипок, затем постепенно подключается вся струнная группа и деревянные духовые. В основе темы лежит последовательность тон-полутон-тон, как и в такте 18 песни. Это нисходящее поступенное движение, которое не доводится до тоники, не имеет завершенности. По сравнению с песней мотив теперь занимает два такта вместо одного.

Особую роль мотива в третьей части доказывает то, что всякий раз, когда он появляется (исключая самое первое проведение), в рукописи присутствуют комментарии Малера: «Помилуй!», «О Боже! О Боже! Почему ты оставил меня?» и «Да будет воля Твоя».

Роль мотива из песни Альмы в четвертой части вполне ясна — это область кульминации. Тема «первоначально появляется в рамках главной партии, а затем многократно повторяется и обретает самостоятельное значение, превращается в самостоятельную тему» [3, 123].

Однако важнейшее значение мотив Альмы приобретает в пятой части симфонии: он пронизывает всю эту часть и в нескольких проведениях даже приобретает форму законченной темы, а скачок на септиму, вычлененный из этого мотива, также обретает самостоятельность и вступает в противоречие с другими темами, даже с самой темой Альмы [3, 156].

Цитата из «Песни урожая» — не единственная отсылка к творчеству Альмы в Десятой симфонии. Знаменитый девятизвучный аккорд, который представляет собой исключительно резкий диссонанс, единственный подобный пример в творчестве Малера, был найден им, как указывает Й. Роткамм, лишь в процессе работы над заключительной частью, а затем вставлен в партитуру первой части. Аккорд предваряется пронзительным звуком *a* у трубы, и это тоже символ, так как *a* — единственная нота, которая есть в имени Альмы. Таким образом, и в этом отрывке можно найти отсылку к биографическим обстоятельствам [6, 29–30].

Мотив из «Песни урожая», мотив Альмы, в Десятой симфонии преодолевает множество препятствий, взаимодействуя с темами разных частей, и остается непобежденным, провозглашая добро, свет и любовь. Окончание симфонии, где он проводится в последний раз, сопровождается словами: «Жить для тебя! Умереть за тебя! Альмши!».

Десятая симфония может рассматриваться как завещание Малера, вероятно, и сам он считал ее таковой. Здесь сконцентрированы все переживания, связанные с последними годами жизни композитора. Включая мотив «Песни урожая» в симфонию, Малер говорит Альме свои последние слова любви, просит у нее прощения и прощается с ней. Тема песни отождествляется с чувством надежды, которое подвергается испытаниям на протяжении всего произведения. Воз-

можно, Малер воспринял стихи Фальке с его идеей «возвращения к старой любви» сквозь призму своих личных жизненных обстоятельств и выразил в своей симфонии огромную привязанность и любовь к своей жене, надеясь, что старая любовь вновь даст ему сил.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Барсова И. А.* Симфонии Густава Малера. 3-е изд., доп., уточн., испр. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2012.
2. *Кигэн С.* Невеста ветра. Жизнь и время Альмы Малер-Верфель / пер. с англ. И. Басса. СПб.: Композитор, 2008.
3. *Мухеев С. А.* Десятая симфония Густава Малера в оркестровых редакциях Дэрика Кука и Рудольфа Баршя; дисс. ... канд. иск. М., 2014.
4. *Hilmes O.* Malevolent Muse. The Life of Alma Mahler. Boston: Northeastern University, 2015.
5. *Rode-Breytmann S.* Die Komponistin Alma Mahler-Werfel. Hannover: Niedersächsische Staatstheater Hannover, 1999.
6. *Rothkamm J.* «Ein componierendes Ehepaar»? Eine unpublizierte Liedfassung des sogenannten Erntelieds (Gesang am Morgen) in der Handschrift Gustav Mahlers im Lichte des Briefwechsels von Alma Mahler und Walter Gropius // Nachrichten zur Mahler-Forschung. 2018. № 72. S. 7–34.
7. *Rothkamm J.* Wer komponierte die unter Alma Mahlers Namen veröffentlichten Lieder? // Die Musikforschung 53. 2000. H. 4. S. 432–445.

Дмитрий Любимов

«ОРЛЕАНСКАЯ ДЕВА» В УФЕ VS «ЖАННА Д'АРК» В ЧЕЛЯБИНСКЕ

В отличие от «Евгения Онегина», «Пиковой дамы» и «Иоланты», «Орлеанская дева» П. И. Чайковского долгое время оставалась редкой гостьей на отечественной оперной сцене. С 1969 года она шла только в Пермском Академическом театре оперы и балета имени П. И. Чайковского. На подмостках Большого театра «Орлеанская дева» была исполнена лишь в конце прошлого века (1990 год, режиссер — Б. А. Покровский, дирижер — А. Н. Лазарев). В истории главного театра России этот спектакль был одновременно первым и последним обращением к опере Чайковского¹. В 2015 году опера была поставлена в Уфе и Челябинске, в 2019 — в Санкт-Петербурге. Добавим, что за последние годы она нередко звучала в концертном исполнении: в Большом театре (2014), Башкирском государственном театре оперы и балета (2015), Мариинском театре (2020).

В 2015 году к «Орлеанской дева» одновременно обратились два театра — Башкирский² (премьера 16 сентября)³ и Челябинский (премьера 25 июня)⁴. Режиссерами спектаклей стали молодые и амбициозные выпускники театральных вузов России Ф. С. Разенков

¹ Постановка Б. А. Покровского не заняла прочного места в репертуаре столичного театра.

² Уфимской премьере предшествовало концертное исполнение оперы. Об этом см.: *Скурко Е. Р.* «Орлеанская дева» в Уфе: надежды и реальность» [3, 33–36].

³ В уфимском спектакле «Орлеанская дева» приняли участие: Н. Бабинцева (Иоанна), Я. Лейше (Лионель), В. Копытов (Дюнуа), А. Голубев (Карл VII), З. Абаева (Агнесса), Р. Кучуков (Тибо), В. Орфеев (Раймонд). Режиссер — Ф. С. Разенков, дирижер — В. И. Платонов.

⁴ Действующие лица и исполнители в Челябинске: А. Лепешинская (Иоанна), А. Сильвестров (Лионель), В. Боровиков (Дюнуа), П. Чикановский (Карл VII), П. Локшин (Архиепископ), Ю. Никитин (Тибо), М. Меньшиков (Раймонд). Режиссер — Е. И. Василева, дирижер — Е. Г. Волынский.

и Е. И. Василева¹. Обе премьеры были приурочены к 175-летию со дня рождения композитора. В отличие от Челябинского театра, идея постановки «Орлеанской девы» в Уфе принадлежала не режиссеру, а дирижеру — В. И. Платонову (бывшему главному дирижеру Пермского театра). Выступая в роли «творческого лидера»² (термин А. В. Лазанчиной) спектакля, он отвечал за музыкальную сторону постановки (дирижирование, нотные купюры) и решал вопросы кастинга (пригласил двух певиц из Перми, Н. Бабинцеву и З. Абаеву, на роли Иоанны и Агнессы).

В уфимском спектакле Разенков «рассказал» музыкальную историю Иоанны (Жанны) д' Арк в контексте мрачного Средневековья. Для усиления контраста режиссер в крупном плане противопоставил два колористических поля. С одной стороны, он выбрал темно-коричневый цвет³, вызывающий в памяти страшные времена господства инквизиции, «охоты на ведьм», эпоху костров аутодафе. С другой — белый, олицетворяющий чистоту и невинность Иоанны (платье героини, изредка льющийся сверху свет как символ призрачного небесного сияния).

На наш взгляд, в спектакле размываются границы исторической достоверности, о чем свидетельствует стремление к сочетанию ассоциативной картинности в духе Средневековья и минимализма. Режиссер, в соответствии с ремарками Чайковского, отсылающими к «исторической правде», сохранил ветвистый дуб и «намок-

¹ По официальным данным, оба режиссера закончили Российскую академию театрального искусства (ГИТИС): Филипп Разенков в 2011 году, Екатерина Василева в 2010 году

² А. В. Лазанчина под «творческим лидером» подразумевает «руководителя одного из творческих цехов театра — главного дирижера, главного режиссера, главного балетмейстера, обладающего авторитетом, подтверждающего профессиональный уровень труппы, определяющего репертуарную политику» [2, 4].

³ На взгляд Е. Р. Скурко, режиссер злоупотребил темным колоритом спектакля: «Преобладание темных, коричнево-красных тонов в костюмах, декорациях, освещении сцены делает спектакль в целом мрачным. <...> Тем не менее, и либретто, и музыка дают значительно больший простор для цветовых решений, которыми можно было бы усилить сюжетные, драматургические контрасты, составляющие одно из основных качеств оперы Чайковского» [4, 119].

нул» на дворцовые апартаменты II и III действий. Последние, по словам Скурко, представляют «подвижные конструкции, которые можно принять и за контуры королевского замка, и за готический собор с витражной розой» [4, 119]. В то же время в батальной сцене-поединке Иоанны и Лионеля (первая картина III действия) и в первой картине IV действия внимание публики приковывают абстрактные лучи прожекторов. Они создают эффект вневременного континуума, уводящего далеко за границы Средневековья.

В челябинском спектакле режиссер декларирует свободное отношение к партитуре, изменяя название музыкального первоисточника. Е. И. Василева сосредотачивается на личной драме главной героини оперы — Жанны д'Арк, имя которой вынесено в заголовок постановки: «Моя “Жанна д'Арк”» — это история о выборе жизненного пути, который рано или поздно встает в жизни каждого человека. Сама Иоанна встает перед этим выбором, так же как и ее возлюбленный Лионель. Он, безусловно, любит Иоанну, но не знает, кто же она на самом деле — может быть, она правда святая? На перепутье оказывается Король, да, в общем-то, и все герои оперы. Это вечные темы, проблема выбора своего жизненного пути, принятия или непринятия самого главного решения в своей жизни — рано или поздно встает перед каждым человеком. И мы застаем персонажей оперы именно в этом состоянии — некоторого размышления о дальнейшем шаге, и это делает героев спектакля близкими каждому современному человеку. Костюмы и декорации, конечно, — стилизация, но весьма однозначная» [1].

Оба режиссера не отказали себе в «ноу-хау» XXI века: для создания зрелищности в Уфе была подключена плунжерная система механизмов, а в Челябинске — инновационные компьютерные голограммы и проекции.

Плунжерная система в уфимском спектакле представляет собой двадцать автономных одинаковых по размеру квадратных площадок, которые могут подниматься вверх в самой различной конфигурации, с разной скоростью, меняя сценический ландшафт. Показательный пример — заключительная сцена сожжения, близкая идее Покровского (возможно, невольно «скопированная»): Иоанна стоит неподвижно на одной из площадок, которая в конце поднимается ввысь. В финале героиню окутывает дым. Интересная режиссерская

находка — применение стоп-кадра — кинематографического приема, предусматривающего эффект остановки действия: когда за сценой вступает хор ангелов, все замирают в определенных позах, кроме Иоанны. Избранничество героини подчеркивает луч света, направленный на солистку. Станным кажется продолжение: после ангельского призыва народ начинает биться в конвульсиях и изображать мольбу, протягивая руки к Иоанне. Далее, в момент, когда «пламя и дым закрывают ее от глаз зрителей» [5, 461], толпа людей «проваливается» вниз. Ф. С. Разенков в личной беседе отметил, что для него было важным показать контраст между вознесением Иоанны на небеса и «гибелью всех остальных в собственных грехах». На наш взгляд, этот драматургический ход с явной аллюзией на финал мцартовского «Дон Жуана» выглядит не вполне убедительным, не подготовленным в полной мере всем предшествующим ходом действия.

В челябинском спектакле Е. И. Василевой почти отсутствуют декорации. Режиссер поместила героев оперы в мультимедийное пространство «игрушечного» Средневековья: все происходящее снимала и транслировала камера, закрепленная под потолком сцены (автор видеопроекций — А. Комарова). На главном экране периодически возникали картины плывущих облаков и дыма от пожарищ, а также, крупным планом, лица героев. Крестьянские дома и замок Шинон, появляющиеся в I и II действиях, своим миниатюрным (даже карликовым) размером напоминали игрушечные здания. Как и в спектакле Разенкова, цветовые сочетания у Василевой сведены к минимуму. В постановке выделяются красно-черные тона (как символы крови и ужаса войны) и серо-белые (как символы света и надежды). Отметим, что режиссер удачно «играет» с цветом волос главной героини: огненно-рыжий оттенок выступает «знаком» ее богоизбранности, «инаковости», выделяя среди других персонажей.

Что касается работы Разенкова с партитурой Чайковского, то его спектакль приближен к музыкальной редакции пермской «Орлеанской девы» 2003 года. В большинстве случаев купюры коснулись массовых сцен II и III действий (например, «Твоих щедрот достоин ли я, боже?», «Гряди, король порфирородный, гряди, отечества отец»). Сцена и дуэттино Тибо и Раймонда № 19 (III действие) были полностью удалены. В отличие от Перми, режиссер сохранил терцет

Тибо, Иоанны и Раймонда (№ 2), в котором происходит завязка семейного конфликта, а также две молитвы внутри «Рассказа Иоанны» (№ 15), раскрывающие мистериальный аспект образа героини.

Василева в своем спектакле, акцентирующем внимание зрителя на личной драме Жанны д' Арк, стремилась преодолеть статику оперного действия. Этим объясняются многочисленные сокращения нотного текста. Условно их можно разделить на две группы:

- с сохранением определенных эпизодов, но с внутренним сокращением их музыкального материала;
- с полным исключением эпизодов из партитуры Чайковского.

В первом случае купюры направлены только на временное сжатие звучания отдельных сольных и ансамблевых эпизодов, связанное с закономерностями их повторяющейся структуры. Назовем некоторые фрагменты из оперы, в которых сокращены те или иные разделы: «Рассказ Бертрана» (№ 4), финал I действия (№ 8), хор менестрелей (№ 10), дуэт Иоанны и Лионеля (№ 17), марш и финал III действия (№ 20), дуэт Иоанны и Лионеля (№ 22). По нашему мнению, режиссер стремился к сквозному развитию драматургии, при котором недопустимо повторение одного и того же материала (предложения, фразы), приводящее к замедлению музыкального действия.

Интересно, что Василева помещает в спектакль музыкальный фрагмент уже прозвучавшей музыки, призванный, скорее всего, оттенить сюжетную линию. Так, во II действии после ссоры Короля и Дюнуа в оркестре, как реминисценция, появляется тема «Хора менестрелей» (№ 10)¹. В челябинском спектакле огромное значение приобретают балетные сцены: в симфонических антрактах каждого из действий (кроме первого) задействованы артисты балета и мимансы (хореограф Ю. Смекалов). Также режиссер сохранил один из танцевальных эпизодов («Пляска шутов и скоморохов», № 11) и сцену и дуэттино Тибо и Раймонда (№ 19).

Во втором случае Василева намеренно исключила определенные эпизоды из партитуры Чайковского. Среди них — терцет Тибо, Иоанны и Раймонда (№ 2); сцена и Дуэт Карла и Дюнуа (№ 12); ариозо Агнессы и дуэттино (№ 13).

¹ Затем звучат трубы, возвещающие о неожиданной победе французов.

При таких больших редакторских отклонениях действие «сжимается» по времени (добавим, что опера идет в двух действиях). В калейдоскопе внешних событий зрители не успевают сконцентрироваться на внутренних состояниях героев. В первую очередь это касается фигуры Иоанны. С одной стороны, в ранее упомянутом нами интервью режиссер поясняла, что хотела рассказать о судьбе несчастной, растерянной Жанны. Героиня, подобно Флории Тоске Дж. Пуччини, становится единственным женским персонажем оперы. Сильная, она в одиночку противостоит окружающему ее мужскому обществу. Но с другой стороны, мы не всегда можем последовательно проследить за эволюцией ее образа.

Купюры привели и к трансформации роли Короля: ввиду отсутствия драматического дуэта с Дюнуа (№ 12) в интерпретации Василевой он становится жалким трусом. Другие герои — Дюнуа и Агнесса вообще потеряли свою смысловую и драматургическую функцию, «растворившись» в массовых сценах. Даже реплики Дюнуа из финала III действия («Зачем дрожит народ? Чего страшатся вожди и рыцари? Она невинна!» [5, 380]), режиссер намеренно передала исполнителю партии Лионеля, чтобы подчеркнуть силу его чувств к Иоанне.

Таким образом, в постановке Василевой не соблюден баланс внешнего и внутреннего действия, заложенный в опере Чайковского, а акцент смещается в сторону внешних событий, визуальных эффектов, балетных эпизодов. Даже в финальной сцене используется внешний антураж, напоминающий культ «вуду»: гигантскую куклу с огненно-рыжими волосами (образ Иоанны) сжигают вместо героини. Иоанна в это время находится на сцене, но ее никто «не замечает»: она растерянно мечется на фоне хоровых групп. Возможно, заключительный эпизод можно интерпретировать как расставание души с телом: тело сжигают, а душа с ужасом и смятением наблюдает за происходящим ритуалом. В кульминационный момент героиня пробегает под огромной фигурой куклы и исчезает. Финальная сцена «Орлеанской девы» Чайковского остается «камнем преткновения» для современных постановщиков: тщательно срежиссированная композитором, она с трудом поддается вмешательствам в авторский текст.

Оба спектакля были включены в программу Российской национальной театральной премии и фестиваля «Золотая маска» (уфим-

ский — в 2017, челябинский — в 2016 году). К сожалению, ни одна из постановок премии не получила. Мы полагаем, что определяющую роль в этом сыграли особенности музыкальной драматургии спектакля и непопулярность оперы у современного слушателя.

Интересные эксперименты последних лет позволяют надеяться, что в будущем внимание режиссеров и слушателей к опере П. И. Чайковского будет только расти.

ЛИТЕРАТУРА

1. Екатерина Василева: «Никогда не смотрю другие постановки спектаклей» [Электронный ресурс] // Сайт «Хорошие новости». Режим доступа: https://hornews.com/dialogue/ekaterina_vasileva_quotnikogda_ne_smotryu_drugie_postanovki_spektakley_chtobyi_izbejat_nevolnyih_povtoreniyquot/ (дата обращения: 10.02.2020).
2. Лазанчина А. В. Произведения отечественных композиторов XX века в Самарском Академическом театре оперы и балета (1931–2011): история постановок, музыкально-сценические редакции: автореф. дисс. ... канд. иск. СПб., 2012.
3. Скурко Е. Р. «Орлеанская дева» в Уфе: надежды и реальность // Музыкант-классик. 2015. № 9–10. С. 33–36.
4. Скурко Е. Р. «Орлеанская дева» в Уфе [Электронный ресурс] // Музыкальная академия. 2015. № 4. С. 117–120.
5. Чайковский П. И. «Орлеанская дева». Опера в 4 действиях, 6 картинах: клавир. Л.: Музыка, 1979.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОЛЬКЛОРИСТИКА, НАЦИОНАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРЫ, ПЕДАГОГИКА

Софья Калякина

МАРИЙСКАЯ ДЕВИЧЬЯ ТРУБА. ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ ЛОКАЛЬНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ СЕВЕРА НИЖЕГОРОДСКОЙ ОБЛАСТИ

Традиционная культура Нижегородской области многогранна и разнообразна. История ее изучения насчитывает более двухсот лет. Однако в этот продолжительный период основным ракурсом исследований были вокальные жанры. Им посвящены работы филологов и музыковедов, таких как Н. Д. Бордюг, М. А. Лобанов, М. А. Богданович, Т. Л. Татарина, А. В. Харлов и других. Трудно оспорить тот факт, что *инструментальная* культура Нижегородской области изучена не столь подробно.

Освоение этого раздела этномузыкологии имеет скорее эпизодический характер и сосредоточено в большей степени на пастушеской традиции. Еще меньше внимания уделено изучению инструментальной традиции этнических групп, имеющих собственный язык и систему архаичных верований. К таким группам относятся нижегородские (ветлужские) маришцы, проживающие на северо-востоке Нижегородской области в Тоншаевском, Тонкинском, Шахунском, Воскресенском и Шарангском районах.

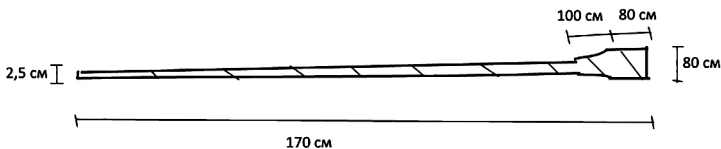
В 1991 году в экспедиции А. В. Харлова в Тоншаевском районе Нижегородской области от местного жителя деревни Горинцы был записан следующий устный рассказ: «На празднике девки, ёшь твою мару, дудели, как рассказывают. Во что не помню, но старики говорили, подудишь — счастье будет»¹. Тогда этому рассказу участники

¹ Веселов Л., 1926 года рождения, деревня Горинцы Тоншаевского района Нижегородской области, (личный архив А. В. Харлова, экспедиция 1991 года).

экспедиции не придали особого значения, а любопытство вызвала лишь фраза «ёш твою мару», которая, по мнению филологов, стала результатом морфологического преобразования русского и марийского ругательств.

В 2019 году в Музее истории художественных промыслов Нижегородской области был обнаружен необычный музыкальный инструмент, представляющий собой длинную деревянную трубу, обвитую берестой (см. пример 1). Он находится на стенде марийской традиционной культуры в окружении предметов быта и национальных костюмов мари Тоншаевского района, как было указано на информационной табличке. Однако в материалах музейного архива значится, что данная труба применялась пастухами в качестве сигнального инструмента в Балахнинском районе Нижегородской области. Но в процессе экспедиционных исследований студентов ННГК имени М. И. Глинки в 2019 году факты использования данного инструмента пастухами не подтвердились.

Пример 1. Музыкальный инструмент в Музее истории художественных промыслов Нижегородской области



Устный рассказ о бытовании инструмента со сходными параметрами был зафиксирован в Тоншаевском районе. Этот инструмент принадлежит марийской культуре и относится к семейству натуральных труб, по-марийски именуемых *пуч*. Это семейство представлено тремя видами:

— *Тётрётпуч* (*тётыретпуч*, *түретпуч*). Сигнальная труба, атрибут охотников и воинов, оповещавшая о местоположении, нападениях, сборах и так далее;

— *Ўдырпуч* (*ўдырвуч*) или *шыжепуч* (*шыжывуч*). Девичья или осенняя труба. На ней играли незамужние девушки во время осеннего девичьего праздника *ўдырсий*. Таким образом, они заявляли о своей готовности к замужеству;

— *Сүремнуч*. Ритуальная труба праздника летнего жертвоприношения *Сүрем*.

Стоит отметить, что в Тоншаевском районе Нижегородской области эту трубу вспоминают исключительно как принадлежность девичьего праздника *үдырсий*, то есть как *девичью трубу*. Местный житель деревни Большие Ашкаты Тоншаевского района В. Н. Теркин сообщил, что слышал о существовании длинной берестяной трубы от бабушки: «Старые люди говорили давно, бабушка говорила¹. <...> Типа праздника делали, где-то после уборки урожая, осенью. Невесты зазывали женихов <...>. *Эдернуч*, девичья труба, может, метр, может, полтора»². По словам Теркина, Л. А. Яковлева слышала наигрыш и видела саму трубу, будучи в зрелом возрасте. Исходя из года рождения респондента, можно сделать вывод, что труба могла существовать в Тоншаевском районе в конце XX века (в 1980–1990 годы). Местные называли этот инструмент *эдернуч*, а девичий праздник — *эдерсий*. Бытование в Нижегородской области двух оставшихся разновидностей марийских натуральных труб (*сүремнуч* и *тётрётнуч*) в настоящий момент не подтверждено.

В процессе экспедиционной деятельности и изучения семейства *нуч* удалось познакомиться, пообщаться и договориться об изготовлении *үдырнуч* с марийским мастером Васи Ольош (село Мишкино, Мишкинский район, республика Башкортостан). Марийцы, проживающие в селе Мишкино, — потомки Вятских марийцев. Как известно, территория Вятки (современная Кировская область) граничит с Тоншаевским районом Нижегородской области. Административное деление районов и областей часто условно и может не совпадать с этническими и культурными границами. В связи с чем можно предположить, что традиция изготовления и применения натуральных труб могла быть идентичной на территории как Нижегородской области, так и соседней, в местах компактного проживания вятских марийцев, к которым причисляют себя и мишкинские мари. Таким образом, марийцы из села Мишкино, и в частности, Васи Ольош,

¹ Яковлева Л. А., 1931 года рождения, Малые Ашкаты Тоншаевского района Нижегородской области

² Теркин В. Н., 1963 года рождения, Большие Ашкаты Тоншаевского района, Нижегородской области (из личной беседы, 2019 год).

который имеет родственников в Тоншаевском районе, могут косвенно считаться хранителями традиции, перенесенной с территории Нижегородской области.

Население Мишкинского района республики Башкортостан преимущественно марийское (71,5 % марийцев по данным переписи населения 2010 года). Соседние с Мишкинским районы населены, в основном, башкирами, татарами и русскими. Подобную культурную изоляцию мари можно сравнить с поселением в глухом лесу и отнести к факторам, способствующим высокой степени сохранности традиционной культуры. В их числе мастерские навыки и знания способов изготовления народных инструментов — тогда как непосредственно в Нижегородской области традиция изготовления марийских труб была утрачена.

Исполнителей на марийских трубах по всей России можно пересчитать по пальцам — в основном это различные марийские этнографические ансамбли, где труба используется эпизодически. Так, например, нижегородский фольклорист, исследователь марийской культуры Н. В. Морохин сообщал, что подобный инструмент он видел во время выступления ансамбля Марий Эл, возглавляемого Михаилом Мурашковым, в 1990-е годы. Также известный марийский художник И. М. Ямбердов упоминал, что такая труба используется в театре республики Марий Эл в постановках В. А. Пектеева. В Нижегородской области, где было подтверждено бытование марийской трубы *ӱдырпуч*, игра на ней была доступна только одному человеку — автору статьи.

Мастер Васи Ольш был изготовлен один экземпляр марийской натуральной трубы — разновидности данных труб по способу изготовления и звукоизвлечения не имеют принципиальных отличий. Изготавливаются инструменты следующим образом: ствол тонкого дерева разрезают пополам, затем в обеих половинках выдалбливают или выжигают углубления в виде желоба. После чего части плотно прижимают друг к другу и оборачивают берестой. Такие трубы делались абсолютно без применения каких-либо клеящих веществ, но при этом половинки дерева оставались надежно скрепленными на очень долгий срок. В этом можно убедиться, взглянув на представленный в Музее истории художественных промыслов Нижегород-

ской области экземпляр трубы, который попал туда в 1927 году. Дело в особых свойствах бересты, о которых рассказал Вячеслав Теркин. Бересту надо было собирать в определенное время и в определенные дни, исключительно до Егорьева дня (23 апреля). Когда снимают бересту, она сырая: «Свежая береста — она сжимается. Или в кипятке. <...> Заправляли концы, все ссыхалось. Вот надо в то время снимать и обматывать, когда сокодвижение, сейчас уже сок прошел. Основу надо уж год теперь ждать»¹.

Но есть особенность, которая влечет за собой быстрый выход инструмента из строя. В силу используемых материалов и конструкции инструмент становился довольно «капризным» — дерево рассыхалось, что влияло на звук. Но был способ экстренно привести трубу в рабочее состояние: по словам мастера, трубу мочили. «Воду лили, или в воду все окунали, дерево разбухает, все щели закрываются»². Такой же способ описан в книге П. Н. Никифорова «Марийские народные инструменты». Он пишет, что «яркий и сильный звук на <...> пуче получается только в том случае, если канал ствола имеет влажное состояние» [2, 34].

Васли Ольош изготовил усовершенствованный экземпляр инструмента, который лишен описанных недостатков. Для создания трубы мастер использовал следующие материалы: деревянная основа для придания инструменту нужной формы, береста для визуального оформления, пластиковая бутылка, длинные и узкие лоскуты марли, тонкий полиэтилен, эпоксидный клей, клей «Титан».

Может возникнуть вопрос о допустимости подобной трансформации архаичного инструмента. Исследователи на этот счет высказываются неоднозначно. О. М. Герасимов пишет, что «усовершенствование музыкальных инструментов — акт, направленный на сохранение традиционных народных инструментов» [1, 23], но он должен проводиться под строгим научным контролем. Как отмечает А. В. Харлов в своей диссертации, «использование подручных материалов, которые не существовали ранее в крестьянском обиходе, есть не отсту-

¹ Теркин В. Н., 1963 года рождения, Большие Ашкаты Тоншаевского района, Нижегородской области (из личной беседы, 2019 год).

² Васли Ольош, село Мишкино Мишкинского района Республики Башкортостан (из личной беседы, 2019 год).

пление от традиции, а применение “инновационных технологий”: если бы подобные простые, надежные, общедоступные материалы ранее были под рукой, они бы, безусловно, использовались» [3, 35]. Герасимов допускает реконструкцию традиционных инструментов при условии, что «в результате усовершенствования народный инструмент, имевший многовековую историю своего развития, должен стать в чем-то лучше, но не терять свой оригинальный облик» [1, 23].

В случае образца, изготовленного мастером, оригинальный облик марийской трубы сохраняется. Внешне новаторское решение можно заметить лишь при ближайшем рассмотрении. На звуке же это сказывается положительным образом. Если сравнивать звучание с аналогичной трубой, изготовленной по всем правилам традиционной культуры — из дерева — можно отметить, что без предварительной подготовки звук получается более глухой и быстрее затухает, в то время как звук усовершенствованного инструмента более ровный, яркий и громкий. При первой же попытке игры на традиционном варианте понимаешь все сложности: только что сделанный «свежий» инструмент уже нуждается в увлажнении внутренних стенок, так как мастер работает с сухим деревом во избежание извода и растрескивания. Также сухая древесина проще поддается обработке.

Из этих наблюдений можно сделать вывод, что современные материалы обеспечивают надежность и стабильность инструмента при долгосрочном использовании. Музицировать на нем можно сразу после того, как клей полностью застынет, а испортить такую трубу практически невозможно. Также современный способ изготовления открывает новые горизонты для практического применения. П. Н. Никифоров пишет, что «от неравномерной влажности в канале ствола часто меняется высота и тембр звука, поэтому инструмент не употребляется в ансамбле. *Сурем нуч* в том виде, какой бытует в народе, употребляют только как сольный инструмент» [2, 35]. Экземпляр, изготовленный башкирским мастером, таких проблем не имеет, следовательно — может применяться в ансамблевой игре.

А. В. Харлов пишет о трех стадиях эволюционной динамики жанра песни и делает следующий вывод: «*Первая* стадия предполагает бытование одного варианта песни в одном населенном пункте; *вторая* учитывает возникновение небольшого количества близких

вариантов в ряде населенных пунктов; *третья* стадия означает значительное расширение локуса бытования песни. После третьей стадии, “кульминационной” в рамках позитивной динамики развития, со временем начинается обратный, негативный процесс: происходит постепенный возврат ко второй, а затем — к первой стадии, после чего возможно исчезновение фольклорного текста» [3, 22]. Это высказывание также применимо в отношении инструментальной традиционной культуры. По результатам фольклорных экспедиций 2019–2020 годов, проведенных в Тоншаевском районе Нижегородской области, можно сделать вывод, что традиция игры на натуральных трубах в быту марийцев данного района угасла. Однако далее А. В. Харлов отмечает, что «стадиальный механизм существования фольклора в Нижегородской области, как и в других регионах России, может “заработать” вновь под воздействием каких-либо факторов. В этот процесс могут включаться не только непосредственные носители фольклора, но также исследователи и участники фольклорных ансамблей. Фиксация фольклорного текста и введение его в научный обиход может способствовать распространению песни и, как следствие, перемещению ее на второй уровень сохранности» [3, 195]. Подобным внешним фактором послужила экспедиционная и научная деятельность автора статьи. После исследования марийских труб в 2019–2020 годах коренной житель села Большие Ашкаты Тоншаевского района Нижегородской области Вячеслав Теркин проявил заинтересованность к некогда бытовавшей на его родной территории традиции и принял решение изготовить трубу по всем правилам и обычаям. Таким образом, мы можем наблюдать возрождение традиции и предпосылки к возвращению инструмента на *первую стадию сохранности* (по А. В. Харлову) благодаря влиянию наблюдателя-фольклориста на респондента.

Этот феномен выводит изучение традиционной культуры Нижегородской области на новый уровень. В процессе исследования удалось не только доказать существование и востребованность девичьей трубы на территории Тоншаевского района Нижегородской области в конце XX века, но и вывести инструмент из состояния полного забвения на путь возрождения традиции. Материал статьи — лишь малая часть того, что можно сказать об этом уникальном марийском инструменте.

Традиционная инструментальная культура Нижегородской области, а также культура нижегородских мари имеют богатую почву для исследований, так как изучены недостаточно глубоко. Поэтому автор статьи видит своей целью использовать всю широту возможностей и приложить максимальное количество усилий, чтобы заполнить пробелы в этой области фольклористики.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Герасимов О. М.* Народные музыкальные инструменты мари: Традиции и современность: автореф. дисс. ... д-ра. иск. СПб., 2000.
2. *Никифоров П. Н.* Марийские народные музыкальные инструменты. Йошкар-Ола: Марийское книжное издательство, 1959.
3. *Харлов А. В.* Традиционная музыкальная культура Нижегородской области на рубеже XX–XXI веков: дисс. ... канд. иск. Н. Новгород, 2020.

Екатерина Михайлова

**«СОТВОРЕНИЕ МИРА» Д. МИЙО
В КОНТЕКСТЕ ВОСПРИЯТИЯ
НЕГРИТЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ЕВРОПЕ**

Во все времена человек задумывался о своем происхождении и устройстве мира, в котором живет, задаваясь вопросами из названия картины Поля Гогена: «Откуда мы пришли? Кто мы? Куда мы идем?» В разных уголках земного шара рождались свои версии о происхождении мира, и африканский народ не стал исключением. Миф о сотворении мира объединяет все народы и все религии. Этот сюжет стал подобием мирового языка, на котором в любую эпоху могут разговаривать народы с разными представлениями о божестве и устройстве мира.

Сотворение мира — богатейшая тема и для искусства. В истории живописи художники не раз обращались к ней, создавая удивительные по красоте полотна. И всегда этот миф трактовался по-разному. Так, космогоническая концепция происхождения мира нашла воплощение в библейском сюжете, представленном на внешних створках алтаря «Сад земных наслаждений» И. Босха, где изображен третий день творения: сотворение флоры и фауны. Совсем иначе сотворение мира показано в скандальной картине Гюстава Курбе (1866) или в цикле из 13 работ Микалоюса Чюрлениса «Сотворение мира» (1905–1906) [7, 90].

В музыке тема сотворения мира впервые была воплощена в одноименной оратории на религиозный сюжет Й. Гайдна, в которой был показан процесс становления, начиная от хаоса в медленном оркестровом вступлении и до соединения Адама и Евы в дуэте. Эсхатологическая идея происхождения мира в борьбе огня и воды положена в основу тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга»: «Каждая стихия двойственна, заключает и творящее начало, и разрушительную силу» [5, 26]. Огонь в тетралогии замещается золотом, нахождение его в водах Рейна символизирует гармонию мира. Возвращение золота восстанавливает мировой порядок.

«Сотворение мира» (1923)¹ — третий балет в творческом наследии Дариуса Мийо, связанный с экзотическими мотивами в искусстве. В нем находят отражение многие характерные тенденции эпохи. В начале XX века стала очевидна исчерпанность традиции западноевропейского искусства. Разочаровавшиеся в ней художники, литераторы, композиторы обратились к внеевропейским традициям, к архаической культуре древних народов и диких племен, к мифу. Это вызывало к жизни ряд похожих явлений, проявившихся в творчестве тех или иных художников — скифство, варваризм, фовизм, примитивизм / неопримитивизм.

Первыми вдохновились культурой экзотических африканских стран французские художники — Поль Гоген, фовисты, Пабло Пикассо, Амедео Модильяни. Для изображения экзотического рая они отказываются от перспективы и объемных фигур, воссоздают типичные черты лица аборигенов, формы масок и скульптур, используют чистые цвета. Негритянская культура наиболее заметно запечатлена в творчестве Пабло Пикассо и Амедео Модильяни. «Негритянство»² в картинах Пикассо выражается в копировании таких черт, как тупые пальцы, длинные конические носы, ромбовидные или миндалевидные глаза, иногда без зрачков. Очень похоже выглядит длинный овал головы и на картинах Модильяни. В литературе пробуждается интерес к негритянской обрядовой речи, поэты-дадаисты предпринимают попытку воплотить в своем творчестве ее элементы. Появляются труды по психоанализу З. Фрейда и его ученика К. Юнга, где неврозы и бессознательная психика ребенка объясняются на примере поведения аборигенов из диких племен Австралии и Африки.

В европейской музыке 1920-х годов сюжет из негритянской мифологии был запечатлен в балете Д. Мийо «Сотворение мира». Дру-

¹ Премьера балета состоялась 5 (25) октября 1923 года в Париже на сцене театра «Елисейских полей». Всех создателей балета объединил интерес к негритянской культуре. Основатель труппы «Шведских балетов» Рольф де Маре коллекционировал предметы быта африканских племен. Сюжет спектакля заимствован из «Негритянской антологии» Блеза Сендрара. Костюмы и декорации, выполненные Фернаном Леже, близки африканским обрядовым костюмам. Хореография Жан Берлина содержит элементы его авторского танца «Черная скульптура».

² Термин введен в работе Р. Голдуотера: [11, 124].

гой представитель французской Шестерки, Ф. Пуленк написал вокальный цикл «Негритянская рапсодия» (1917) на стихи из сборника «Поэмы Макоко-Кенгуру», представляющие набор бессмысленных слогов. Спустя десять лет появляется опера Э. Кшенека «Джонни наигрывает» (1927), где противопоставляются два разноплановых героя: позднеромантический композитор Макс и негритянский джазовый скрипач Джонни, плут и мошенник — они символизируют оппозицию одряхлевшей Европы и молодой варварской культуры американских негров, не испытавших пагубного влияния цивилизации.

В музыкальном искусстве интерес к негритянской культуре нашел отражение в стремительном распространении джаза — он подобен архаике и экзотике в отрицании европейских традиций. Джаз зародился в конце XIX века в южных штатах США, в афроамериканской среде. Он имел в своей основе фольклорные корни и возник «в результате синтеза нескольких музыкальных культур — европейской, латиноамериканской и африканской» [9, 11]. Проникнув на территорию Европы, джаз быстро завоевал любовь композиторов академической традиции. Назовем И. Ф. Стравинского, М. Равеля, К. Дебюсси, Э. Сати, композиторов французской Шестерки, Э. Кшенека, Э. Шульхофа — этот список можно продолжать и далее. Влияние джаза испытали практически все жанры академической музыки. Его интонации, ритмы, гармонии обнаруживаются в сочинениях композиторов разных национальных школ и поколений. Не было исключением и Дариус Мийо. Во время поездки в Нью-Йорк в 1922 году композитор расширил свои знания о джазе, познакомившись с его ранними образцами. «Сотворение мира» стало первым сочинением, в котором он смог использовать накопленный опыт.

Либреттист балета Блез Сандрар был большим знатоком африканского фольклора. В 1921 году поэт выпустил сборник африканских легенд «Негритянская антология», откуда была заимствована космогоническая легенда о сотворении мира в негритянском варианте, положенная в основу либретто. В соответствии с этой легендой вселенная вначале была чиста и пуста. Три блуждающих божества, Нзаме, Медере и Нква, произносят заклинание и создают небо и землю, а затем населяют планету животными и растениями. На земле появляются обезьяны, крокодилы, летучие мыши, птицы. Затем божества

создают первых людей: мужчину — Секуме и женщину — Мбонге. Появившись на свет, мужчина и женщина исполняют танец желаний. Животные подражают им. Танец прерывают извергающие проклятья колдуны и волшебники. После их ухода мужчина и женщина соединяются в поцелуе, наступает Весна.

Создатель костюмов Ф. Леже опирался на африканские обрядовые одеяния, имитирующие животных: голова быка, одного из божеств, изображенных на занавесе, напоминает маску этнической группы Бауле, женский головной убор лучевидной формы характерен для скульптур народа Бамбара. Декорации и костюмы были украшены элементами африканского орнамента. Леже достигает эффекта живой картинки на сцене с помощью хореографии и игры света, за счет постоянного появления и исчезновения части декораций и движения персонажей-животных в качестве декора. Как отмечает Н. А. Головина, «декорации и персонажи, объединенные характером движений, должны были, по мысли художника, восприниматься как детали единой картины» [4, 24].

Сценография Леже в сочетании со статической хореографией Ж. Берлина представляла собой «механический театр»¹, в котором «видеоряд построен на монтаже ритмично двигающихся фрагментов предметов, надписей и частей тела» [4, 23] — здесь уместным будет напомнить и о характерных для искусства той эпохи урбанистических тенденциях. В «Сотворении мира» этот прием находит свое воплощение в расположении персонажей и элементов декора. Изначально на сцене представляются все персонажи и объекты, затем в соответствии с этапами либретто на первый план начинают выдвигаться отдельные герои легенды.

Как уже было сказано, балет «Сотворение мира» стал первым сочинением, в котором Мийо обращается к джазу. Он «составил оркестр из семнадцати солирующих инструментов по типу оркестров Гарлема и широко использовал джазовый стиль, соединив его с элементами классицизма» [8, 170]. Ведущая роль в оркестре отдана духовым, а струнная группа очень невелика (две скрипки, виолончель,

¹ Ж. Берлин в 1924 году вместе с Сендраром Леже создает авангардистский фильм — «Механический балет».

контрабас). Альт заменен на альт-саксофон, который играет ведущую роль в создании джазового колорита. Контрабас, как и в джаз-бэнде, выступает в роли солирующего инструмента и организует ритм-секцию. Фортепиано (как клавесин в барочной музыке) выполняет здесь функцию гармонической поддержки и трактуется в качестве ударного инструмента в джазе. Расстановка ударных сделана в соответствии с принципом джазовой ударной установки.

Сам композитор назвал балет «концертом-симфонией». Под концертом подразумевается *concerto grosso*, с которым балет имеет много точек соприкосновения: камерный оркестр, дух коллективного концертирования, ощущение импровизационности музыкальной ткани. Все эти черты характерны и для джазовой музыки. От симфонии остается традиционная последовательность частей балета: медленное вступление, первая часть — *Allegro* («Хаос до творения»)¹, вторая, медленная часть («Сотворение флоры и фауны»), третья часть — скерцо («Сотворение мужчины и женщины»), четвертая — финал («Желание мужчины и женщины»), пятая — кода («Весна»).

В формообразовании балета обнаруживается сходство и с *concerto grosso*, и с джазовым музицированием — это, как пишет И. А. Барсова, «сочетание стабильного тематизма и свободного, импровизационного или концертующего материала» [1, 233], а также рондообразность и оstinатность, которая занимает важное место в формообразовании джазовой музыки. Она охватывает всю музыкальную ткань на разных масштабных уровнях и обозначается понятием риффа². Подобный эффект в балете создает постоянное возобновление одних и тех же тем, которые могут возвращаться целиком или в сокращенном виде, накладываться друг на друга, из-за чего меняется их гармоническое сопровождение и возникают политональные сочетания. В джазовой импровизации рифф имеет дуалистический характер: будучи стабильным элементом, он вносит ощущение нестабильности. Рифф облегчает процесс импровизации и создает принцип интонационной взаимосвязи, который свойственен не только джазу.

¹ Названия частей приведены по диссертации М. С. Стусовой: [10, 134].

² Рифф — короткое мелодико-гармоническое остинато, восходящее к ре-спонсорной структуре афроамериканского госпела [2].

В балете Мийо широко представлены элементы джаза и барочной музыки. Один из примеров такого взаимодействия — тема вступления, по духу напоминающая барочную арию (см. пример 1). В партии саксофона, традиционного инструмента джаза, звучит квази-барочная мелодия, интонационно однородная, текучая, лишенная больших скачков, изложенная крупными длительностями. В партиях струнных и фортепиано статическое вращательное движение напоминает риторическую фигуру *circulatio* (см. пример 2).

Пример 1. Тема вступления

Modere

Saxofono in Es

Пример 2. *Circulatio*

Piano

I часть представляет собой фугу, которая, в соответствии с сюжетом, воплощает идею роста. Ее тема насыщена блюзовыми интонациями (сопоставление мажорной и минорной терций), прихотливой рваной ритмикой и скачкообразным движением (см. пример 3).

Пример 3. Тема фуги

Несколько раз встречаются барочные разрешения в тонику с опеванием седьмой ступени или разрешением в мажорную терцию вместо минорной.

В IV части заметны свинговые признаки, в кульминации звучание оркестра достигает эффекта драйва. Свинг возникает за счет перекрестной и рэг-ритмики. В джазовой практике внутри ритмической группы рэг происходит удлинение одних длительностей за счет других, создавая эффект раскачивания. Такой ритм не подлежит точной нотации, его возможно записать лишь приблизительно. Рэг-ритм в финале в партии фортепиано проходит на протяжении всей части. Пример перекрестной ритмики представлен с самого начала — четырехдольная мелодия проводится в триольном сопровождении.

В балете прослеживается тенденция к разомкнутости формы, свойственная и музыке барокко, и джазу. Между частями нет цезур, тематический материал излагается непрерывно. Роль предыкта выполняют вторгающиеся репризы, «готовящие новый темп и новый тембр следующих частей» [6, 246].

«Принцип последовательного сотворения мира предопределил внутреннюю структуру одноактного балета, его музыкальную драматургию и даже тип интонационно тематических преобразований» [3, 78], — отмечает Н. А. Головина. Процесс движения «от хаоса к космосу» подчеркивается и сходством тем, выведенных одна из другой.

Балет Мийо «Сотворение мира» стал результатом восприятия негритянской культуры, что нашло свое проявление во всех главных составляющих балета. В основу сюжета был положен африканский миф, в костюмах и сценографии заметно подражание обрядовой одежде, маскам и скульптурам негров, а музыкальное воплощение негритянского мифа решено с помощью джаза, взаимодействующего с элементами барокко.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова И. А. Камерный оркестр Пауля Хиндемита (Kammermusik № 1–7) // Музыка и современность. № 9. 1975. С. 226–261.
2. Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://bigenc.ru/music/text/1951088> (дата обращения: 10.12.2020).
3. Головина Н. А. Балетная музыка группы «шести» (1920-е годы) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 1. С. 74–90.

4. Головина Н. А. Балеты Д. Мийо в диалоге с «седьмым искусством» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 4. С. 17–27.
5. Гончаренко С. С. Космогонический миф в опере // Вестник музыкальной науки. 2016. № 2 (12). С. 25–32.
6. Кокорева Л. М. Дариус Мийо. М.: Сов. композитор, 1985.
7. Климова Д. С. Интерпретация библейского сюжета «Сотворения мира» в мировом искусстве // Культурные тренды России: от национальных истоков к культурным инновациям. 2019. Т. 1. С. 89–93.
8. Мийо Д. Моя счастливая жизнь. М.: Композитор, 1998. 416 с.
9. Светлакова Н. И. Джаз в произведениях европейских композиторов первой половины XX века: к проблеме влияния джаза на академическую музыку: дисс. ... канд. иск. М., 2006.
10. Стусова М. С. Сюитность как принцип композиции в творчестве Д. Мийо: дисс. ... канд. иск. Ростов н/Д., 2019.
11. Goldwater R. J. Primitivism in modern painting. New York; London: Harper & brothers publishers, 1938.

Юлия Милейко

К ВОПРОСУ ОБ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОМ ОБЕСПЕЧЕНИИ ДИСЦИПЛИНЫ «МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА» В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДМШ И ДШИ¹

Одной из тем, которая в настоящее время активно обсуждается профессиональным сообществом, стала реформа образования. Она коснулась не только обязательного общего, но и художественного воспитания. При этом отдельное внимание уделяется вопросам обучения школьников и непосредственно деятельности ДМШ и ДШИ. Различные аспекты этой темы изложены в диссертации А. О. Аракеловой [1], статьях И. В. Ефимовой [3], М. М. Берлянчика [2], О. Ю. Лапкиной [5], Н. И. Тормозовой [8] и других. При всем многообразии и глубине разработки идей и подходов, недостаточно освещенным остается вопрос об учебно-методическом обеспечении ДМШ и ДШИ и, в частности, курса преподавания дисциплины «Музыкальная литература», который входит в образовательные программы всех без исключения специальностей. Вместе с тем это немаловажный аспект художественного образования, который заслуживает отдельного внимания.

Главная цель, которую ставит перед собой учитель, — увлечь учеников, мотивировать к изучению предмета и помочь в доступной форме освоить материал. В связи с этим функция учебника, методического и учебного пособия состоит в том, чтобы помогать учителю и ученику в образовательной деятельности. Имеющийся на сегодня объем материала условно можно поделить на два «блока». Первый предназначен для учеников. Его составляют учебники, учебные пособия, хрестоматии, рабочие тетради. Второй, помимо обозначен-

¹ Участие в конференции поддержано Красноярским краевым фондом поддержки научно-технической деятельности в рамках конкурса проектов организации участия студентов, аспирантов и молодых ученых в конференциях, научных мероприятиях и стажировках (I очередь 2021 года, код заявки: 2021012106979).

ных изданий, включает методическую литературу, с которой должны быть ознакомлены преподаватели.

Как известно, первое издание для курса музыкальной литературы в ДМШ и ДШИ, ориентированное на программу четырехлетнего обучения дисциплине и построенное по хронологическому принципу, принадлежит А. И. Лагутину¹. Оно вышло в свет в 1981 году и долгое время оставалось единственным подспорьем педагогам и ученикам в освоении полного курса дисциплины. Лишь в начале XXI века были опубликованы учебные пособия М. И. Шорниковой, издававшиеся с 2004 по 2011 год, для каждого года обучения². Для эффективного освоения предмета, помимо учебников в работе можно использовать пособия с тестовыми заданиями, конспектами, рабочие тетради³.

Показательно, что подавляющее большинство работ были изданы после 1992 года, то есть после принятия нового Закона об образовании. Введение Федеральных государственных требований (ФГТ) повлекло за собой изменения в формировании методического обеспечения. Это позволило педагогам более активно воплощать собственные новаторские идеи, обобщать опыт и представлять его в виде учебных и методических пособий. Не имея возможности охарактеризовать все издания, отметим лишь некоторые, отражающие индивидуальный подход к подаче материала и отличающиеся нетипичным содержанием.

¹ Отметим, что до сих пор А. И. Лагутин — автор единственной методики преподавания музыкальной литературы в ДМШ. До настоящего времени никто из ныне действующих преподавателей-практиков не создал своей методики.

² Существует также немало изданий для «отдельных» лет преподавания. Первому году обучения посвящены учебники А. И. Лагутина и В. Н. Владимирова (1988; переиздания в 1999, 2000 и 2006), З. Е. Осовицкой и А. С. Казариновой (2000), О. К. Ермаковой (2014). Второму году — учебники И. А. Прохоровой (1985; переиздание в 2001), В. Н. Брянцевой (2002), О. К. Ермаковой (2020). Третьему году — учебники Э. С. Смирновой (1994), Н. П. Козловой (2004). Четвертому году — учебники А. И. Лагутина и В. Н. Владимирова (1992 и 1993), И. А. Прохоровой и Г. С. Скудиной (2001), О. И. Аверьяновой (2005).

³ Они принадлежат Г. Ф. Калининой, Я. Е. Островской, Л. А. Фроловой, Н. Н. Цес, Н. В. Пановой, Т. Г. Савельевой, О. П. Камозиной, Е. В. Исабаевой, Н. М. Ротачковой, Е. С. Казанцевой, И. А. Серебренниковой, О. А. Стрекаловской, Л. А. Филимоновой и другим.

Одним из таких самобытных авторов можно назвать педагога Детской школы искусств имени А. К. Лядова Углегорского муниципального района Сахалинской области — Татьяну Гурьевну Савельеву. Ей принадлежат работы «Опорные конспекты по музыкальной литературе зарубежных стран», «Опорные конспекты по русской музыкальной литературе» и «Опорные конспекты по отечественной музыкальной литературе XX века»¹. Рассматриваемые пособия предназначены для учащихся ДШИ, ДМШ от пятого до восьмого класса. В них нашли отражение материалы, накопленные и апробированные в педагогической практике².

Содержание сборников охватывает большой объем материала. В первом отражены периоды развития европейской музыки от музыкальной культуры Древней Греции до творчества композиторов-романтиков XIX века; второй посвящен русской культуре от ее истоков до второй половины XIX века; в третьем внимание уделяется специфике русской культуры конца XIX — начала XX веков, отечественной культуре 1920–1930-х годов, а также второй половине XX века. Творчество композиторов представлено в культурно-историческом контексте и изложено в единстве с историческими событиями и смежными видами искусств, в частности, с живописью.

В пособия включены тезисы исследований отечественных музыковедов об истории музыки и музыкальной литературе, а также словари, где расшифровываются встречающиеся в тексте термины и понятия, краткий анализ и нотные примеры изучаемых произведений. Материал составлен в обобщенной и сжатой форме — в виде таблиц, схем, визуальных материалов (среди которых репродукции картин, портреты композиторов, исторических личностей и другие). Они не просто выполняют функцию дополнения основного текста: это яркие образцы изобразительного искусства, непосредственно связанные с эпохами и направлениями в музыке, творчеством композиторов; кроме того, они отражают историю,

¹ На данный момент неизданы.

² Кроме опорных конспектов по музыкальной литературе, Т. Г. Савельева создала медиапособия по творчеству И. С. Баха, Ф. Шопена, А. П. Бородина, по учебному предмету «Беседы об искусстве».

культуру и искусство европейских стран, что позволяет удерживать внимание учеников.

К каждому опорному конспекту прилагается рабочая тетрадь, представляющая собой практикум для закрепления учебного материала.

Проанализировав эти учебные пособия, можно сделать вывод о глубине знаний, большом практическом опыте и профессионализме их автора. Т. Г. Савельевой были изучены труды ведущих музыковедов, создавших свои пособия не столько для учащихся ДМШ и ДШИ, сколько для обучающихся в учреждениях СПО, что и обусловило их содержание. Конечно, не каждый школьник способен освоить такой материал в силу возраста и индивидуальных особенностей. Однако педагоги могут использовать эти конспекты на занятиях в качестве дополнительной информации и для расширения кругозора. Благодаря им, школьники, обучающиеся музыке профессионально, будут лучше подготовлены к продолжению обучения и приобретут знания, которые в дальнейшем помогут в годы студенчества в среднем и высшем звене.

Интересным представляется пособие «Музыкальная литература. Экспресс-курс» [7], которое было написано тремя преподавателями Детской музыкальной школы № 11 Василеостровского района г. Санкт-Петербурга: Еленой Юрьевной Столовой, Эльвирой Анатольевной Кельх и Ниной Федоровной Нестеровой.

В книге представлена программа по музыкальной литературе, которая рассчитана на четыре года обучения. Уникальность пособия состоит в том, что в нем приведен краткий словарь-справочник основных исторических событий, нашедших отражение в тех или иных музыкальных произведениях. Помимо традиционных монографических разделов, издание включает Приложение, в котором представлены таблицы певческих голосов, музыкальных форм, жанров музыкальных произведений по исполнительским средствам, музыкальных стилей, тематических и тональных связей в произведениях Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, а также музыкальный и исторический словарь. Независимо от степени подготовки их сможет освоить и запомнить любой ученик.

В 2006 году вышел в свет «Музыкальный детектив» Э. А. Кельх и Е. Ю. Столовой [4]. Авторы предлагают ученикам и учителям

по-новому взглянуть на музыкальную литературу. Вместе с сыщиком Лямолом школьникам предстоит раскрыть загадочное похищение волшебной флейты из одноименной оперы Моцарта. В ходе этого приключения ученики в интересной форме приобретают знания по музыкальной литературе. В сборник включены викторины, головоломки на знание музыкальной истории, а также эксклюзивные факты, которые обычно доступны только в энциклопедии.

Завершим обзор учебной литературы рассмотрением учебного пособия, созданного Санкт-Петербургскими преподавателями Н. В. Новицкой и О. Ю. Рогальской, под названием «Диск-коллекция. Русская музыка с аудиоприложением на DVD. Учебно-методическое пособие для учащихся музыкальных школ и многочисленных любителей русской музыки. Для прослушивания на DVD-проигрывателях и компьютерах» [6]¹.

Отличительной особенностью этой работы стало наличие диска с аудиопримерами для подготовки к викторинам. Уникальные произведения на диске дополнены художественно-аналитическими пояснениями. Несмотря на то, что авторы опираются на традиционный школьный курс музыкальной литературы, содержание учебно-методического пособия может быть полезно не только для школьников, но и для учащихся СПО и даже любителей музыки. Его основные достоинства — систематизированное изложение материала, акценты на важнейших особенностях произведений, разграничение общей информации и музыковедческой терминологии. Помимо этого, авторы создали аналогичное по структуре издание, посвященное советской и современной отечественной музыке.

Подведем итог. Пособий по дисциплине «Музыкальная литература», безусловно, немало. Они создаются опытными педагогами, которые знают, что необходимо школьникам для усвоения материала. Вместе с тем, как показывает практика, имеющиеся на данный момент учебные пособия не всегда способны решить поставленную

¹ Рекомендовано учебно-методическим центром по образованию Комитета по культуре в качестве учебно-методического пособия для учащихся детских музыкальных школ, детских школ искусств и иных учреждений дополнительного образования по курсам «Музыкальная литература», «Слушание музыки» и другим теоретическим дисциплинам.

перед ними задачу, несмотря на глубину и значимость. Каждое из них по-своему интересно, но не следует забывать, что при всем многообразии форм работы освоить весь материал невозможно.

Кроме этого, издания, как показывает опыт, в большей степени рассчитаны на педагогов, чем на учеников. Молодое поколение при этом быстро меняет интересы, и учебная литература, которая была выпущена не так давно, теряет свою актуальность, так как современному школьнику более интересна новая цифровая среда, нежели печатная. В связи с этим выскажем предположение, что в скором времени методическое обеспечение дисциплины «Музыкальная литература» начнет осваивать форматы, которые знакомы, привычны и доступны для нынешнего поколения школьников.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аракелова А. О.* Отечественное образование в области музыкального искусства: исторический опыт, проблемы и пути развития: дис. ... д-ра иск. Магнитогорск, 2012.
2. *Берлянич М. М.* Проблемы и пути развития начального музыкального образования // Образование в сфере искусства. 2014. № 1 (2). С. 96–100.
3. *Ефимова И. В.* Об идейной направленности постсоветской реформы отечественного образования // Художественное образование и наука. 2015. № 1. С. 3–15.
4. *Кельх Э. А., Столова Е. Ю.* Музыкальный детектив. Занимательное пособие по музыкальной литературе в вопросах и ответах. СПб.: Композитор, 2006.
5. *Лапкина А. И.* Музыкальная литература в контексте современных тенденций развивающего обучения // Учитель музыки. 2020. № 3 (50). С. 36–38.
6. *Новицкая Н. В., Рогальская О. Ю.* Диск-коллекция. Русская музыка с аудио-приложением на DVD. Учебно-методическое пособие для учащихся музыкальных школ и многочисленных любителей русской музыки. Для прослушивания на DVD-проигрывателях и компьютерах. СПб.: Композитор, 2016.
7. *Столова Е. Ю., Кельх Э. А., Нестерова Н. Ф.* Музыкальная литература. Экспресс-курс. СПб.: Композитор, 2017. 173 с.
8. *Тормозова Н. И.* Новые подходы к повышению квалификации преподавателей детских школ искусств в условиях реформирования художественного образования детей // Образование в сфере искусства. 2014. № 1 (2). С. 84–90.

Ася Сушлякова

LE GRAND TANGO А. ПЬЯЦЦОЛЛЫ: ПУТЬ К ОТКРЫТИЮ НОВОГО СТИЛЯ

Танго, несмотря на столь широкую жанровую палитру танцевальной культуры Латинской Америки — хабанера, румба, гуарача, кубинское болеро, бразильская самба, — признанный кумир XX века. В ряду выдающихся авторов музыки танго — Х. де Каро, О. Пульезе, А. Тройло, К. Гардель, среди поэтов — П. Контурси, С. Э. Флорес, Э. Кадикамо, Э. Диссеполо, О. Манци. Танго оказало сильнейшее влияние на аргентинскую музыку и литературу, обратив на себя внимание крупнейших композиторов (А. Хинастера и К. Гуаставино) и поэтов (Э. Карриего, Х. Л. Борхес и Р. Г. Туньон).

В отечественном музыкознании культуре Латинской Америки посвящен ряд работ, авторы которых не обошли вниманием танго. В числе наиболее авторитетных назовем исследования В. Р. Доценко [1], И. А. Кряжевой [3], О. А. Платоновой [5]. Определяющим в разработке этой темы стал основательный труд «Аргентинское танго» П. А. Пичугина [4], последнюю главу которого автор посвящает выдающемуся аргентинскому композитору, бандонеонисту и лидеру ряда коллективов — Астору Панталеону Пьяццолле, известному как «Великий Астор».

А. Пьяццолла, тесно связавший свою жизнь с танго, создал неповторимый «авторский» вариант преломления классического образа жанра — стиль *tango nuevo*, и для «некоторых приверженцев традиций само его упоминание действует как красная тряпка на быка» [2, 38]. Характерным для *tango nuevo* стало смешение различных стилей — традиционного, профессионального и массового, усложнение средств музыкального языка, а также расширение образно-эмоциональной сферы и программного содержания жанра.

Сочинения реформатора выходят за рамки прикладной танцевальной музыки. Следуя творческой интуиции, композитор, проработавший несколько лет в популярном ансамбле под руководством А. Тройло, создает (по его словам) «вариант, негодный для танца»:

«Тройло даже не осознавал, что во время исполнения моего танго аудитория переставала танцевать и начинала слушать» [7].

Стиль танго Пьяццоллы поразительно многосоставен. В его природе органично сплелись музыкальные впечатления нелегкого и насыщенного событиями творческого пути композитора. С детства свободное время (после отъезда с родителями в США) он проводил в музыкальных клубах Гарлема, где под влиянием джазовой стилистики сформировалась одна из составляющих его музыкального вкуса. Позже черты джазовой импровизационности ощутимо проявятся в партии бандонеона, в свободной интерпретации привычных оборотов, в раскованности сценического поведения.

Увлеченность джазом не помешала Пьяццолле получить раннюю ступень академического образования у венгерского пианиста Б. Вильды, благодаря которому он познакомился, в частности, с творчеством И. С. Баха и Б. Бартока.

Начиная с 1939 года, Пьяццолла занялся серьезным изучением академической музыки: во время гастрольной поездки А. Рубинштейна ему удалось встретиться с великим пианистом, рекомендовавшим его аргентинскому композитору А. Хинастере. По словам Пьяццоллы, «он открыл мне мистерию оркестра, показал свои произведения, научил анализировать музыку Стравинского. Я вошел в мир “Весны священной”, изучая каждую ноту этого произведения» [6].

Основной задачей для композитора становится «сумасшедшая учеба» [7] — ведутся упорные поиски своего стиля в композиции, он обучается дирижированию под руководством Э. Шершена. В 1953 году Пьяццолла получает на конкурсе молодых композиторов Ф. Севицки первый приз с тремя симфоническими пьесами «Буэнос-Айрес». Помимо их исполнения вместе с симфоническим оркестром Radio del Estado, он также становится обладателем гранта на годичное обучение у Н. Буланже. При встрече она не заинтересовалась «притащенными килограммами симфоний и сонат», а «попросила сыграть несколько тактов танго собственного сочинения. Затем я сыграл свою тангедийную фугу “Triunfal”. Оценка Буланже была такова: “... вот это — настоящий Пьяццолла!”» [6].

Однако путь Пьяццоллы к осознанию своего истинного музыкального предназначения начался задолго до встречи с Буланже: важный «фрагмент» картины постепенно вырисовывался в связи с занятиями

на бандонеоне у А. д'Акуила. 30 ноября 1931 года в одной из студий Нью-Йорка он сделал свою первую запись на фонографе — как бандонеонист, а в следующем году создал свое первое танго, *La Catinga*.

Одним из последних высоких образцов зрелого стиля *tango nuevo* стала пьеса *Le Grand Tango*, посвященная выдающемуся виолончелисту М. Л. Ростроповичу (1982). Экспериментируя с различными тембровыми составами, стилями и жанрами, Пьяццолла пишет дуэт для виолончели и фортепиано, минуя «короля» всех танговых произведений — бандонеон.

Помимо внешнего конфликта между «старым» и «новым» выразительными комплексами, в произведении также возникает внутренний метроритмический конфликт, насыщающий жанр особой динамичностью. Здесь ярко выражен синтез традиционных моделей ритма аргентинского танго как символа жанра-ретроспективы и современной неуловимо-зыбкой джазовой синкопированности *tango nuevo*.

Произведение написано в форме одночастной композиции, структурно оформленной в виде трех достаточно развернутых монтажно-составных разделов, которые включают ряд моторно-динамических, оттененных лирическими, эпизодов (см. таблицу 1).

Драматическая коллизия «поединка» участников дуэта — «действующих лиц» — начинается с первых тактов произведения и разворачивается в непрерывном диалоге, где каждый из инструментов словно пытается подавить своим темпераментом «оппонента». Столкновением тем — «инструментальных героев» танго — пронизано все сочинение: оно раскрывает спектр разнообразных эмоций, чувственных реакций партнеров.

Роль метроритмического фундамента всей композиции принадлежит роялю, низкий тембр которого выступает в качестве своеобразной «жесткой пружины», так как воспроизводит остигатный, с маркированным звукоизвлечением всех долей метроритм танго. В верхнем же регистре в виде контрапункта дан синкопированный ритм партии виолончели.

Проявленный контраст ритмофигур подчеркивает противоположность образов — страстный, решительный у рояля и экспрессивно-монологический у виолончели. Каждый из тембров имеет свое персонафицированное «лицо» — жанр обогащается чертами театрализации.

Таблица 1. Форма *Le Grand Tang*

разделы	форма	действенные моторно-танцевальные (динамические) эпизоды ¹	эпизоды лирического характера
<i>Tempo di Tango</i> с. 1–10 (A)	монтажное (сюитообразное) сопоставление контрастных образов с чертами их динамического сопряжения	<i>a</i> : 1–31 тт. <i>c</i> : 47–62 тт. <i>c</i> : 85–103 тт.	<i>b</i> : 31–47 тт. <i>d</i> : 62–85 тт.
<i>Meno mosso</i> с. 10–18 (B) ²	форма монтажного типа с репризным завершением	<i>meno mosso</i> тт. 103–135 <i>pesante</i> тт. 135–177 <i>libero e cantabile</i> тт. 177–194	<i>a</i> : 103–119 тт. <i>b</i> : 119–135 тт. <i>c</i> : 135–177 тт. <i>a</i> : 177–193 тт.
<i>Piu mosso</i> с. 18–29 (C)	составная форма в виде трех, без явных контрастов, эпизодов с чертами репризности и замыканием — кодой	<i>a</i> : 194–217 тт. (212–217 тт. — связка-переход) <i>b</i> : 217–239 тт. <i>c</i> : 239–294 тт. (на интонационно-тематическом материале <i>a</i>) кода: 294–297 тт.	

¹ Комплекс моторно-танцевальных эпизодов в сопоставлении с лирическими, решенный в характере ритмов танго, воспринимается как образ-символ «поединка-завоевания». Он вносит в драматургию танго фазы «гармонии и дисгармонии», мотивы «признания», раскрывая одну из вечных — для жизни и искусства — тем «любовной страсти».

² Лирика представлена многопланово: от лирико-созерцательного до взволнованного состояний.

Особенно динамично контраст образов проявляется в действенных моторно-танцевальных эпизодах *первого раздела Tempo di Tango*. Уже здесь возникает принцип безостановочных изменений, характерный для индивидуализации танцевальных движений в танго. «Пульс» этих постоянных изменений подчеркнут введением в нотный текст обилия авторских ремарок — смены штрихов, характера звучания (*marcato, detache, deciso*), акцентов, динамики — от *piano* до *fortissimo*, что усиливается смещением тонального плана в изложении тематического материала первого эпизода с завершающей модуляцией (с-moll — a-moll).

В эпизодах с разворачивается своего рода дискуссия-поединок. Здесь роль партии фортепиано меняется: ранее она использовалась в качестве аккомпанемента, сдерживающего ритмический импульс начала, теперь же исполняет яркую, украшенную мордентами, витиеватую мелодическую линию.

Помимо внутреннего контраста образов между эпизодами, большую роль играет контраст внешний между разделами формы.

Первый раздел Tempo di Tango соткан из многочисленных контрастных эпизодов. Благодаря их сюитообразному сопоставлению, музыка танго выявляет безостановочную смену движений. Однако тематический материал обладает признаками интонационного сопряжения динамического типа, что придает внутреннее единство музыкальному изложению: контрастные эпизоды словно уподобляются разделам сонатного формообразования.

Связанные с передачей состояния томления лирические эпизоды *b* и *d* предвосхищают будущую свободу *второго раздела*, но если в эпизоде *b* преобладает медитативная статика, то для *d* характерно динамическое развитие — изобилие вновь встречающихся виолончельных *glissando, detache*, впервые появляются флажолеты.

Таким образом, переход между первыми двумя разделами подготовлен: смена характера и динамики целенаправленно сглаживает возможный контраст образов. Следующая же связка, между вторым и третьим разделами, напротив, подчеркивает резкую смену настроений: «исчезновение» на *diminuendo*, пауза и возникновение на *forte* нового, с колкими акцентами, тематического материала.

Для тематизма *второго раздела* характерны певучесть и пластичность, фортепианная партия отличается большей элегично-

стью: ее фактура изобилует терпкими подголосками с неаккордовыми звуками, придающими чувственную сонорность звучанию. Нередко встречаются моменты экспрессивного обострения в движении линии баса по звукам хроматической гаммы (тт. 103–110, 111–118, 177–184, 185–192), а при переходе из эпизода *c* в повтор *a* напряжение в сольную фортепианную связку вносит фригийский оборот (тт. 173–176).

В характере скерцозности, ритмически сдерживаемой и одновременно обостряемой, протекает *третий раздел*, особенностью которого становится господство зыбкой джазовой синкопированности. Тембровое различие инструментов сглаживается, фактура партии виолончели уплотняется двойными нотами, часто воспроизводящимися приемом *glissando*.

Таким образом, в процессе развития музыкального произведения рельефно проступают черты осовременивания композитором традиционного канона аргентинского танго за счет смелого использования музыкальных элементов иной, но близкой по духу и некоторым приемам музицирования сферы джазовой музыки. Маэстро *tango nuevo* в своих «гибридах», не нарушая природы жанра, раздвинул горизонты его развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Доценко В. Р. История музыки Латинской Америки XVI–XX веков: дис. ... д-ра иск. М., 2014.
2. Кассабова К. Двенадцать минут любви: танго-роман / пер. на рус. яз.: Пискотина Р., Хайрова К. М.: Альпина нон-фикшн, 2013.
3. Кряжева И. А. Музыка Испании и Латинской Америки. Исторические очерки: дис. ... д-ра. иск. М., 2007.
4. Пичугин П. А. Аргентинское танго. М.: Музыка, 2010.
5. Платонова О. А. Сальса как феномен латиноамериканской культуры: дис. ... д-ра. иск. Н. Новгород, 2015.
6. Pessinis J. — Kuri C. Astor Piazzolla: Coronologia de una Revolucion [Electronic source]. URL: <http://www.piazzolla.org/biography/biography-espanol.html> (accessed: 09.12.2019).
7. Sáitta S. — Romero L. Grandes entrevistas de la Historia Argentina (1879–1988), Buenos Aires: Punto de Lectura, 2002 [Electronic source]. URL: <https://www.pagina12.com.ar/diario/especiales/subnotas/61898-20474-2006-01-20.html> (accessed: 05.11.2019).

Научное издание

ИССЛЕДОВАНИЯ МОЛОДЫХ МУЗЫКОВЕДОВ

**Сборник статей по материалам
XIV Всероссийской научной конференции
студентов и аспирантов**

Ответственные редакторы: Т. И. Науменко,
А. А. Гундорина, И. С. Захарбекова
Редакторы: М. В. Скуратовская, А. А. Власов
Компьютерная верстка: В. В. Кудряшова
Корректор: Д. В. Беляк

Подписано в печать 01.12.2022
Формат 60x84/16
Объем 16, 56 усл. печ. л.
Тираж 100 экз.

Отпечатано в типографии издательства
ООО «Пробел-2000»
109544, г. Москва, ул. Рабочая, 91

Российская академия музыки имени Гнесиных
121069, Москва, ул. Поварская, д. 30–36

ДЛЯ ЗАМЕТОК