

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ ИМ. ГНЕСИНЫХ

ИССЛЕДОВАНИЯ МОЛОДЫХ МУЗЫКОВЕДОВ



**Сборник статей по материалам
X Международной научной конференции
11–12 апреля 2017 года**

Москва
2017

УДК 78(082)

ББК 85.31я4

И88

*Печатается в соответствии с решением
Редакционно-издательского совета
Российской академии музыки им. Гнесиных*

Ответственный редактор

доктор искусствоведения, профессор
Т. И. Науменко

Технический редактор

кандидат искусствоведения
А. А. Гундорина

И88 **Исследования молодых музыковедов:** Сб. статей по материалам
Международной научной конференции аспирантов и студентов 11–12
апреля 2017 года / РАМ им. Гнесиных.– М.: ПРОБЕЛ-2000,2017.–280 с.

ISBN 978-5-98604-644-0

© РАМ им. Гнесиных 2017

© Коллектив авторов 2017

СОДЕРЖАНИЕ

От ответственного редактора 9

I. ПРОБЛЕМЫ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Дарья Овсиенко

(Национальная музыкальная академия Украины им. П.И. Чайковского, III курс, музыковедение, науч. рук. докт. иск., проф. Е.С.Зинькевич)

МИЛИЙ БАЛАКИРЕВ VS. ВАЛЕРЬЯН ГОРШКОВ 11

Александра Анциферова

(Петрозаводская гос. консерватория им. А.К.Глазунова, III курс, музыковедение, науч. рук. канд. иск., доц. Е.Г.Окунева)

ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ С. ПРОКОФЬЕВА «ВЕЩИ В СЕБЕ» В СВЕТЕ
ФИЛОСОФСКИХ ПОНЯТИЙ КАНТА: ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ 19

Надежда Бунар

(Петрозаводская гос. консерватория им. А.К.Глазунова, 2 курс, музыковедение, науч. рук. канд. иск., проф. Л.А.Купец)

«ПЕРВОМАЙСКАЯ» СИМФОНИЯ Д.Д. ШОСТАКОВИЧА СКВОЗЬ ПРИЗМУ
КИНОМУЗЫКИ – ПРОВАЛ ИЛИ УСПЕХ 27

Виталия Хорошавина

(РАМ им. Гнесиных, соискатель, науч. рук. докт. иск., проф. Т.Н.Красникова)

КОМПОЗИЦИОННЫЕ И ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ
«ЛИТУРГИИ СВ. ИОАННА ЗЛАТОУСТА» Н. Н. СИДЕЛЬНИКОВА 34

Евгения Зубарева

(РАМ им. Гнесиных, II курс, музыковедение (специалитет), науч. рук. докт. иск., проф. Т.В.Цареградская)

«СОНЕТЫ ШЕКСПИРА» МИКАЭЛА ТАРИВЕРДИЕВА: МЕЖДУ И.С. БАХОМ
И Ф. ЛЕЕМ 41

Оксана Лаисцева

(Астраханская государственная консерватория, IV курс, музыковедение, науч. рук. канд. иск., доц. И.М.Некрасова)

«ПОЭТ С БЕРЕГОВ РЕЙНА»: К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОЭЗИИ
Г. ГЕЙНЕ В ТВОРЧЕСТВЕ Э. ДЕНИСОВА И В. ГАВРИЛИНА 49

Екатерина Васильченко

(РАМ им. Гнесиных, соискатель, науч. рук. канд. иск., проф. А.С.Алпатова)

ОБРАЗЫ НОРВЕЖСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ТАТЬЯНЫ СМИРНОВОЙ .. 58

Мария Капушинская

(Петрозаводская гос. консерватория им. А.К.Глазунова, II курс, музыковедение, науч. рук. канд. иск., проф. Л.А.Купец)

ЭМИЛЬ ШИМОН МЛЫНАРСКИЙ: ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ 65

Елена Кузина

(Петрозаводская Государственная консерватория имени А.К.Глазунова, II курс, исполнительский факультет (фортепиано, специалитет), науч. рук. канд. иск., проф. Л.А.Купец)

ЮЛИЙ БЛЕЙХМАН И ВАЛЕНТИНА КУЗА
(ИЗ ИСТОРИИ ЗАБЫТЫХ РОМАНСОВ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА) 73

Лора Никитина

(РАМ им. Гнесиных, V курс, музыковедение (специалитет), науч. рук. докт. иск., проф. И.С.Стогний)

ХОРЫ С.И. ТАНЕЕВА ОР. 27 НА СЛОВА Я. ПОЛОНСКОГО: ПРОБЛЕМА
ГИПЕРЦИКЛА 81

II. ПРОБЛЕМЫ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Наиля Насибулина

(РАМ им. Гнесиных, I курс, музыковедение (специалитет), науч. рук. докт. иск., проф. Л.Л.Гервер)

РАЗНЫЕ СОЧИНЕНИЯ НА ОДНУ ТЕМУ: LA-SOL-FA-RE-MI В КАПРИЧЧИО
ФРЕСКОБАЛЬДИ И ФАНТАЗИИ ФРОБЕРГЕРА 88

Александра Дворницкая

(РАМ им. Гнесиных, аспирант, науч. рук. докт. иск., проф. И.П.Сусидко)

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ МУЗЫКАЛЬНО-ЦЕРКОВНЫХ СЛУЖБ
В МАНГЕЙМЕ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII ВЕКА 98

Галина Денисова

(Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского, соискатель, науч. рук. докт. иск., проф. Е.Е.Полоцкая)

ORCHESTERGESANG В АВСТРИИ И ГЕРМАНИИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА
XX ВЕКОВ: О ЖАНРОВОЙ СПЕЦИФИКЕ И КОМПОЗИТОРСКОЙ ПРАКТИКЕ .. 107

Даниил Топилин
(РАМ им. Гнесиных, аспирант, науч. рук. канд. иск., проф. Т.Ю. Масловская)
«ВАЛЬС» МОРИСА РАВЕЛЯ: ОЧАРОВАНИЕ И КАТАСТРОФА 115

Ксения Шанцева
(Петрозаводская гос. консерватория им. А.К.Глазунова, II курс, музыковедение,
науч. рук. канд. иск., проф. Л.А.Купец)
БАЛЕТ Ж. ТАЙФЕР «LE MARCHAND D'OISEAUX». ЗАБЫТОЕ
СОКРОВИЩЕ ФРАНЦУЗСКОГО НЕОКЛАССИЦИЗМА 122

Людмила Корчинская
(РАМ им. Гнесиных, соискатель, науч. рук. докт. иск., проф. И.С.Стогний)
ФОРТЕПИАНО В КАМЕРНЫХ СОНАТАХ П.ХИНДЕМИТА 128

Кристина Абрамова
(Казахская национальная консерватория им. Курмангазы, IV курс, музыковедение,
науч. рук., ст. преп. В.Е.Недлина)
ВОСТОЧНО-ЗАПАДНЫЙ СИМВОЛИЗМ В «ВОДНЫХ СТРАСТЯХ
ПО МАТФЕЮ» ТАН ДУНА 133

Рена Фахрадова
(МГК им. П.И.Чайковского, II курс, музыковедение, науч. рук. докт. иск.,
проф. И.К.Кузнецов)
К ПРОБЛЕМЕ ПОНИМАНИЯ ГАРМОНИЧЕСКИХ ОСНОВАНИЙ
СПЕКТРАЛЬНОЙ МУЗЫКИ 141

III. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, СЦЕНИЧЕСКИЕ ПОСТАНОВКИ

Елизавета Шавырина
(РАМ им. Гнесиных, I курс, музыковедение (специалитет), науч. рук. канд. иск.,
доц. Д.А.Нагина)
АКАДЕМИЗМ И СОВРЕМЕННОСТЬ: О ДВУХ ПОСТАНОВКАХ
«COSI FAN TUTTE» МОЦАРТА 150

Петр Васнин
(Военный институт (военных дирижеров) Военного университета, адъюнкт, науч.
рук. канд. иск., проф. В.П.Матвейчук)
СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РЕПЕРТУАРА КЛАССИЧЕСКОГО
БРАСС-КВИНТЕТА В КОНТЕКСТЕ ЕГО ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ 156

Анастасия Кольчугина

(РАМ им. Гнесиных, магистрант, науч. рук. канд. иск., проф. В.В.Алеев)

«СЕРЕНАДА IN A» И. Ф. СТРАВИНСКОГО: ПРЕТВОРЕНИЕ
ОСОБЕННОСТЕЙ СТИЛЯ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ 174

Евгений Смирнов

(РАМ им. Гнесиных, магистрант, науч. рук. канд. иск., проф. В.В.Алеев)

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СОДЕРЖАНИЯ И ОСОБЕННОСТЕЙ ЕГО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОПЛОЩЕНИЯ В КОНЦЕРТЕ №2 ДЛЯ ФОРТЕПИАНО
С ОРКЕСТРОМ (ДЛЯ ЛЕВОЙ РУКИ) М. РАВЕЛЯ 174

Полина Подмазова

(РАМ им. Гнесиных, аспирант, науч. рук. докт. иск., проф. И.П.Сусидко)

ФРАНЦУЗСКОЕ СКРИПИЧНОЕ ИСКУССТВО НА РУБЕЖЕ XVIII-XIX ВЕКОВ ... 180

Виолетта Неваляная

(РАМ им. Гнесиных, аспирант, науч. рук. докт. иск., проф. Т.В.Цареградская)

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ
НИНЫ СИМОН (НА ПРИМЕРЕ ПЕСНИ «MISSISSIPPI GODDAM») 187

Наталья Сергеева

*(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
магистрант, науч. рук. канд. филологических наук, проф. А.Г.Качкаева)*

ОЦИФРОВАННАЯ КЛАССИКА: ЗАЧЕМ МОЦАРТУ IT? 196

IV. НАУЧНО-ТВОРЧЕСКИЙ СЕМИНАР «МЕТОДОЛОГИЯ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ»

Тематическое направление «Форма-содержание в музыкальном искусстве».

**Автор проекта и научный консультант доктор искусствоведения,
профессор Наталья Сергеевна Гуляницкая**

Марина Кошечева

(РАМ им. Гнесиных, аспирант, науч. руководитель канд. иск., доц. Н.И.Енукидзе)

АВСТРО-НЕМЕЦКИЕ КОМПОЗИТОРЫ И КАБАРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА:
ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ И ПЕРЕСЕЧЕНИЯ 204

Татьяна Яковлева

(РАМ им. Гнесиных, аспирант, науч. рук. докт. иск., проф. И.П.Сусидко)

ФОРМА-СОДЕРЖАНИЕ В ПРОИЗВЕДЕНИИ ЖОРЖА АПЕРГИСА «СЕМЬ
ПРЕСТУПЛЕНИЙ ЛЮБВИ» 209

Мария Ковалева (РАМ им. Гнесиных, аспирант, науч. рук. докт. иск., проф. Т.И.Науменко)	
ЭСТЕТИКА ПРОСТРАНСТВА В ФОНОВОЙ МУЗЫКЕ	214

Денис Щевелев (РАМ им. Гнесиных, науч. рук. докт. иск., проф. Т.В.Цареградская)	
ГАБРИЭЛЬ ПРОКОФЬЕВ: О КОНЦЕРТЕ ДЛЯ DJ-ПРОИГРЫВАТЕЛЕЙ И ОРКЕСТРА	220

V. ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ И ОБРАЗОВАНИЯ

Наталья Михайлова (РАМ им. Гнесиных, II курс, музыкальная журналистика, науч. рук. преп. Т.А.Сапегина)	
ОБУЧЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖУРНАЛИСТИКЕ В ВЕЛИКОБРИТАНИИ: КОНЦЕПЦИЯ ПРОФЕССИИ СКВОЗЬ ПРИЗМУ УЧЕБНЫХ ПЛАНОВ	231

Диана Ашрапова (РАМ им. Гнесиных, аспирант, науч. рук. канд. пед. наук, проф. О.Л.Берак)	
ШКОЛА КРИСТИН ЛИНКЛЕЙТЕР, ПЕРЕВЕРНУВШАЯ МИР	237

Анна Махова (РАМ им. Гнесиных, аспирант, науч. рук. канд. пед. наук, доцент Е.Н.Борисова)	
ФАКТОРЫ ВЫБОРА ФЛЕЙТОВОГО РЕПЕРТУАРА В КОНТЕКСТЕ НЕПРЕРЫВНОСТИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА В СИСТЕМЕ «ШКОЛА-КОЛЛЕДЖ-ВУЗ»	245

Анастасия Старчак (РАМ им. Гнесиных, магистрант, науч. рук. доктор пед. наук, проф. А.С.Базиков)	
ВОСПИТАНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ ОБУЧАЮЩЕГОСЯ МУЗЫКАНТА НА ГУСЛЯХ ЗВОНЧАТЫХ	251

Валентина Маврина (РАМ им. Гнесиных, аспирант, науч. рук. канд. иск., проф. А.С.Алтатова)	
ОБ УЧАСТИИ ПОДРОСТКОВ В МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В УСЛОВИЯХ ЛЕТНЕЙ СПЕЦИАЛИЗИРОВАННОЙ ШКОЛЫ	256

Инна Сергеева (РАМ им. Гнесиных, магистрант, науч. рук., канд. иск. М.А.Букринская)	
МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В РОССИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙ ПРОСВЕЩЕНИЯ	261

София Доколина

(РАМ им. Гнесиных, III курс, музыкальная педагогика, науч. рук. ст. преп. О.Е.Мишина)

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ АВТОРСКОЙ ПРОГРАММЫ «ВВЕДЕНИЕ
В ТРАДИЦИЮ» В ЦЕНТРЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ И РОДИТЕЛЕЙ «РОЖДЕСТВО» 269

Александр Николайчук

(РАМ им. Гнесиных, магистрант, науч. рук. канд. иск. доц. Е.А.Волчков)

ПРАКТИКА ЗАПОМИНАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ 274

ОТ ОТВЕТСТВЕННОГО РЕДАКТОРА

Настоящий сборник составлен по материалам ежегодной научной конференции «Исследования молодых музыковедов», которая в Российской академии музыки им. Гнесиных проводилась уже в десятый раз. История конференции за десять лет представлена именами музыковедов, многие из которых сегодня уже известные исследователи, доценты и профессора консерваторий Российской Федерации. В их числе – кандидаты искусствоведения М. Букринская, М. Власова, Я. Глушаков, И. Захарбекова, Д. Нагина, А. Стоянова, доктор искусствоведения А. Рыжинский.

Это мероприятие – своего рода научная трибуна для студентов и аспирантов, которая для многих становится началом исследовательской деятельности. Тематика конференции отражает научные и творческие интересы молодых авторов, включающие музыковедение, педагогику, образование, проблемы музыкального исполнительства.

К настоящему времени в конференции приняли участие многие музыкальные вузы и научные учреждения России и стран ближнего зарубежья: помимо Российской академии музыки им. Гнесиных, это Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, ГМПИ им. Ипполитова-Иванова, МГИМ им. А. Г. Шнитке, Военный институт (военных дирижеров) Военного университета, Государственный институт искусствознания – Москва; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова и Санкт-Петербургский государственный университет; Астраханская, Петрозаводская, Саратовская, Уральская консерватории; Белорусская академия музыки (Минск), Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского (Киев), Казахская национальная консерватория им. Курмангазы (Алма-Ата), а также университеты культуры и искусств ряда городов страны.

Участники конференции – студенты и аспиранты – в настоящем сборнике представлены такими тематическими группами, как проблемы отечественной и зарубежной музыкальной культуры, современного музыкального образования, исполнительства, музыкального театра. Отдельный проект образует Научно-творческий семинар «Ме-

тодология современного музыкознания» (тематическое направление «Форма-содержание в музыкальном искусстве»), автором и научным консультантом которого выступила доктор искусствоведения, профессор Наталья Сергеевна Гуляницкая. Её идея связана с освоением новейших музыковедческих методов на различном художественном материале.

Оргкомитет благодарит всех участников конференции, а также их научных руководителей. Особую благодарность выражаем ректору РАМ им. Гнесиных проф. Г. В. Маяровской за неизменную поддержку научной инициативы молодых музыковедов.

*Доктор искусствоведения, профессор
Т. И. НАУМЕНКО*

I. ПРОБЛЕМЫ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Д. Овсиенко

МИЛИЙ БАЛАКИРЕВ VS. ВАЛЕРЬЯН ГОРШКОВ

В художественной литературе героями произведений нередко выступают подлинные лица – выдающиеся поэты, художники, композиторы. В качестве примеров можно назвать «Пушкина» и «Кюхлю» Ю. Тынянова, «Повести трудных и радостных лет» И. Смольникова, «Консуэло» Жорж Санд, «Сирень» Ю. Нагибина и др. В таких произведениях писатели, опираясь на подлинные факты, приносят большую долю художественного вымысла, который помогает оживить, приблизить к нам выдающуюся личность¹. Одним из первых, кто сделал русского композитора героем романа стал русский писатель, публицист, драматург, журналист и историк литературы Пётр Дмитриевич Боборыкин (1836–1921)². В его романе «В путь-дорогу» в качестве одного из персонажей выведен молодой Милий Алексеевич Балакирев. Боборыкин не принадлежит к числу писателей «первого ряда», однако в свое время он был очень популярен и считался одним из образованнейших людей России. Боборыкин был знаком почти со всеми известными литераторами того времени и ведущими артистами императорских театров, его драматические произведения ставились в Малом и Александринском театрах в бенефис крупнейших актеров. Сам Лев Толстой видел в Боборыкине «замечательный художественный талант»³. Среди

¹ В отличие от серии книг «Жизнь замечательных людей», которая опирается на биографические данные с минимальной долей вымысла.

² Подробнее о Боборыкине см. Русские писатели 1800–1917. Биографический словарь. М.: научное издательство «Большая российская энциклопедия» НВП «Фанит», 1992. С. 286.

³ См. неотправленное письмо Л. Толстого П. Боборыкину URL: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/pisma/1863-1872/letter-95.htm>

многочисленных произведений писателя наиболее известны – «Жертва вечерняя», «Китай-город» и «Василий Тёркин»⁴.

Балакирев и Боборыкин были земляками и ровесниками, оба уроженцы Нижнего Новгорода, учились в Нижегородской гимназии и Казанском университете. В Казани, по свидетельству Боборыкина, они особенно сдружились и в период 1853–1854 гг. даже жили в общей квартире. Боборыкин также занимался музыкой и был неплохим скрипачом. Балакирев ценил его мнение и прислушивался к нему. Их дружба продолжалась и в дальнейшем. Балакирев познакомил Боборыкина со Стасовым (зима 1858/59 гг.), которому молодой писатель прочитал свою дебютную пьесу «Фразёры»⁵. Свою комедию «Однодворец» (1860) Боборыкин посвящает «другу и товарищу М.А. Балакиреву»⁶. Задумав написать оперу, Балакирев обращался за помощью к Боборыкину, который подыскивал для него сюжеты и даже намеревался написать либретто. Композитор фигурирует и в документальных произведениях писателя. Воспоминания о Балакиреве находим в мемуарах Боборыкина «За полвека» (1906–1913). И, наконец, писатель откликнулся на смерть Балакирева статьей «Русский музыкант (Памяти товарища)»⁷.

Опубликованный в 1863–1864 гг., роман Боборыкина стал одним из первых литературных опытов писателя. Символично название «В путь-дорогу», ведь студенческие годы (описанию которых и посвящен роман) являются началом долгого жизненного пути. Роман состоит из трех томов: в первом томе описывается Нижегородская гимназия, во втором – Казанский университет, в третьем – Дерптский, где учился Боборыкин. За образом главного героя, Бориса Телепнёва, стоит сам Боборыкин, а Балакирев фигурирует под именем Валерьян Горшков. Фамилия композитора зашифрована весьма остроумно: слово «балакирь» на нижегородском диалекте означает глиняный кувшин или горшок, а также небольшого роста, полный человек⁸. Очевидно, это прозвище Бала-

⁴ Примечательно, что имя Василий Тёркин, известное современному большинству по поэме А. Твардовского впервые появилось у Боборыкина.

⁵ См. Балакирев. Летопись жизни и творчества. Л.: Музыка, 1967. С. 50.

⁶ См. там же, С. 54.

⁷ «Биржевые ведомости», веч. вып., 1910, 29 мая, № 11737.

⁸ См. Виноградова Т. Ровесники-нижегородцы: М. А. Балакирев, Н. А. Добролюбов,

кирев получил еще в университетские годы, так как один из казанских товарищей писал ему в 1856 г. (еще до публикации романа): «... вижу, что Вы остались таким же славным Горшковым, как и были в Казани»⁹. Впоследствии же и сам Балакирев подписывал свои критические статьи как Валерьян Горшков¹⁰.

Уже на первых страницах романа Боборыкин дает описание внешности Горшкова: «мальчик лет шестнадцати, полный, русский, с особенным добродушием в лице. Лицо это улыбалось, хотя и не было на губах улыбки. Серые, большие глаза смотрели бойко и ласково. На лбу торчал преоригинальный вихор»¹¹. В целом внешность героя действительно сходна с внешностью композитора, который был склонен к полноте, но С. М. и А. С. Ляпуновы вспоминают, что у Балакирева были карие глаза, а на сохранившемся портрете видно, что у композитора были темные волосы¹².

Создавая характер Горшкова, писатель, очевидно руководствовался вторым толкованием фамилии «Балакирев», происходящим от слова «балакарь» – болтун, говорун или «балакарить» – быть шутом, шутить¹³. И в романе Боборыкина Горшков – типичный холерик, юноша-вихрь со взрывным темпераментом. Соученики характеризуют его эпитетами

П. Д. Боборыкин // М. А. Балакирев: Личность. Традиции. Современники: сб. статей и материалов. СПб.: Композитор, 2004. С. 29; Зайцева Т. Творческое становление Балакирева как художественный феномен русской культуры 1830–1850-х гг./ дис. ... докт. иск. М., 2000. С. 42.

⁹ Цит. по С. М. Ляпунов, А. С. Ляпунова Молодые годы Балакирева // Милий Алексеевич Балакирев. Воспоминания и письма. Л., 1962. С. 28.

¹⁰ Его статья о фортепианных пьесах Чайковского подписана В. Г. (статья приводится в приложениях к уже цитированной диссертации Т. Зайцевой), а статью о Гензеле-те, опубликованную 30 марта 1907 г. в «Новом времени» он подписывает Валерьян Горшков (об этом свидетельствует сам Балакирев в письме к Финдейзену; см. РМГ. 1912. №1. С.23).

¹¹ Боборыкин П. Д. «В путь-дорогу!» Роман: в 6 кн., т.1. СПб; М., 1900. С.4.

¹² См. С. М. Ляпунов, А. С. Ляпунова. Цит. изд. С. 27.

¹³ Фамилию композитора многие связывают с другой исторической личностью – «шут-ом Балакиревым». «Шут» – Иван Алексеевич Балакирев не является прямым предком композитора, но принадлежит к тому же роду (другой его ветви), известному еще со времен Дмитрия Донского. См. Зайцева Т. Род Балакиревых из глубины веков.// Балакиреву посвящается. Сб. статей/ Ред.-сост. Т. А. Зайцева. СПб: Композитор, 1998.

«егоза», «балаесник», «болтун», «скоморох». Жестикуляция у Горшкова всегда очень активная. Доказывая что-нибудь, он размахивает руками, трясет головой, подпрыгивает; изъясняется он не иначе, как вскрикивая или крича¹⁴. Не менее колоритна речь Горшкова, имеющая сниженный разговорно-фамильярный характер («глазенапы закидывает», «пешедралом подерём», «фёферу задать»). Всем своим друзьям и недругам он дает меткие прозвища, как то: «Иван постный» (про Телепнёва), «тумба тротуарная» (про инспектора гимназии). В характере Горшкова проглядывает и самодовольство, он ходит фертом и не прочь иногда себя похвалить. «Так-то, Борис, – говорит он – благодари Бога, что ты удостоился восседать на одних скамейках с сим сосудом всяких качеств»¹⁵. Такое описание не вполне соответствует реальному Балакиреву. Конечно, любовь к острому словцу замечали и за зрелым композитором. Так, А. Оленин вспоминает: «М. А. любил меткое слово и сам был великий мастер в этом смысле. Бывало скажет что-нибудь такое, очень смешное, совсем как бы неожиданно для самого себя, и громко первый расхохочется, а мы вслед за ним. Его характеристики были всегда кратки, но изумительны по образности и меткости и часто убийственны. И рассказчик М. А. был превосходный, особенно в шутовском роде. Бывало, сидит и рассказывает, и совершенно серьезно, а мы покатываемся»¹⁶. Однако Боборыкин явно утрирует. Ни в одном из писем композитора нет и намека на вышеприведенную сниженную лексику. Тем более не свойственно было Балакиреву и хвастовство. Напротив, современники отмечают его скромность и требовательность к себе. Так, в 1856 году Балакирев переживает разочарование в своем таланте, считая, что раз он не Бетховен, так лучше и вовсе не писать¹⁷.

Не такой уж безоблачной и беззаботной, как ее описывает Боборыкин, была жизнь юного Балакирева. Смерть матери в 1847 году, ставшая

¹⁴ Своим зычным голосом Горшков напоминает скорее Стасова, который не умел говорить тихо, за что и получил прозвище «ирихонская труба».

¹⁵ Боборыкин П. Д. «В путь-дорогу!». С. 9.

¹⁶ Оленин А. А. Мои воспоминания о М. А. Балакиреве // Милий Алексеевич Балакирев. Воспоминания и письма. Л., 1962. С. 349.

¹⁷ Это известно из письма Ц. Кюи к М. Балакиреву от 17 июля 1856 г. См. Балакирев. Летопись жизни и творчества. С. 31.

тяжелым ударом для юноши, материальная неустроенность – все это привело к тому, что уже в 1857 году он начинает видеть в судьбе «не-что фатальное, – какую-то печать отвержения»¹⁸. Большинство произведений этого периода написаны в миноре (квартет g-moll, октет c-moll, концерт fis-moll, соната b-moll).

Автор переиначил и события жизни композитора. В романе у него умирает не мать, а отец, которого Боборыкин описывает как бедного дворянина, прожившего имение и пустившего по миру семью. Такое мнение надолго закрепилось и в музыковедческой литературе. Однако, как установлено сейчас, отец Балакирева был образованным человеком, интересовался литературой и театром и всячески способствовал развитию таланта сына. Алексей Константинович Балакирев дослужился до чина надворного советника и даже имел награды (орден Св. Анны 3-й степени)¹⁹.

В возвышенно-романтическом стиле описывает Боборыкин импровизации Горшкова: он «играл, покачиваясь вправо и влево... Густая, страстная и свежая мелодия рвалась и как бы не находила себе довольно места на фортепианных клавишах... <...> звуки лились могучим каскадом... и под конец без треска и банальных нот мелодия не иссякла; но перешла в тихую не то молитву, не то заунывную песнь... но только на одно мгновение... Это мгновение разрешилось глубокими аккордами...»²⁰.

Упомянуты и конкретные – именно балакиревские – произведения. Так, Горшков-гимназист заявляет о своем намерении дать концерт, где он исполнит фантазию на мотивы из оперы «Жизнь за царя» собственного сочинения, напевая при этом тему «Славься». Действительно, такой концерт в жизни Балакирева состоялся в 1855 году. Но тема «Славься» отсутствует в его «Фантазии». В первом томе романа Горшков говорит о том, что работает над квартетом. Однако, насколько известно, неоконченный квартет g-moll сочинялся позже, уже в Казани, в период 1855–1856 гг.

¹⁸ Цит. по Зайцева Т. Творческое становление Балакирева как художественный феномен русской культуры 1830–1850-х гг. С. 106.

¹⁹ См. там же, с. 48.

²⁰ Боборыкин П. Д. «В путь-дорогу!». С. 167.

Среди сочинений других авторов, исполнявшихся персонажами романа, фигурируют трио Мендельсона, «Caprice heroique» Контского, элегия Яковлева «Когда душа просилась ты», а также не получающие конкретизацию глинкавские романсы, номера из «Жизни за царя», произведения Шопена и *andante* из сонаты Бетховена.

Однако Боборыкин не пишет подробно о том, как и у кого Балакирев учится музыке, не упоминается дирижерский опыт композитора (имеется ввиду управление оркестром Улыбышева). Сторона жизни Балакирева, которая была для него наиболее важной, то есть его жизнь в музыке осталась неосвещенной. Создается ощущение, что герой – беззаботный музыкант-самоучка, сочиняющий музыку между делом, для развлечения. А ведь Балакирев уже в нижегородские годы был полностью погружен в музыку.

Между тем, некоторые особенности личности Балакирева подмечены писателем верно. Герой романа часто является зачинщиком, во всем стремится быть первым, проявляет смелость, благородство. Он, вместе со своими товарищами, не побоялся наказания и выступил в защиту оскорбленного одноклассника. И, действительно, на протяжении всей своей жизни Балакирев демонстрировал эти качества. Современники отмечали его доброту, стремление всем помочь, добиться справедливости. Он отдает свою директорскую квартиру (придворной певческой капеллы) Римскому-Корсакову, у которого была большая семья, заботится о материальном благополучии служащих капеллы.

Верно отражены в романе присущие Балакиреву особенности в его отношениях с окружающими. Как вспоминают современники, он [Балакирев] «был человек, способный горячо и глубоко привязаться к симпатичным ему людям и, напротив, сразу, по первому взгляду, готовый навсегда возненавидеть или презирать людей, не вызвавших его расположения»²¹. Так же ведет себя и Горшков, который говорит Телепнёву: «Да ты одно слово медоточивая струя, в прощении врагов своих упражняешься; а я не так как ты, меня, брат, коли гадость какая в человеке взбесит, так я всю жизнь буду помнить»²².

Горшков крайне категорично относится к тому, что ему не нравит-

²¹ Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1980. С. 34.

²² Боборыкин П. Д. «В путь-дорогу!». С. 112.

ся. В разговорах он бранит Верди и всю итальянскую музыку. Исполняя модное «*Carice heroïque*» Контского, в котором ироничный Горшков слышит конский топот, он гримасничает. Все это очень напоминает категоричность зрелого Балакирева. Как пишет Римский-Корсаков, «малейшее уклонение от направления его вкуса жестоко порицалось им; с помощью насмешки, сыгранной им пародии или карикатуры унижалось то, что не соответствовало его вкусу в данную минуту...»²³.

Боборыкин отмечает любовь юного композитора к Лермонтову. Чтение Телепнёвым «Демона» доводит Горшкова до слез. Он восторгается мелодичностью лермонтовского стиха и говорит, что уже писал романсы на слова Лермонтова. Однако в действительности эти романсы относятся к более позднему периоду. Первый опубликованный романс на текст Лермонтова «Песня Селима» был написан в 1858 году.

Вспоминает Боборыкин и о фольклорных увлечениях композитора. Его Горшков «катается по Волге, поет с рыбаками и бурлацкие песни подслушивает... Больше всего любит разбойничьи»²⁴.

Хотя кроме Боборыкина никто из современников не оставил исчерпывающих воспоминаний о юном Балакиреве, все же, опираясь на более поздние свидетельства, можно сделать вывод, что немало подмечено и передано писателем верно. Конечно, нельзя отождествлять литературного героя с его прототипом. Некоторые черты характера персонажа писатель утрирует. Возможно, он хотел показать собирательный образ артистической натуры, гения, который, говоря словами Пушкина, «недостоеин сам себя». Поскольку Балакирев не является главным действующим лицом романа, некоторые события из его жизни остаются «за кадром». В частности, как уже упоминалось, никак не освещается вписанность Балакирева в музыкальную жизнь Нижнего Новгорода, эпизодичны упоминания о музыкальной жизни Казани. Присутствуют и фактологические погрешности и анахронизмы. Это связано с тем, что Боборыкин сблизился с Балакиревым уже в Казани, а нижегородский период жизни композитора знал довольно плохо (тем более, что когда Боборыкин заканчивал Нижегородскую гимназию, Балакирев учился в Александровском дворянском институте). Кроме того, роман писался

²³ Римский-Корсаков Н. Цит. изд. С. 30.

²⁴ Боборыкин П. Д. «В путь-дорогу!». С. 435.

10 лет спустя после описанных событий и некоторые детали писатель мог просто забыть. Сам Боборыкин в своих воспоминаниях признается, что роман написан «в общем, верно; но полной объективности еще нет»²⁵. Более того, некоторые неточности Боборыкин допускает и в своих мемуарах «За полвека». К примеру, он пишет: «Он сошелся через братьев Стасовых с нарождавшейся тогда «Кучкой» музыкантов, которые ратовали за русскую музыку...»²⁶, происхождение же самого имени «Могучая кучка» связывает с фельетоном Кюи (!). Такие огрехи показывают, что писатель не был хорошо осведомлен о музыкальной деятельности композитора.

Однако нужно отдать должное Боборыкину, запечатлевшему период юности Балакирева, скупо освещенный в музыковедческой литературе, и создавшему интересный образ начинающего композитора.

²⁵ Боборыкин П. За полвека (мои воспоминания). М.: «Земля и фабрика», 1929. С. 17.

²⁶ Там же, с. 231.

ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ С. ПРОКОФЬЕВА «ВЕЩИ В СЕБЕ» В СВЕТЕ ФИЛОСОФСКИХ ПОНЯТИЙ КАНТА: ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Ф ортепианный цикл «Вещи в себе» op. 45 был создан Прокофьевым в 1928 году в Париже. Он принадлежит заграничному периоду творчества композитора. Музыкальный стиль Прокофьева в это время был достаточно неоднородным. В его музыке уживались и искрометное веселье («Любовь к трем апельсинам»), и окрашенный в мистические тона психологизм («Огненный ангел»), и урбанистическая сила («Стальной скок»), и лирико-философское самоуглубление («Вещи в себе», «Мысли»).

Важным событием в жизни композитора стала гастрольная поездка в СССР в 1927 году, где его концерты прошли с большим успехом. Возможно, именно тогда его впервые посетила мысль о возвращении на родину. Именно в этих условиях создавался цикл «Вещи в себе».

К сожалению, данное сочинение не получило достаточного освещения в музыковедческой литературе и ни разу не рассматривалось как произведение в своем роде уникальное. В большинстве работ оно упоминается лишь вскользь, либо удостоивается негативной критической оценки. Между тем, Прокофьев расценивал данное сочинение как новое в своем музыкальном мире¹. В «Автобиографии» он оставил следующий комментарий относительно «Вещей в себе»: «Одновременно с симфонией я работал над двумя довольно большими вещами для фортепиано, в которых мне хотелось углубиться в музыку и в самого себя, мало интересуясь облечь содержание в форму, с размаху лезущую в сознание слушателя. (Я совершенно не собираюсь отстаивать этот прием, но думаю, что, написав немало легко воспринимаемых сочинений, я могу себе по-

¹ В своих «Дневниках» композитор упоминал, что показывал «Вещи в себе» Б. Асафьеву и при этом очень волновался. Характерна ремарка: «К названию относится неуверенно, но не протестует. <...> Он согласен, что это новый я...» (Прокофьев С. Дневник. 1919-1933. Часть вторая. Paris: Serge Prokofiev Estate, 2002. С. 638).

зволить сочинить опус хотя бы, например, для самого себя). Пьесы получили название «Вещей в себе» ор. 45. Первая, более длинная, содержала немало тематического материала, местами довольно диатоничного, и, как мне казалось, выглядела не очень сложно. Вторая имела два элемента – хроматический и лирический, последний, проводимый трижды с некоторыми изменениями. К сожалению, название, по-видимому, вызывало ошибочное впечатление, что это абстракция и чистой воды игра в звуки. Прочтя название и увидя местами сложные изложения, иные поленились добраться до самой музыки. Между тем, один и тот же композитор может думать то сложно, то просто. <...> Поэтому важно отметить, что стрелы, охотно выпускаемые в «Вещи в себе», обыкновенно летят мимо, ибо критика ведется с неверных позиций, я бы сказал, с позиций непонимания, в чем тут дело»².

В приведенной цитате особое внимание привлекают несколько моментов. Во-первых, то, что композитор писал музыку для самого себя; во-вторых, что он не воспринимал ее как чистую абстракцию; в-третьих, он считал, что музыка сочетала в себе как сложность, так и простоту выражения.

«Вещи в себе» представляют, на наш взгляд, попытку воплотить сферу интеллектуального, мыслительного имманентно музыкальными средствами. Задача данной работы – показать, каким образом философская концепция «вещей в себе» нашла претворение в музыке.

Само название цикла – «Вещи в себе» – это философское понятие, взятое из учения Иммануила Канта (1724-1804), основоположника немецкой классической философии. Согласно «Краткому словарю философских терминов» вещь в себе – это «философский термин... обозначающий реальность, существующую вне и независимо от нашего сознания»³. Иными словами вещи в себе или ноумены – это предметы и сущности внешнего мира, существующие вне сознания людей, они представляют собой нечто внепространственное и вневременное. У Канта важнейшей парой к этому термину выступает понятие «явления» или «феномена». Явления – это наглядные представления, порожд-

² Прокофьев С.С. Материалы, документы, воспоминания. Изд. 2-е, доп. М.: Музгиз, 1961. С. 182.

³ Краткий словарь философских терминов. [Электронный ресурс] / URL: <http://nenuda.ru/краткий-словарь-философских-терминов.html>.

даемые вещами в себе через органы чувств человека. Явление находится в области чувственного познания, это объект в том виде, как он является субъекту. Вещь в себе, напротив, представляет объект таким, каков он есть сам по себе. В философии Канта, таким образом, происходит разграничение объективной реальности вещей в себе и субъективной реальности явлений. На этой основе философ приходит в дальнейшем к разграничению чистого разума и разума, обусловленного эмпирией. При этом в философской концепции Канта большое значение имеет тезис о принципиальной непознаваемости вещей в себе. «Нам даны вещи как вне нас находящиеся предметы наших чувств, – пишет философ, – но о том, каковы они сами по себе, мы ничего не знаем, а знаем только их явления, то есть представления, которые они в нас производят, воздействуя на наши чувства»⁴. Двигаясь от чувственного восприятия к умопостигаемому, мы можем больше узнать о вещи в себе, но до конца познать ее нам не дано.

Итак, философская концепция Канта исходит из онтологического *дуализма*. На музыкальном уровне эта идея может иметь множественное воплощение. У Прокофьева, на наш взгляд, важнейшие понятия кантовской философии могут быть адаптированы прежде всего в дуализме замкнутости и разомкнутости музыкальной структуры. Идея замкнутости при этом трактуется нами достаточно широко, не столько как завершенность, но как постоянное возвращение (повторение) какой-либо структуры и замыкание ее на самой себе. В таком смысле замкнутость призвана отразить непроницаемость вещи в себе. Разомкнутость тоже понимается нами специфически – не как отсутствие какого-либо завершения, но как постоянное развитие и обновление материала. В такой интерпретации разомкнутость, грубо говоря, становится тождественной эмпирическому познанию, стремящемуся проникнуть вглубь природы вещей. Кантовский дуализм у Прокофьева реализуется и иным путем – в оппозиции образных сфер, взаимодействии разных ладоинтонационных систем, особом соотношении «упрощающегося и усложняющегося»⁵ в фортепианном стиле и т.п.

⁴ Кант И. Прологомены ко всякой будущей метафизике, могущей появиться как наука // Кант И. Сочинения в 6-ти томах: Том 4. Ч. 1. М.: Мысль, 1965. С. 105.

⁵ Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: Очерки. Л.: Советский композитор, 1990. С. 213.

Обратимся вначале к архитектонике и посмотрим, как категория «вещи в себе» воплощается на формальном уровне.

Первая пьеса цикла (обозначена Прокофьевым буквой А) по форме является синтетической. Ее основу составляет сложная трехчастная форма (если исходить из аналитической концепции Л. Мазеля и В. Цуккермана), трактуемая неординарно. Первый раздел предваряется вступлением и опирается на трехчастную развивающую форму, в которой большое значение приобретает вариантное изложение материала. Ненормативность композиционной схемы вызвана модуляцией темы в параллельную тональность, которая сохраняется в репризе. Вторая часть имеет схожее строение (трехчастная развивающая форма), но она обрамлена также самостоятельной темой хорального склада. Реприза выстраивается зеркально. Развернутая кода целиком основывается на новом материале, что тоже представляется необычным.

Архитектоника пьесы может быть также определена как рондо с двумя побочными темами (в аналитической концепции Ю. Холопова). Однако и в этом случае, несмотря на наличие переходов, свойства материала (показательно, что разные темы Прокофьев отграничивает двойными чертами), отсутствие заключительного проведения рефрена свидетельствуют о нестандартной трактовке формы, ее составном характере. Так или иначе, но архитектоника целого не укладывается в жанрово-определенные схемы.

Многоплановость формы не случайна, ибо с разных сторон раскрывает кантовский дуализм и неоднозначность понятия «вещи в себе», которая, с одной стороны, существует вне зависимости от человеческого сознания, а с другой – определяется им. Специфику в данном случае составляет взаимодействие принципов «замкнутости» и «разомкнутости», поскольку в описанном типе формы постоянное возвращение к исходному материалу сочетается с обновлением. Показательно, что возникающее концентрическое расположение тематического материала (в немалой степени благодаря зеркальности репризы) при этом усиливает замкнутость, а завершение новым тематическим материалом, напротив, нивелирует это качество и увеличивает тенденцию к размыканию.

Еще более многозначной и противоречивой оказывается форма второй пьесы (обозначена буквой Б). Ее основу составляет постоянное чередование двух контрастных тем. Полифонической скерцозности и ла-

пидарности первой противопоставляется хрупкая лиричность и гармоническая изысканность второй. В архитектонике целого присутствуют признаки разных форм. Основной конструкции, с одной стороны, можно считать сложную двойную трехчастную форму, в которой вторая реприза оказывается синтетической (обе темы звучат в одновременности). С другой стороны, форму можно трактовать и как четное двухтемное рондо с повторением частей. В обоих случаях существуют признаки, в той или иной мере разрушающие однозначность композиционной схемы. Например, отсутствие хода между темами обуславливает составной характер формы, что говорит в пользу сложной трехчастности, в то же время сама первая тема оказывается модулирующей в доминантовую тональность⁶, что не свойственно составной форме.

В форме пьесы также заметны признаки сонатности. Так, несмотря на яркий образный контраст обе темы основываются на одних и тех же интонациях (мотив опевания, восходящее гаммообразное движение, квартовые ходы). Интонационное родство материала позволяет предположить, что перед нами оказываются две разные стороны одной сущности. В репризе контрапунктическое соединение тем в условиях хроматической тональности может трактоваться как требуемое сонатностью сближение главной и побочной. Фактически здесь предлагается новый взгляд на соотношение материала: две разные стороны слились в одно целое, скерцозный характер уступил место лирическому началу.

В целом следует заметить, что составной характер формы, обнаруживаемый вначале благодаря самостоятельности и четкой структурной оформленности тем, по мере развертывания сменяется тенденцией к большей слитности. Учитывая это соображение, можно также говорить о композиционной модуляции формы (понятие В. Бобровского), которая начинается как сложная трехчастная, а затем переходит в сонатную. На наш взгляд, акцент на процессуальную природу формы достаточно рельефно способен отразить специфику кантовской гносеологии, исследующей границы человеческого разума и постулирующей, что человек познает мир не таким, каким он является на самом деле (то есть как данность), но таким, каким он его воспринимает через собственный опыт.

⁶ Подчеркнем, что композитор при этом опирается на внутритемную, а не межтемную модуляцию.

Попытаемся теперь интерпретировать воплощение кантовских идей непосредственно в сфере музыкального языка.

Рассмотрим гармонию главной темы в пьесе А. Представим последовательность созвучий в первом предложении темы схематически, в редукции, опуская по возможности вспомогательные и линейные созвучия: C-dur fis-moll a-moll cis-moll B-dur b-moll Ges-dur C-dur

Прокофьев оперирует достаточно простым гармоническим материалом – в основном трезвучиями и их обращениями, – но при этом функциональные связи аккордов весьма далекие. Данная гармоническая последовательность отражает идею замкнутости на нескольких уровнях: она начинается и завершается C-dur (в то время как срединная каденция требует доминанты), начальному тритоновому соотношению аккордов соответствует заключительное, но в котором тритонанта меняет ладовое наклонение и энгармонически переписывается. Обращение к энгармонизму (мнимому) привлекает особое внимание. Энгармонизм, как известно, обладает двойственностью, выражаемой в различии между ступенностью и значением. В темперированной системе эта неоднозначность представлена как различие между энгармонической заменой или совпадением, символизирующим энгармоническую *замкнутость*, и энгармоническим переосмыслением, отражающим энгармоническую *разомкнутость*. В рассматриваемой гармонической последовательности, кроме того, явно противопоставляются аккорды диезной и бемольной сфер. Таким образом, использование энгармонической записи можно считать одним из способов раскрытия кантовского дуализма на музыкальном уровне.

Не менее интересна проблема «замкнутости» и «разомкнутости» музыкальных структур и, соответственно, их дуализма, который проявляется в главной теме пьесы Б. Легкая, скерцозная тема начинается с полифонической игры: мотив опевания ($g-e-f$) имитируется в правой руке на октаву выше в зеркальном отражении ($e-g-f$). Тема начинается подчеркнуто просто и диатонично. Однако уже во втором такте новая имитация вводит хроматику. В третьем такте происходит смешение диатоники (в левой руке – ход параллельными децимами, дающими в совокупности диатонический звукоряд C-dur) и целотоники (нижний голос правой руки, выделенный штрихом *tenuto*), движущихся в противоположном направлении. Противопоставление диатоники и хрома-

тики – двух принципиально контрастных интервальных систем – и их контрапунктическое соединение предвосхищают дальнейшее разворачивание композиции, основанной на чередовании двух различных тем и их объединении в репризе, и дают еще один повод к интерпретации кантовского дуализма в категориях замкнутости и разомкнутости. Как известно, диатоника – это «семизвуковая система, все звуки которой могут быть расположены по чистым квинтам»⁷. Диатоника является системой *замкнутой* вследствие определенности ее количественных границ. Так, седьмая квинта дает выход за пределы диатоники и образование хроматического полутона. Целотоника как одно из явлений хроматики, напротив, оказывается системой разомкнутой. Ее внешняя, кажущаяся замкнутость обусловлена темперированной системой и энгармонизмом. Таким образом, в главной теме второй пьесы идея замкнутости и разомкнутости выносятся на уровень музыкальной системы.

Подведем итог предпринятым наблюдениям. В гносеологии Канта важную роль играет диалектический метод. Противоречие рассматривается философом как сущностно важный элемент познания, без которого последнее оказывается невозможным. Кантовский дуализм находит в пьесах Прокофьева разнообразное претворение как на формальном, так и содержательном уровне. Мы пытались отразить его в категориях замкнутости и разомкнутости музыкальной структуры, призванных осуществить две реальности – объекта и воспринимающего его субъекта, эмпирический мир и мир сверхчувственных идей.

Согласно Канту, для человека существует мир, обусловленный его сознанием, а потому, фортепианный цикл «Вещи в себе» – это не только попытка интерпретировать философские проблемы на языке музыки, но и отражение противоречий внутреннего мира Прокофьева – композитора, ищущего новой простоты, тоскующего по романтике и восхищающегося индустриальным прогрессом, жаждущего успеха и желающего быть независимым от музыкально-стилевых течений западной музыки, ценящего комфорт жизни за рубежом и ностальгирующего по родине.

Появление в первой трети XX века такого произведения, как «Вещи в себе», знаменательно и характерно, оно свидетельствует о формировании новых тенденций в музыкальном искусстве, которые в полный

⁷ Холопов Ю. Гармония: теоретический курс: учебник. СПб.: Издательство «Лань», 2003. С. 133.

голос заявят о себе в середине столетия. Речь идет о том, что музыка перестает пониматься исключительно как искусство переживания. Композиторы стремятся по-новому осмыслить музыку, а именно – как искусство «думать звуками», перенося акцент с чувственного на интеллектуальное начало. «Вещи в себе» – сочинение оригинальное и самобытное. Интерпретируя понятия кантовской философии в звуковой форме, композитор открывает перед слушателем свой внутренний интеллектуальный мир и еще раз подтверждает, что музыкальному выражению доступны любые темы.

«ПЕРВОМАЙСКАЯ» СИМФОНИЯ Д.Д. ШОСТАКОВИЧА СКВОЗЬ ПРИЗМУ КИНОМУЗЫКИ – ПРОВАЛ ИЛИ УСПЕХ?

Дмитрий Шостакович – это композитор, в творческом арсенале которого имеются произведения почти всех жанров: от маленьких камерных пьес – до масштабных опер. Но основу его творческого письма составляют произведения для симфонического оркестра, так как в них наиболее отчетливо проявились композиторские черты стиля. Кроме того его симфонии отражали и различные исторические события. Так же композитор сочинял музыку к кинофильмам. На этом фоне обращение Шостаковича к кинематографу оценивается обычно как маргинальное, вынужденное. А музыка, сочиненная им для кино, как не слишком достойная внимания исследователей, тем более видимо не связанная с академическим направлением его творчества.

Между тем, в 1920-е годы в Советской России зарождается кино, которое очень быстро получает свое развитие. Понимая, прежде всего, идеологическую (а затем и просветительскую, и культурную) значимость этого жанра, в 1923 году большевистской партией было поручено открытие кинозалов во множестве городов страны. Известно знаменитое изречение главного идеолога страны – В.И. Ленина о том, что «важнейшим из искусств для нас является кино». И это не случайно, новизна и доступность восприятия пробудили большой интерес у граждан новой страны. Люди, в частности рабочие и крестьяне, ринулись в кинотеатры. До появления кино советские власти формировали советского человека (гражданина), через музыку, литературу, театральное искусство и прессу. Теперь же у них появился новый мощнейший рычаг управления сознанием простых людей¹. Поэтому, кино подвергалось жесткой критике и цензуре. В прокат выходили только те фильмы, которые отвечали официальной идеологии.

¹ Подробнее об этом см.: Добренко Е. Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб.: Академический проект, 1997. 321 с.

К этому моменту молодой Шостакович окончил консерваторию. Из-за финансовых трудностей композитору приходится работать тапером ленинградском кинотеатре «Светлая Ленга». Затем в 1928 году Шостакович получает предложение написать музыку к кинофильму «Новый Вавилон». С этой работы началось творческое сотрудничество Григория Козинцева и Леонида Трауберга с композитором Дмитрием Шостаковичем.

Известно, что у Шостаковича был непростой творческий путь. И порой, чтобы удержаться на плаву и подправить свое финансовое положение ему приходилось писать музыку к фильмам, которые были чрезвычайно востребованы советской властью.

Так с 20-х по 40-е годы композитор пишет музыку к следующим фильмам: «Новый Вавилон», «Одна», «Златые горы», «Встречный», «Сказка о попе и работнике его Балде», «Любовь и ненависть», «Юность Максима», «Подруги», «Возвращение Максима», «Волочаевские дни», «Выборгская сторона», «Друзья», «Великий гражданин», «Человек с ружьем», «Глупый мышонок». В это время оформляется музыкальный язык киномузыки. Прежде всего, образная сторона, в большинстве картин – это образы народных движений, массовых общезначимых эмоций, лирика имеет объективное начало. Музыкальному материалу свойственны интонационно-тематическое развитие, а в тематизме появляются характерные интонации – опора на квинту мажорного лада с различными ее заполнениями².

Известным является тот факт, что Дмитрий Дмитриевич не любил писать музыку к кинофильмам. Шостакович позволял себе безапелляционно высказывать наболевшее – свое отношение к традиционной советской киномузыке: «Нет более забытого советской общественностью участка, как музыкальная иллюстрация к кинофильмам. Большинство музыкантов, работающие в качестве иллюстраторов в кино, смотрят на этот труд как на болото, которое засасывает того или иного музыканта, убивает в нем талант, делает из него машину, обязанное каждый вечер столько-то часов импровизировать под картину, и накладывает тяжелый, несмыаемый штамп на композиторское дарование. Не лучшая ситуация и с дирижерами. Оркестры в большинстве кинотеатрах низкой квалифи-

² См. об этом: Фридкина Э. О некоторых интонационных оборотах в киномузыке Шостаковича // История музыки XX века. М.: Музыка, 1971. С. 52–65.

кации. Сам репертуар киномузыки невероятно однообразен. На репетицию времени не дают. Одним словом, халтура, самая бесстыдная халтура, прочно закрепилась в музыкальном сопровождении в кино, и самое обидное, то, что эта халтура абсолютно узаконена. Никто не кричит и не протестует». Так в 1929 году в статье «О музыке к “Новому Вавилону”» композитор пишет о недостатках киномузыки³.

Как в советской, так и в современной киноиндустрии киномузыка занимает далеко не первое место. Как правило, музыка в кино дается для создания особой атмосферы или передачи чувства героев. Но Шостакович-композитор совершенно не хочет с этим смириться и предлагает новый подход к музыкальному сопровождению фильма «Новый Вавилон» (статья «О музыке к “Новому Вавилону”»): «Единственный правильный путь – это написание специальной музыки, как это делалось, если я не ошибаюсь, в самом начале с “Новым Вавилоном”. Создавая музыку к “Вавилону” я меньше руководствовался принципом обязательной иллюстрации каждого кадра. Я исходил, главным образом, от главного кадра. Многое построено по принципу контрастности. Например, солдат (версалец), встретившийся на баррикадах со своей возлюбленной (коммунарка) приходит в мрачное отчаяние. Музыка делается все более радостной и, наконец, разряжает бурным вальсом, отражая победу версальцев над коммунарами. При наличии большого количества музыкального материала музыка сохраняет непрерывный симфонический тон. Основная ее цель – быть в темпе и ритме картины и усиливать от нее впечатление. Я стремился придать музыке, при наличии новизны и необычности, динамику и передать патетику “Нового Вавилона”»⁴.

В довоенный период композитор написал музыку к 15 фильмам, и если учесть всю ответственность, с которой Шостакович подходил к написанию своих произведений, то можно утверждать, что некоторые принципы кинематографичности проявились и в других жанрах его творчества. Например, Третьей симфонии «Первомайской». Премьера этой симфонии состоялась 21 января 1930 года в Ленинградской филармонии. К этому времени композитором уже была написана музыка к фильму «Новый Ва-

³ Летопись жизни и творчества Д.Д. Шостаковича: В 5 т. Т. 1: 1903 – 1930. М.: ДСЧН, 2016. С. 382.

⁴ Летопись жизни и творчества Д.Д. Шостаковича... С. 382.

вилон». Кстати, в этом же году Шостакович создает музыку к комедии В.Э. Мейерхольда на стихи Маяковского «Клоп» и оперу «Нос».

В собственной аннотации к «Первомайский» симфонии Шостакович писал: «Симфония № 3 (“Первомайская”), написанная в течение весны и лета 1929 года, является частью задуманного цикла симфонических произведений, посвященных «революционному календарю». Первой частью является симфоническое посвящение “Октябрю”, второй частью является “Первомайская” симфония. Как “Октябрю”, так и “Первомайская симфония” не являются произведениями чисто программного типа»⁵. И во Второй, и в Третьей симфонии композитор пытался передать общий характер праздников.

Современник Шостаковича, композитор и педагог, ректор Московской консерватории В.Я. Шебалин в записках упоминает о творческих намерениях Шостаковича на новую, на тот момент еще не созданную, симфонию. По воспоминаниям Шебалина, композитор хотел написать симфонию, где бы ни одна тема не повторялась⁶. Эта идея была воплощена в Третьей симфонии.

«Первомайская» симфония имеет не классическое (четырёхчастное) строение, а одночастное с хором в последнем разделе. Хор в одночастную симфонию введен неспроста. Во-первых, в этот период получает большое развитие и распространение кантатно-ораториальный жанр. Это жанр отвечал сразу нескольким запросам: массовость восприятия, сюжетная доступность, превосходство по музыкальному материалу массовую советскую песню⁷. Во-вторых, такое появление хора в конце симфонии встречалось уже у великих композиторов-предшественников Шостаковича: симфония № 9 Л. ван Бетховена, симфония № 8 Густава Малера. В эти годы Малер был кумиром Шостаковича. А Бетховен становится официальным образцом советского музыкального искусства⁸.

⁵ Цит. по: Сабина М. Шостакович-симфонист: Драматургия, эстетика, стиль. М.: Музыка, 1976. С. 55.

⁶ См.: Шебалин В.Я. Литературное наследие: Воспоминания, переписка, статьи, выступления. М.: Советский композитор, 1975. С. 58.

⁷ Подробнее об этом см.: Воробьев И. Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930 – 1950-е годы). Исследование. СПб.: Композитор, 2013. 688 с.

⁸ См. об этом процессе: Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 720 с.

Сам Шостакович в газете «Смена» 1930 года дал такую расшифровку жанрового определения своего сочинения и обозначил его структуру: «Термин “симфония” тут употребляется не как обозначение сочинения, а как стилевое назначение. <...> Это есть название ассоциативное, вне зависимости от его схематического склада. Симфония подразделяется на следующие эпизоды: 1) вступление; лирическое-напевное, 2) стремительно развивающаяся 1 тема. 3) марш, 4) небольшой лирический эпизод, являющийся контрастом после стремительно первой темы. 5) Большая разработка, подводящая к 6) большому оркестровому речитативу, и 7) заключительный хор»⁹. В поэтическую основу хоровой партитуры легло стихотворение «В первое Первое мая» молодого советского поэта Семена Кирсанова. Семен Исаакович Кирсанов, ученик Владимира Маяковского, считается одним из последних футуристов в литературе. С 1920 года состоял в одесском «коллективе поэтов», через два года создал Одесскую ассоциацию футуристов. В 1924 году был ответственным секретарем Юго-ЛЕФ¹⁰, в этом же году он знакомится с Маяковским. А в 1925 году, после переезда в Москву, издаются сборники его стихов «Прицел. Рассказы в рифму» и «Опыт».

В этой симфонии четко прослеживаются два основных кинематографических принципа: 1 – визуализация, 2 – смена кадров¹¹.

Вступление	2 - 1 тема	3	4	5	6	7
Лирическое-напевное	Стремительная	Марш	Лирический эпизод	Разработка	Оркестровый речитатив	Хор

Постоянное чередование эпизодов и образует аналог смены кадров. Каждый эпизод наделен рядом признаков, поэтому их невозможно спутать, то есть они наделены слуховой «наглядностью» (изобразительностью). Если сравнить музыкальный материал симфонии и киномузыки, то можно найти интонационные сходства. Например, опора на мажорную квинту с различным ее заполнением (почти все темы симфонии построены на этой интонации). Так же есть неделимость на элементы у са-

⁹ Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича... С. 440-441.

¹⁰ Юго-ЛЕФ – Южный левый фронт искусств.

¹¹ Подробнее об этом см.: Агафонова Н. Искусство кино. Этапы, стили, мастера. Пособие для студентов вузов. СПб.: Тисей, 2005. 192 с.

мих тем, то есть музыкальные темы контрастны, между ними происходит постоянная смена, но их невозможно разделить на части.

В год премьеры симфония была по-разному принята новой советской публикой. В ленинградском журнале «Рабочий и театр» в рецензии Н.П. Малкова отмечается ее созвучность идеям революции, но ординарность тематизма: «"Первомайская симфония" – это действительно произведение, полное порыва бодрой смелой уверенности в победе пролетариата. <...> Единственная ошибка, допущенная автором симфонии в плане чисто художественном, – это некоторая расплывчатость музыкальной формы, отчасти проистекающая от недостаточной яркости тематического материала»¹². М.О. Штейнберг записал свои впечатления от новой симфонии своего ученика в дневнике, где при общей негативной оценке всего сочинения, отметил оркестровую находку молодого композитора: «... слушал Майскую симфонию Шостаковича; в общем, мало понравилось, хотя есть один эпизод замечательный – унисон всего оркестра с барабанами»¹³. Вскоре, исполнение симфонии ушло из концертного репертуара оркестров. И после появления более зрелых симфоний Шостаковича ее и вовсе забыли. Возможно поэтому, она мало исследована: об этой симфонии есть только упоминания как исторического факта в трудах, посвященных симфоническому творчеству композитора. И это естественно, потому что если Третью симфонию рассматривать с точки зрения академического «шостаковического» симфонизма, то она была у истоков жанра. Но если поменять ракурс исследования – с симфонизма на киномузыку, то она сразу же получает должное обоснование всех ее возможных симфонических «недочетов».

Симфония № 3 «Первомайская» создавалась до того, как появилась канон советской симфонии. 1920-е годы – это время поиска самоидентификации у советского музыкального искусства. Соответственно, в эти годы только формировались представление о том, как должны выглядеть советская симфония и опера. Изменение идеологической направленности в искусстве меняло и сам стандарт канона, и его пределы, то есть то, что можно в рамках этого канона изменять. А в конце 1930-х – начале 1940-х сформировались индивидуальные версии симфонии у

¹² Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича... С. 442.

¹³ Летопись жизни и творчества Д.Д. Шостаковича... С. 461.

ведущих композиторов страны – Н.Я. Мясковского, Д.Д. Шостаковича, С.С. Прокофьева. Известно, что некоторые зрелые симфонии Шостаковича включают слово и хор, и уже поэтому можно утверждать, что Третья симфония – это своеобразный эскиз будущей модели «шостаковической» симфонии.

КОМПОЗИЦИОННЫЕ И ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ «ЛИТУРГИЧЕСКОГО КОНЦЕРТА» Н.Н. СИДЕЛЬНИКОВА

Цель нашего сообщения – рассмотреть данное сочинение под углом зрения канона и стиля, в аспекте взаимодействия стиля и жанра, с позиции соотношения музыки и слова, определяющих его композиционные особенности.

В последние годы жизни и творчества Н.Сидельников в основном обращается к духовным жанрам. Это «Вечернее моление о мире», «Плач царя Давида», Литургия, Духовный концерт, Духовная кантата на тексты псалмов.

В этих произведениях композитор использует богослужебные тексты. По мнению Г. Григорьевой это не церковная музыка: «Стилистика не связана напрямую с церковной музыкой и окрашена в тона романтической экспрессии. В поздних опусах, во многом обращенных к созданному ранее, сполна проявились черты рефлексии. Стилистические совмещения в них особенно органичны, будучи всякий раз претворенными в индивидуальных вариантах»¹. Однако, влияние русской церковной традиции ощутимо и в более ранних композициях. Это, например, оратория «Поднявший меч» на тексты русских летописей, созданная еще в консерваторские годы (1957 г., 2 редакция – 1961 г.), симфония для баритона и ансамбля инструментов «Мятежный мир поэта» (1971 г.) и как ее «продолжение» оратория «Смерть поэта» (1976 г.) на стихи М. Лермонтова, где автор использует интонации знаменного распева.

Литургия Святаго² Иоанна Златоуста³ (1987 – 1988) посвящена

¹ Григорьева Г. Николай Сидельников. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. С. 139.

² Произношение и написание «Свята́го», а не «Свято́го» – это норма церковнославянского языка.

³ На втором титульном листе «Литургии» Н. Сидельников указывает жанровую принадлежность произведения – «Литургический концерт».

особо значимому событию в истории России – тысячелетию крещения Руси. Возможно, именно это событие и побудило автора создать сочинение на литургический текст.

Сфера авторских литургических циклов, традиция создания которых была заложена еще П.И. Чайковским, к тому времени уже была представлена множеством вариантов, и, прежде всего, «Всенощной» и «Литургии» С.В. Рахманинова. В свете предстоящих событий создание подобного сочинения обязывало автора предложить свой вариант, который мог бы претендовать на продолжение традиции. Необходимо отметить, что многие композиторы обращались к сфере духовной музыки. Последняя четверть XX столетия – время поисков музыкального языка, экспериментов, где на первый план выдвигались разные художественные задачи. «Литургический концерт» Н. Сидельникова – это своего рода энциклопедия русской и западно-европейской церковной традиции, отмеченной применением различных техник композиции.

Кроме того, здесь можно выделить несколько линий, на пересечении которых формируется стиль произведения, а именно: русская профессиональная традиция второй половины XIX – начала XX века, партесно-кантовая традиция, джазовая стилистика, русская фольклорная ветвь, церковная традиция.

Как видим, в рамках жанра Литургии переплетаются не только исторически разные периоды, но и противоположные стили. Возможно, замысел композитора предполагал создание панорамы русской музыки в ее развитии от самых ранних эпох до современности, которая просматривается сквозь призму собственного видения эволюции церковной музыки. Не случайно это сочинение имеет посвящение, запечатленное на обоих титульных листах: «Тысячелетию крещения Руси».

Обращение к предшествующим эпохам в XX веке становится одной из наиболее ярко выраженных тенденций, не менее значимой, чем поиск новых средств выражения. Жанр Литургии, наиболее традиционный и консервативный, вмещает в себя всю эту множественность.

Как отмечают исследователи, это сочинение нельзя безоговорочно отнести к жанру Литургии, что заложено уже в двойственности самого названия – «Литургический концерт». «Слово концерт, – отмечал сам композитор, – означает здесь отнюдь не жанр; оно лишь подчеркивает,

что произведение не рассчитано на исполнение в храме во время службы; его место – концертная эстрада»⁴.

Отметим, что Н. Сидельников находился в русле «нового направления» рубежа XIX–XX веков. Многие его произведения не были предназначены для исполнения в церкви и достаточно часто звучали в концертах духовной музыки. А. Ковалев выделяет два существенных отличия концертной ветви жанра от храмовой Литургии: разделение на исполнителей и слушателей и отсутствие действия, внешнего оформления и всего того, что сопровождает Литургию в храме⁵.

Подчеркнем также, что это не просто сочинение на канонический текст. Анализ показывает, что Н. Сидельников очень хорошо знал ход службы, ее особенности, семантику и источники текста. По воспоминаниям учеников, он знал не только Библию, но Коран и Талмуд. Названия частей отражают сам ход Литургии. Это обусловлено и тем, что части нередко включают несколько элементов богослужения, но среди них можно выделить центральные. Например, не просто «Приидите, поклонимся», а «После малого входа», не «Аллилуйя», а «После чтения Апостола»⁶. Таким образом, можно проследить ход службы и понять в каком контексте звучит то или иное песнопение. К тому же очень редко встречается столь полное музыкальное оформление Литургии. Нет лишь Прокимна, одной Ектеньи перед Херувимской песнью и Тропарей, состав которых невозможно предугадать в связи с богослужебным циклом. Нет и Причастна, который обычно поется народом во время Причастия⁷. Изменения самого текста немногочисленны. В основном они касаются ударений, например, *долги* вместо старославянского *дѡлги*, *славнѣйшую* вместо *сѡвнѣйшую*, что обусловлено поиском наиболее органичного соотношения музыки с текстом. Больше всего изменений встречается в «Символе веры»: автор заменяет слово *вос-*

⁴ Овсянкина Г. Отечественная хоровая // Советская музыка. 1990. № 9. С. 38.

⁵ Ковалёв А. Литургия Иоанна Златоуста как новый этап в развитии жанра // Музыкальная Академия. 2005. №4. С. 49.

⁶ Указание не совсем точно: в богослужении это песнопение обозначено как «Аллилуиа», которое звучит перед Евангелием, но следует, действительно, после чтения Апостола.

⁷ Надо сказать, что композиторы вообще крайне редко обращаются к этим песнопениям и, как правило, они поются на глас.

шедшаго на *вознесшагося* или переставляет слова местами, например, вместо *нас ради – ради нас*, вместо *Марии Девы – Девы Марии* (и потом музыкально обыгрывает эти варианты). Он также повторяет некоторые фразы и слова большее количество раз, чем это прописано в тексте богослужения или вводит иные слова, например, в песнопение «Приидите, поклонимся» фразу «Цареви нашему Богу», которые принадлежат Всенощной, а не Литургии.

Но есть и более существенные изменения, касающиеся, прежде всего, распределения текста между хором и священником или дьяконом. В ходе богослужения таковая принадлежность строго определена. Здесь же хор исполняет текст дьякона перед Трисвятым: «Господи, спаси благочестивыя и услыши ны»; текст священника перед Символом веры: «Мир всем!» и фразу дьякона «Возлюбим друг друга, да единомыслием исповемы», а также фразу священника «Горе имеем сердца» перед песнопением «Милость мира». Все это было бы невозможно в ходе богослужения. Следует предположить, что для Сидельникова, как и в названии частей, был важен сам ход богослужения и семантическая глубина, значимость этих текстовых вставок и изменений. Но, пожалуй, самым необычным в этом плане оказалось завершение Литургии. На месте песнопения «Великого господина...» появляется следующий текст: «Спаси, Господи, и помилуй богохранимую страну нашу (выпущено – Российскую) и воинство ея (также введены сокращения) на многая лета». Это редуцированный вид отпуста⁸, который произносит священник перед последним песнопением. Понятно, что в связи с цензурой в то время с концертной эстрады никак не могло звучать величание Патриарху и всем, о ком поется в молитве «Великого господина...». Именно поэтому Сидельникову пришлось прибегнуть к подобному ходу.

К существенным изменениям следует отнести и то, что в разграничении литургического текста на части важную роль играет музыкальный фактор. В результате многие фразы хора, которые в реальности перемежаются возгласами священнослужителей или разделены ходом литургического действия, оказываются слитыми в единое целое благодаря непрерывности музыкального движения. Это касается не только Ектений и сходных с ними по строению моментов службы. Например, между фразами «Благословен грядый...» и «Видехом свет истинный...»

⁸ Отпуст – это благословение народа священником, которым оканчивается богослужение.

совершается таинство Причастия, и эти части текста освещают два разных момента: непосредственный переход к таинству, благодарение, и отпуст. Здесь же – это неотъемлемая часть музыкального построения. Как видим, все эти изменения возможны только в концертном варианте, что является обоснованием второго жанрового обозначения «Литургии», данного самим автором. Стоит заметить, что никаким изменениям подобного рода не подверглись те песнопения, текст которых взят непосредственно из Евангелия, например, Заповеди блаженств (антифон «Во Царствии Твоем») или «Отче наш» (№13).

Н. Сидельников называет свое сочинение не просто литургический концерт, а «Литургический концерт в двух ораториях: оратория 1-я чч⁹. 1–9, оратория 2-я чч. 10–18». Титульные листы своих сочинений композитор часто оформляет особым способом: каллиграфическим почерком, иногда близким рисунку или даже похожим на ребус. Эта особенность, сопровождать творчество графическими образами, набросками, рисунками, уже отмечалась в музыковедческой литературе.

Номерами обозначены лишь пятнадцать частей, а три антифона вынесены в приложение, поскольку они не всегда исполняются. В таком виде поделить концерт на две оратории по девять частей не представляется возможным. Но автор указывает реальное положение этих антифонов в цикле, и если его реконструировать, то многие моменты сочинения становятся более ясными, о чем будет сказано позднее¹⁰.

Деление на оратории и учет особенностей структуры всего сочинения, свидетельствуют о том, что вторая половина цикла начинается с № 7 (10), после «Херувимской песни». При первом же знакомстве с партитурой возникает мысль, что граница проходит перед № 8 (11), так как композитор выделяет ее отдельным титульным листом, на котором написано: «Н. Сидельников» и ниже – «Верую», хотя саму часть он называет «Символ веры», что воспринимается как автограф и исповедание.

Известно, что Литургии как храмовому действию свойственно деление на три части: на «Проскомидию», «Литургию оглашенных» и «Литургию верных», границей двух «Литургий» является «Ектенья» перед «Херувимской». Поэтому деление концерта на две оратории ока-

⁹ Чч. – это обозначение части композитора на втором титульном листе.

¹⁰ Условно обозначим антифоны цифрой части, после которой он должен идти, а в скобках – укажем порядковый номер.

зывается во многом условным (две части по девять номеров). Этого не требуют и концертные условия, так как даже в полном виде исполнение занимает чуть больше часа, хотя композитор, видимо, допускал и редуцированное исполнение, вынося Антифоны «за скобки». Исходя из этого, можно говорить о богослужебном делении Литургии.

Не менее важными для метода сочинения Н. Сидельникова оказываются полистилистические приемы. По мнению исследователей, «смешанность... раскрывается... не только на интонационном уровне – в соотношении образных, жанровых, драматургических, фактурных и иных аспектов. Особое значение приобретает взаимодействие интонационно–стилистических пластов»¹¹. Они сходятся в том, что в одном и том же произведении композитор может сочетать самые различные стилистические пласты¹², нередко даже полярные. «Литургия» Н. Сидельникова не является исключением.

Весьма интересно, что автор искал оригинальные решения в каждом произведении и всегда детально прорабатывал все его моменты. По воспоминаниям К. Уманского, Н. Сидельников часто говорил: «нужно быть стратегом формы», «в произведении очень важен тональный план», «нужно видеть разницу между высшим и первым сортом, а не между 86-м и 87-м»¹³.

Линия, продолжающая традиции русской профессиональной музыки рубежа веков, представлена в этом сочинении весьма разнообразно. В самом первом номере «Литургии» можно выделить три элемента, каждый из которых по-своему воспринимается как аллюзия на русскую классику: «Аминь», повторяемый несколько раз звучит на тоническом органном пункте, на фоне которого напряженно сменяются аккорды доминантовой группы, в том числе и уменьшенный вводный септаккорд. Органные пункты в цикле встречаются часто, что заметно при первом же взгляде на партитуру. Следующая за ним Ектенья напоминает некоторые темы П. Чайковского, С. Рахманинова или самого Н. Сидельникова. Сошлемся на заключительный номер «Романсеро о любви и смер-

¹¹ Григорьева Г. Николай Сидельников. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. С. 10.

¹² А. Ковалев называет их «драматургическими пластами».

¹³ Уманский К. Искусство создают личности // Музыкальная академия. №1. 2001. С. 116-119.

ти» – «Momento»), где гармония, как результат мелодического развития голосов, звучит весьма напряженно, благодаря доминантовому ладу. Такой же прием мы можем встретить и в Литургии, например, в № 12 на словах «Господи, помилуй», в № 2 на словах «непреложно вочеловечевыйся», в № 3 «спаси благочестивыя», в № 4 «И духови твоему».

Сочинению свойственны и такие черты русской музыки как, например, плагальность, ладовая переменность.

Формирование русского многоголосия шло параллельно с проникновением в национальную музыку западноевропейских веяний. Этот пласт в музыке Н. Сидельникова представлен партесным многоголосием с типичными автентическими оборотами, например, в «Херувимской песне», а также отсылкой к кантовой фактуре в трех антифонах.

В некоторых случаях побочные тоны аккордов образуют пласты удвоенных в различные интервалы, что создает иллюзию демественного многоголосия, как, например, в № 1. Трезвучия с добавлением секунд или кварт встречаются в цикле довольно часто, в том числе – и в тонике.

Если же говорить о связи с церковной практикой, то здесь можно выделить такие особенности как колокольность, антифонные сопоставления, интонации знаменного пения и гласового многоголосия.

Еще одна ярко выраженная особенность – это фольклорное начало, которое, например, в виде интонации плача встречается в № 1 и № 4 на слове «аминь», в № 5 – на словах «Господи, помилуй». Что же касается джазовой стилистики, стоит отметить, что этот феномен встречается во многих его сочинениях¹⁴. Особенно джазовый «оттенок» заметен во втором, третьем и восьмом номерах.

Все это доказывает, что «Литургический концерт» Н. Сидельникова – сочинение, которое стало выражением исканий автора в сфере духовной музыки и отразило новый этап в его отношении к религии и вере¹⁵. В то же время, это авторский отклик на исторические события и духовные искания времени, рассмотренные сквозь призму соотношения канона и стиля, взаимодействия духовного текста и музыки, во многом определившими особенности композиции сочинения.

¹⁴ Как известно, Н. Сидельников владел джазовой импровизацией.

¹⁵ Позже появятся другие сочинения на богослужебные тексты.

**«СОНЕТЫ ШЕКСПИРА»
МИКАЭЛА ТАРИВЕРДИЕВА:
МЕЖДУ И.С. БАХОМ И Ф. ЛЕЕМ**

Музыка – неотъемлемая часть кинофильма. Ее роль значительная и многообразна: она может быть фоном, может дополнять действие, происходящее на экране, а может и комментировать, вступая с картинкой в диалог. В таких случаях музыкальные композиции существуют в тесной взаимосвязи с фильмом и не воспринимаются отдельно от него. Но нередко бывает так, что музыка начинает жить своей жизнью в качестве самостоятельного произведения, своей популярностью превосходя известность киноленты. Так произошло с сочиненной Микаэлом Таривердиевым музыкой к кинофильму «Адам женится на Еве». Сложившийся в результате работы цикл вокальных миниатюр получил самостоятельное название – «Сонеты Шекспира».

На примере «Сонетов Шекспира» мы предполагаем рассмотреть музыку в тексте и контексте фильма, а также оценить ее стилистику, играющую решающую роль в создании message`а.

Сам фильм был создан в 1980 году. Известно, что музыку Таривердиев написал до начала съёмки, что как раз и объясняет, почему музыка оказалась такой самодостаточной. О процессе сочинения цикла писала Вера Таривердиева, также отмечая цельность замысла: «Сонеты писались им по ходу того, как он выбирал нужные тексты. Стремительно, как будто проявлял фотографию с уже готового негатива. Стихи отбирались не циклом, а как-то «выуживались» по очереди один за другим. Тем не менее они сложились в поразительный по цельности цикл, со своим внутренним сюжетом, драматургией – как поэтической, так и музыкальной»¹.

Режиссер фильма, Виктор Титов, тоже отреагировал на своеобразие и обаяние этой музыки. По его словам, черновая запись фонограм-

¹ Таривердиева В. Биография музыки. М.: Зебра Е, 2004. С. 238 [Электронный ресурс]. URL: http://www.tariverdiev.ru/content/?idp=code_69 (дата обращения: 15.03.2017).

мы так сильно влияла на игру актеров, что было решено включить самого композитора в кадр, так как «музыка оказалась столь авторской, а данное исполнение настолько привязанным к материалу, что именно эту, самую первую, черновую запись было решено оставить в фильме, наложив на нее прозрачное звучание оркестра. В противном случае утерялась бы та искренность и первичность ощущения, которая в ней слышалась»². Результатом такого решения режиссера стала уникальная художественная форма этой ленты, где эпизоды актерской игры чередуются со звучанием музыки Таривердиева, который сидит за белым роялем и исполняет свои песни, тем самым комментируя и раскрывая мысли и чувства героев. «Никто другой не смог бы так органично войти в роль человека, который, останавливая действие, задавал бы зрителям вопросы от имени авторов, беседовал бы с ними умно, ненавязчиво, искренне»³, – так говорил Виктор Титов о присутствии Таривердиева в кадре. И такую же роль – роль собеседника и комментатора – берет на себя музыка сонетов.

Цикл включает в себя восемь сонетов. Можно выделить разные тематические группы: сонеты «Люблю», «Я виноват», «Мешать соединенью двух сердец» соединяет мотив торжества возобновленной дружбы; «Пылающую голову рассвет» – воспевание достоинств друга; «Любовь слепа», «Сонет о покинутой любви» – посвящение смуглой возлюбленной; «Сонет о яблоке», «Увы, мой стих» – соперничество и ревность к другим поэтам.

Избранные композитором строки объединяются общим образом любви, являющейся главной идеей фильма. Таривердиев выбрал такие сонеты, в которых любовь показана с разных сторон: «Я виноват» – признание героя в пренебрежении светлым чувством («Скажи, что я уплатой пренебрег / За все добро, каким тебе обязан, / Что я забыл заветный твой порог, / С которым всеми узами я связан»), «Любовь слепа» – обман, разочарование («Правдивый свет мне заменила тьма, / И ложь меня объяла, как чума»), «Мешать соединенью двух сердец» – утверждение всепрощающей силы любви («Любовь не знает убыли и тлена, / Любовь – над бурей поднятый маяк, / Не меркнущий во мраке и тумане»).

² Там же.

³ Там же.

Сонеты звучат в фильме один раз – кроме одного. Открывающий цикл сонет «Люблю» встречается трижды, подчеркивая счастливые моменты (например, рассказ Адама и Евы об их знакомстве). Тем самым, он становится как бы лейттемой всего фильма.

Многогранность образа любви обусловлена происходящими с главными героями ситуациями: то они с нежностью признаются друг другу в любви и погружаются в воспоминания о первой встрече, то сомневаются в своем чувстве, то пытаются найти решение. Познакомимся немного с сюжетом фильма: пара молодых людей (Адам и Ева) приходят в здание суда, чтобы пожениться. Вместо церемонии бракосочетания над ними вершится суд, в ходе которого судьи пытаются выяснить истинную причину женитьбы. В процессе развития сюжета на суд приходят подруга Евы и ее бывший возлюбленный, с которым Адам дерется и чуть не оставляет Еву. Но в конце молодые люди понимают, как сильно друг друга любят.

Каков же саунд цикла? Как уже говорилось, музыка для Микаэла Таривердиева – не просто ряд, сопровождающий картинку. Она – способ вступить в диалог со слушателями. Этому служит стилистика цикла, необычная и запоминающаяся. Отличительной чертой стиля Таривердиева становится специфическое сочетание барочных и джазовых приемов. Под пером композитора барокко и джаз ведут стиливую «беседу» между собой, органично вплетаясь в контекст.

Старинная музыка была близка Таривердиеву. И.С. Баха композитор считал своим музыкальным учителем. Поэтому неудивительно, что в музыке «Сонетов» приемы барокко занимают важное место. Например, в отыгрыше шестого сонета «Мешать соединенью двух сердец» правая рука исполняет трели в мелодии.

*Пример 1. Отыгрыш из шестого сонета
«Мешать соединенью двух сердец»*

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line in G major (one sharp) and 3/4 time. The lyrics are: "-нец? Любовь не знает у.бы.ли и т.лена!". The bottom two staves are the piano accompaniment, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. The score is divided into three measures corresponding to the lyrics.

40

Композитор не цитирует, а свободно распоряжается барочными фигурами, ненавязчиво погружая их в контекст современного музыкального языка.

Также, к подобному приему композитор обращается в отыгрыше заключительного сонета – «Увы, мой стих».

Пример 2. Отыгрыш из восьмого сонета «Увы, мой стих»



В «Сонете о яблоке» Таривердиев подражает звучанию барочного оркестра.

Пример 3. Вступление из седьмого сонета «Сонет о яблоке»

Allegretto

mf

Что ж, бу-ду жить, при-ем-ля, как у. сло-вье,

staccatissimo *ritile*

Говоря о современном музыкальном языке, мы имеем в виду не тот тональный язык с «эмансипированными» диссонансами, ко-

торым пользовались в своих диалогах с барокко Стравинский или Хиндемит, а совсем иной. В середине XX века возник стиль джаза, получивший название «cool» из-за характерного «холодного» звучания – негромкого, эстетски изысканного. Он оказался близким французской *chanson*, с которой его роднило меланхолическое, порой ностальгическое настроение. В частности, такого рода меланхолия слышна и в музыке Франсиса Лея, чье творчество стало известным примерно в одно время с Таривердиевым. Этих композиторов объединяет не только настроение, но и общие интонации, присутствующие и в «Сонетах Шекспира». Например, в партии фортепиано сонета «Любовь слепа» ритмическая фигура, аналогичная фигуре в «Solitude» Лея.

Пример 4. Четвертый сонет «Любовь слепа»

не видим мы то-го, что видно ясно. Я ви-дел кра-со-

-ту, но каждый раз

В проигрыше сонета «Увы, мой стих» – узнаются интонации темы из кинофильма «Love Story».

Пример 5. Проигрыш из восьмого сонета «Увы, мой стих»

Пример 6. Франсис Ле Тема из к/ф «Love Story»

Спокойно

Помимо этого, в «Сонетах» мы находим черты, характерные для языка соул-джаза: в «Любовь слепа» – «шагающий» бас (см. пример 4); преодоление во всем цикле квадратности за счет метрической свободы (см. примеры 2–5).

Итак, «Сонеты Шекспира» показывают специфику стиля Микаэла Таривердиева. Мы видим, как тонко композитор соединяет черты барокко и джаза, с какой любовью привносит их в музыкальную ткань сочинения. Выбранные поэтические тексты убеждают нас в высоком вкусе Таривердиева, в его бережном отношении к слову. В результате музыка «Сонетов» «рисует» картины отношений между людьми, где любовь окрашена не драмой, но меланхолией, подана с эстетским изяществом и погружена в изысканную игру стилей, намеком, обозначающим как вечность темы, так и возможность игры в ее обрисовке.

**«ПОЭТ С БЕРЕГОВ РЕЙНА»:
К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОЭЗИИ Г. ГЕЙНЕ
В ТВОРЧЕСТВЕ Э. ДЕНИСОВА И В. ГАВРИЛИНА**

Мало кто из зарубежных поэтов был так близок и дорог русским ценителям искусства, как Генрих Гейне. По словам А. Блока, в Гейне «непостижимое скопление непримиримых противоречий, которые он носил всю жизнь в своей душе, делает его странно-живым для нашего времени»¹. Поэзия Гейне получила широкую известность уже при его жизни. Стихотворения поэта переводились на разные европейские языки, породив целый поток поэтических подражаний. В литературоведении это явления получило название «гейнемания» или «гейнизм». Неудивительно, что первые образцы вокальных циклов и миниатюр на стихи Гейне появляются уже при жизни поэта – в творчестве Р. Шумана, лично встречавшегося с поэтом в 1828 году в Мюнхене, а также Ф. Шуберта.

Не только западноевропейские, но и русские композиторы испытывали огромную любовь к творчеству немецкого поэта. Знакомство русских читателей с наследием Гейне произошло благодаря невероятно кропотливой и сложной работе переводчиков, значение которых невозможно переоценить. Одним из первых, кто взялся за тяжелый труд литературного перевода, был Ф. Тютчев. За ним последовала целая плеяда блистательных переводчиков, среди которых М. Лермонтов, Я. Полонский, Л. Мей, А. Плещеев, А. Блок, В. Левик, С. Маршак, Ю. Тынянов.

Композиторов очаровывал изысканный стиль романтической поэзии Гейне, о чем свидетельствует огромное количество произведений, созданных на тексты немецкого поэта. К примеру; романсы П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, А. Бородина, С. Рахманинова, которые вошли в мировую сокровищницу вокальной музыки. Поэзия Гейне на-

¹ Цит. по: Копелев Л. Поэт с берегов Рейна. Жизнь и страдания Генриха Гейне: монография. М.: Прогресс-Плеяда, 2003. С. 461.

шла воплощение не только в камерных жанрах, но и в крупных, сценических произведениях. Так, в 1869 году на сцене Мариинского театра под управлением Э. Направника состоялась премьера оперы Ц. Кюи «Вильям Ратклиф» по одноименной драме Гейне.

В XX веке интерес композиторов к творчеству Гейне не иссякает. Появляются вокальный цикл на стихи Г. И. Адмони, романсы Р. Бойко, Пять романсов на сл. Г. Гейне В. Шебалина, цикл баллад и романсов Д. Тухманова и другие. Достаточно специфическое воплощение поэзия немецкого романтика получила в вокальных циклах Э. Денисова «Страдания юности» и «Немецких тетрадах» В. Гаврилина, написанных на стихотворения из знаменитой «Книги песен». Мироззрение романтической эпохи во многом оказалось созвучным композиторам XX века. Личностный, субъективный тон высказывания, столь характерный для поэзии Гейне, определил монологическую направленность циклов. В произведениях воплощена типично романтическая тема неразделенной любви, тоски и одиночества. Ощущая острый разлад с окружающей действительностью, романтический герой находит отраду в своем вымышленном, иллюзорном мире, далеком от жестокости, лжи и предательства.

Но кто же он, главный герой, чей внутренний мир воспет в поэзии Гейне? В литературном тексте есть прямые указания на то, что повествование идет от лица Поэта – в заключительном номере цикла «Страдания юности» встречаем: «Скажите, что *Поэт* верен ей и шлет привет». Создавая свои мифы, каждая новая эпоха старается усмотреть проявление божественного орфического дара в личностях выдающихся музыкантов, поэтов, художников. Исключительная природа художнического дарования особенно подчеркивается романтиками, для которых образ Поэта заключает в себе одновременно пророческие и жертвенные черты. Образ Поэта, наделенный чертами автобиографичности, противопоставление Художника и окружающей действительности, конфликт этих двух миров и их непримиримость являются сквозными в лирике Генриха Гейне. Как отмечает С.Л. Франк, «в грустной иронии Гейне – звучит новое сознание сиротства человека в мире, трагической неосуществимости его надежд, безнадежного противоречия между интимными потребностями и упованиями человеческого сердца и космическими и социальными условиями человеческого существования»². Именно

² Франк С. Достоевский и кризис гуманизма (к 50-летию со дня смерти Достоевско-

этот мотив романтического искусства явился наиболее привлекательным для художников XX века, в частности Э. Денисова и В. Гаврилина.

Вокальный цикл «Страдания юности» написан Э. Денисовым в годы обучения в аспирантуре Московской консерватории (1958 г.). Несмотря на то, что произведение относится к раннему периоду творчества, композитор сохранял к нему интерес и в дальнейшем. Так, в одной из бесед он не без сожаления говорил: «Цикл “Страдания юности” для меня важен. Он издан, но его давно уже не поют. А жаль. Я недавно прослушал запись, которую в свое время сделал Женя Кибкало – музыка очень вокальная. Этот цикл во многом связан со мной лично и <...> он, по-моему, вполне предвосхищает некоторые более совершенные мои сочинения, в особенности «Жизнь в красном цвете»³.

Открывается произведение картиной сказочного, таинственного леса, который очаровывает юного путника красотой ночного пейзажа, чудесным запахом липы, пением соловья. Музыкальный язык первого номера «Я в старом сказочном лесу» отличается легкостью и чистотой. Светлая, мажорная тональность, прозрачная фактура способствуют созданию лирического образа мечтательного юноши с богатым внутренним миром, способного к восприятию прекрасного. Влюбленному Поэту противостоит образ Соперника, который представлен в номере «Голубые гусары». Он имеет яркую музыкальную характеристику: подражание звучанию труб и фанфар, опора на маршевую ритмику. В вокальной партии в значительной степени преобладает движение по звукам аккордов. Каждый из героев символизирует свой тип мироощущения: идеальный, возвышенный – Поэта, грубый, вещественный – Соперника. Этот образный конфликт определяет драматургическое развитие всего цикла и проявляется на уровне отдельных номеров. В этом плане оказывается драматургически важным второй номер «Пел соловей», основанный на сопоставлении мечты и действительности. Первая часть, связанная со сферой мечты, передает восторженное, лирическое настроение героя. Она отличается светлым колоритом (A-dur), преобладанием песенного начала, опорой на народно-жанровый тема-

го) [Электронный ресурс] URL: <http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/kritika/frank-dostoevskij-i-krizis-gumanizma.htm> (дата обращения – 30.03.2017).

³ Шульгин Д. Признание Эдисона Денисова: монографические беседы. М.: Композитор, 1998. С. 51.

тизм. В основе развития лежит лейтинтонация цикла, основанная на нисходящем движении в объеме терции и восходящем скачке на кварту. Впервые он встречается в первой песне «Я в старом сказочном лесу». Стоит отметить, что этот мелодический оборот связан с образами соловья, весны, любви.

Пример 1

The musical score for Example 1 is in D major (two sharps) and 2/4 time. The vocal line (treble clef) begins with a forte (*f*) dynamic and features a melodic phrase: "Пел со-ло-вей, и ли-па цве-ла,". The piano accompaniment (grand staff) consists of a right-hand part with a steady eighth-note accompaniment and a left-hand part with a bass line. The key signature and time signature are consistent throughout the excerpt.

Тоскливый, несколько скорбный (*fis-moll*) характер второй части контрастирует с просветленным звучанием первой, в партии солиста проявляется декламационно-речитативное начало.

Пример 2

The musical score for Example 2 is in D major (two sharps) and 2/4 time. The vocal line (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic phrase: "Уг-рю - мо ту - ма-нил-ся солн - ца лик,". The piano accompaniment (grand staff) features a right-hand part with a steady eighth-note accompaniment and a left-hand part with a bass line. The key signature and time signature are consistent throughout the excerpt.

Как известно, в творческом наследии Э. Денисова особое место занимает неоромантическая линия. В XX веке, как пишет А.В. Ко-

стромитина, «неоромантизм оценивается уже не только как стилистическая тенденция, а как своего рода художественное умонастроение, <...> окрашенное тоской по утраченным иллюзиям, по прошлому»⁴. Цикл «Страдания юности» явился одним из первых сочинений, развивающих неоромантические тенденции в творчестве Э. Денисова. В частности, именно здесь в пятом номере «Бродил я под тенью деревьев» сформировался «мотив Любви», один из сквозных в лирике Э. Денисова.

Пример 3



Особое место лирика Г. Гейне занимает в творчестве В. Гаврилина. С творчеством немецкого поэта будущий композитор был знаком с раннего детства. Огромное удовольствие доставляло ему чтение художественной литературы, в особенности романтической поэзии Гейне, на стихи которого была написана первая песня «Красавица-рыбачка». В те годы В.Гаврилин не мог еще и предположить, что впоследствии он неоднократно будет обращаться к творчеству немецкого романтика. Так в 1962 году, им была написана «Первая немецкая тетрадь», которая также как и цикл «Страдания юности» Э. Денисова, относится к ученическим сочинениям композитора, хотя уже здесь обращает на себя внимание оригинальный авторский стиль. Вслед за «Первой немецкой тетрадью» в 1972 году была написана «Вторая немецкая тетрадь», за ней третья – «Бимини»⁵. Опираясь на гаврилинские эскизы-«памятки», исследователь Г.С. Козарова указывает на то, что была задумана композитором и четвертая тетрадь «Путевые картины», впоследствии так и не получившая воплощение.

⁴ Костромитина А. Музыка Эдисона Денисова в свете неоромантизма // Вестник ЮУрГУ. 2009. № 9. С. 3.

⁵ Одно из самых светлых сочинений композитора, изображающее сказочный островок, где царит гармония и безграничное счастье (сочинение было утеряно). В семейном архиве сохранился лишь листок со стихотворениями, послужившими поэтической основой для цикла.

В «Немецких тетрадах» обращает на себя внимание работа композитора с поэтическим текстом. Он не использует стихотворение целиком, а лишь выбирает наиболее важное четверостишие, многократно повторяя слова или фразы, как правило, в быстром темпе, что напоминает скороговорку. В иных случаях, автор постепенно в процессе развития музыкальной мысли, из отдельных слогов, неоднократно повторяющихся, формирует единое слово, благодаря чему достигается определенный художественный и изобразительный эффект. Таким образом, язык Немецких тетрадей отличается простотой и приближенностью к бытовой речи, что отвечает художественным поискам композитора.

Метод работы с поэтическим текстом, апробированный в «Первой немецкой тетради», характерен для Второй. Композитор достаточно свободно обращается с поэтическим текстом, соединяя несколько стихотворений по принципу монтажа. Происходит невольное отождествление автора с либреттистом, и как отмечает О.В. Белова: «сюжетное, монологическое строение, сквозное драматургическое, музыкально-интонационное, жанровое развитие, развитые фортепианные интерлюдии, значительная продолжительность звучания «Немецкой тетради № 2» (50 минут!) превращают это произведение в своеобразную монооперу»⁶.

Кульминацией «Первой немецкой тетради» стал третий номер «Разговор в Падерборнской степи», в котором характерный для романтизма разлад между мечтой и действительностью выявлен наиболее остро. Контраст двух начал усугубляется благодаря иронии, являющейся отличительной чертой стиля Г. Гейне и оказавшей весьма близкой В. Гаврилину. Два различных типа мироощущения воплощаются в двух образах: мечтателя и скептика. Пылкий мечтатель, поэтическая натура чувствует в обыденных вещах красоту бытия и восхищается ею: «Слышишь, к нам несутся звуки контрабаса, флейты, скрипки»; расчетливый скептик видит только безобразную изнанку мира: «Это хрюканью свиному вторят визгом поросята». Конфликт этих двух начал В. Гаврилин изображает с простотой и точностью, благодаря метким музыкальным характеристикам. Мечтатель сопровождается пасторальными наигрышами, светлым звучанием, и напротив, колкие, диссонирующие созвучия, элементы грузного пляса передают облик скептика. А.Н. Сохор об-

⁶ Белова О. Валерий Гаврилин // Композиторы Российской Федерации: Сб. статей, Выпуск 3 / Ред.-сост. В. И. Казенин. М.: Советский композитор, 1984. С. 16.

ратил внимание на то, что различный, на первый взгляд, тематизм при более внимательном вслушивании оказывается родственным: неуклюжие, топорные созвучия – это не что иное, как обезображенный вариант пасторальных наигрышей⁷. Тем самым композитор подчеркивает, что безобразное видение – это всего лишь обратная сторона прекрасного созерцания. Завершается номер торжеством светлого начала, ведь то, что таится в глубине сердца неподвластно разрушению.

Большого драматизма конфликт двоемирия достигает во «Второй немецкой тетради», где он соединяется с развитием сюжета о трагической, неразделенной любви. В основе драматургии цикла лежит любовный треугольник, история которого восходит к древним мифологическим сюжетам (к примеру, упомянем мифы о Галатее, Ацисе и Полифеме или о Венере, Адонисе и Артемиде). Драматургия «Второй немецкой тетради» построена на противопоставлении двух сфер, где центральным является образ Поэта, а контрастирует с ним образ Гусара, являющегося отражением жестокого внешнего мира. Первый номер «Ты действительно сердита?» представляет собой искреннее и нежное обращение Поэта к Возлюбленной. Его тематизм будет ведущим в цикле, напоминая о тех страданиях, которые причинила ему Возлюбленная.

Пример 4

The image shows a musical score for the song 'Ты действительно сердита?'. It consists of two staves. The top staff is the vocal line in G major, 3/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: 'Ты дей-стви-тель-но сер-ди-та? Ты и впрямь ко мне о-сты-ла?'. The bottom staff is the piano accompaniment, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a crescendo leading to a fortissimo (*sf*) section and then a return to piano (*p*) at the end.

Ярким контрастом звучит второй номер «Трубят голубые гусары». По мнению В.А. Васиной-Гроссман, в этом номере «определяется лейт-

⁷ Сохор А. Две «тетради» В. Гаврилина // Статьи о советской музыке. Л.: Музыка, 1974. С. 172.

жанр [цикла] – военная музыка, несущая в себе зерно контрдействия –
измены любимой»⁸.

Пример 5



Несмотря на высокий романтический стиль поэзии Гейне, композитора привлекает ее порой нарочитая простоватость языка, опора на народные истоки. Композитор опирается на достижения русского фольклора, и, как отмечает И.И. Земцовский, в «Падерборнской степи» звучит мелодическая попевка, «наиболее характерная для наших старинных песен периода летних трудовых работ»⁹.

Пример 6



Острое ощущение разлада мечты и действительности, болезненное восприятие мира, в котором человек не может достигнуть гармонии бытия, стремление к идеалу, тяга к единению с природой – эти идеи волновали художников на протяжении всего XIX столетия и с новой силой заявили о себе в XX веке. Не случайно многие исследователи творчества В. Гаврилина называют его «последним романтиком», а среди

⁸ Васина-Гроссман, В.А. Мастера советского романа: исследование. М.: Музыка, 1980. С. 300.

⁹ Земцовский И. Русское в «Русской тетради» В. Гаврилина // Советская музыка. 1966. №12. С. 33.

любимых композиторов Э. Денисова – Франц Шуберт. Конфликт между миром Поэта и окружающей его действительностью поставлен в центр драматургического развития обоих циклов. Однако, если у Э. Денисова конфликт не выходит за пределы внутреннего, субъективного пространства Души Поэта, то у В. Гаврилина Поэт вынужден соприкоснуться и взаимодействовать с враждебным внешним миром, что приводит к обострению драматизма.

Музыкальное прочтение поэзии Гейне Э. Денисовым приближено к традициям европейского музыкального романтизма первой половины XIX века. Как и Шумана, Денисова в Гейне привлекает лирический строй его поэзии, воплощающий интимный мир героя, различные психологические состояния. В то время как В. Гаврилин в «Немецких тетрадах», оставляя приоритет за лирикой, воплощает в цикле и ироническое, и гротесковое содержание, соединяя изысканность с крестьянской простотой, с русским национальным колоритом, опорой на фольклорные истоки. В этом проявляется самобытность композиторских стилей и своеобразие авторского прочтения немецкой лирики XIX века.

ОБРАЗЫ НОРВЕЖСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ТАТЬЯНЫ СМИРНОВОЙ

Композитор Татьяна Георгиевна Смирнова – яркая личность на современном музыкальном небосклоне, «активный художник, человек с независимой творческой позицией»¹. Ее перу принадлежит более пятисот произведений практически во всех известных жанрах – от монументальных оперных и симфонических полотен до камерных миниатюр. Ее сочинения изданы отечественными и зарубежными издательствами – Ricordi (Италия), Leduc (Франция), Boosey & Hawkes (Англия), «Композитор», «Музыка» (Россия)².

Смирнова относится к тем немногим современным композиторам, кому в полной мере удалось продолжить и развить традиции русской музыки, не дистанцируясь от проблем и тенденций современности. Музыка Смирновой насквозь программна, наполнена картиной смыслов. Это всегда философский диалог, глубокое размышление о сущем, вечном, о первоначалах бытия и месте человека в этом мире. В своем творчестве она опирается на фундаментальные и «живучие» понятия традиционной музыкальной культуры – такие, как фольклор, с характерным для него бережным отношением к мелодической интонации; классические образцы литературы и поэзии, в которых доминируют вечные вопросы: добро, зло, красота, природа, любовь, космос, философия бытия. Все это помогает Смирновой создавать «яркие, запоми-

¹ Шинкарева М. «Стараюсь быть искренней». Интервью // Музыкальная жизнь, 1990, № 19-20. С. 9.

² Смирнова Т.Г. – композитор, пианистка, концертмейстер, педагог, общественный деятель, профессор, Заслуженный деятель искусств России, член союза композиторов СССР (России), Кавалер ордена Дружбы, Дипломант Международного конкурса пианистов им. Р. Шумана (Германия, 1963), лауреат Всесоюзных конкурсов композиторов: 1963, I и II премия за создание произведений для оркестровых инструментов; 1970, I премия в разделе «хоровая музыка» за создание произведения на патриотическую тему, лауреат Международного конкурса издательства Leduc (Франция, 1986) за цикл пьес «Багатели» для флейты и фортепиано).

нающиеся и волнующие образы»³, а «современный и своеобразный музыкальный язык композитора становится от того демократичным и почвенным»⁴. Сама композитор считает «совершенно обязательным условием любого движения вперед крепкую опору на наследие прошлого и народные музыкальные традиции»⁵. И одновременно Смирнова – безусловный новатор, носитель яркой композиторской индивидуальности. Авторское своеобразие отличает ее творчество на всех уровнях – от замысла, жанровых и тембровых находок до характерных особенностей музыкального языка. И.В. Лихачева подчеркивает: «Парадоксально, но, будучи композитором, твердо стоящим на классических позициях, Татьяна Смирнова тонко и органично вписывается в современный контекст. Она легко и непринужденно открывает новые ракурсы художественного видения мира. Необычайная динамика просматривается во всем, что создает композитор»⁶.

Ученица Е.К. Голубева и Ю.А. Шапорина, Смирнова глубоко связана с традициями отечественной композиторской школы. Вместе с тем, как истинно русский художник, она открыта многообразным влияниям, позволяющим ей проникать в глубины «чужих» культур. Музыка и поэзия, живопись и графика, история и мифология разных народов – все находит отклик в душе композитора, переплавляясь в глубоко своеобразные звучащие полотна. Такая открытость к восприятию разных культур роднит Смирнову со многими композиторами-современника-

³ Мешко Н. Татьяна Смирнова и народная традиция // Татьяна Смирнова. Изломы судьбы. Автобиографические зарисовки. Грани творчества. Статьи, исследования, очерки, интервью. Ред.-сост. И.В. Лихачева. М., 2015. С. 90.

⁴ По словам музыковеда И. Лихачевой «Сущность творческой программы Смирновой – композитора связана со стремлением сохранить мелодический стиль для современного искусства, втягивая в него лучи многих академических и фольклорных традиций». См.: Лихачева И.В. Alter ego Татьяны Смирновой или Жизнь в музыкальном измерении // Татьяна Смирнова. Изломы судьбы. Автобиографические зарисовки. Грани творчества. Статьи, исследования, очерки, интервью. Ред.-сост. И.В. Лихачева. М., 2015. С. 124.

⁵ Шинкарева М. «Стараюсь быть искренней». Интервью // Музыкальная жизнь, 1990, № 19-20. С. 6.

⁶ Лихачева И. Alter ego Татьяны Смирновой, или Жизнь в музыкальном измерении // Изломы судьбы. Грани творчества. Автобиографические зарисовки. Статьи, исследования, очерки, интервью. Ред.-сост. И.В. Лихачева. М., 2015. С. 125.

ми – отечественными и зарубежными, чье творчество также питалось и обогащалось образами иных культур, зачастую далеких и даже экзотических. Однако, пожалуй, ни у одного из современных композиторов диапазон инокультурных влияний не достигает такого масштаба, как у Смирновой. В ее творческом наследии представлены разножанровые произведения, обращенные к образам русской, японской, иранской, польской, австрийской, немецкой, итальянской, французской, чешской, испанской, болгарской, норвежской, украинской культур.

Интерес к разным культурам возник у композитора в глубоком детстве, а позднее воплотился в «Сезонах Татьяны Смирновой» в Клубе искусств Московского Дома композиторов, представлявших собой увлекательные музыкальные путешествия по разным городам и странам, известным концертным залам и музеям мира: «рассказы ведущего программу, ответы детей, участвующих в этом интересном и полезном разговоре об искусстве, способствуют созданию той удивительной атмосферы чуткости и отзывчивости, которая как бы излучает дух творчества»⁷. Участниками программ становились приглашенные художники, музыканты, артисты, которые не только выступали в качестве исполнителей, но и делились со зрителями секретами создания своих произведений. Одним из ведущих принципов построения программ Клуба стал принцип сопоставления разных эпох и стилей, неожиданные сочетания композиторов и поэтов, художников и скульпторов, зачастую несовместимых по времени и месту, но неожиданно найденные Смирновой в общих точках соприкосновения. Подобные эксперименты требуют определенной смелости, тщательного продумывания в подборе материала и абсолютных знаний культурного контекста сопоставляемых явлений. Более того, данный подход позволяет оперировать разными видами искусства, что создает более полную картину каждой национальной культуры. Подобная линия активно отражена и в творчестве Смирновой, что делает возможным говорить о некоей важной черте стиля композитора и творческом кредо музыканта в целом.

В данной статье рассматривается претворение в творчестве композитора образов норвежской культуры. Они представлены романтическим циклом фортепианных пьес в трех частях «В стране фьордов», ор. 92, и фортепианным концертом «Эдвард-фантазия».

⁷ Там же.

В России и Европе музыкальная культура Норвегии ассоциируется главным образом с творчеством Э. Грига. До его появления на музыкальном олимпе Норвегия на протяжении столетий считалась «бесплодной страной», «темным медвежьим углом» Европы⁸. Несмотря на это, музыка Норвегии имеет древнее происхождение. Традиции народного инструментального искусства издавна передавались из поколения в поколение, благодаря чему сохранили свою причудливую самобытность: преобладают обороты лидийского лада, встречаются интервалы в три четверти тона, синкопированная ритмика с использованием триолей и сложных пунктиров. В эпоху Средневековья норвежская музыка развивалась в русле европейских традиций, в основном опиралась на традиции григорианского пения.

Фортепианный цикл «В стране фьордов» написан под впечатлением поездки композитора в Норвегию. Немалую роль в формировании взглядов Смирновой на норвежскую культуру оказали поэзия Г. Ибсена и музыка Грига. Смирнова давно мечтала увидеть родину Грига, в 2003 году ее мечта осуществилась: она отправилась в путешествие по Скандинавии и посетила четыре страны – Финляндию, Швецию, Норвегию и Данию. Особенно сильное впечатление произвела на композитора Норвегия – ее бескрайние просторы, массивные горы, кристальная чистота природы и родниковая свежесть водопадов, а также обилие всяческих легенд про таинственных троллей и горных духов, продолжающих жить и в наше время. В целом создается впечатление уникальной сказочной страны, уютного и вместе с тем загадочного места, тайны которого еще предстоит разгадывать. Вот как описывает Норвегию Смирнова: «Мы колесили по горным норвежским дорогам, видели пейзажи сказочной красоты с водопадами, деревянными храмами на склонах гор, небольшими горными озерами на высоте тысяча метров»⁹. Слушая цикл Смирновой, погружаешься в мир образов Норвегии, чувствуешь дыхание этой прекрасной страны. Знаки норвежской культуры появляются еще на «предзвучковом» этапе, программные названия отражают характерные национальные образы («Северный напев», «Тролль-скрипач», «В горах Лаэрдаля») и посвящения Григу, сразу настраивая слушателя

⁸ Hølaas O. The World of the Norseman. London: The Bond Publishing Company, 1949. P. 7.

⁹ Смирнова Т. На родине Эдварда Грига // Татьяна Смирнова. Изломы судьбы. Автобиографические зарисовки. Грани творчества. Статьи, исследования, очерки, интервью. Ред.-сост. И.В. Лихачева. М., 2015. С. 67.

на определенный модус восприятия. В целом – на уровне содержания, формы, средств музыкальной выразительности, приемов работы с мелодией – ощущается связь с музыкой Грига, его лирическими пьесами.

Норвежскую музыку и произведения Грига характеризует свойство «пространственности». В цикле Смирновой есть тому подтверждение – это использование аккордов из кварт, квинт и октав, а также большая регистровая разбросанность. Автор сознательно избегает резко звучащих сочетаний, в музыке произведения преобладают чистые интервалы, почти не используются увеличенные и уменьшенные интервалы, малые секунды и большие септимы. В большей части композитор опирается на консонансы. Все темы в цикле имеют характерный для северных мелодий замкнутый мелодический рисунок. Активно используется лидийский лад. Преобладание органного пункта и остинато является последовательно использованным приемом в данном цикле, что показывает связь с норвежской музыкой, и в частности, с музыкой Грига. Необходимо отметить и большую степень звукоподражательности, мастерскую передачу в звуках инструмента звучаний природы: пассажи композитор трактует как журчание реки, четверти на стаккато – как капли воды, остинатные повторения в низком регистре с последующим замиранием на фермате – как образ гор. Все пьесы цикла имеют законченный характер, и вместе с тем, связаны единым образом; развитие сквозное, с общими элементами, построено на постепенном нарастании с кульминацией в последнем номере. Такая форма перебрасывает арку к лирическим пьесам Грига. Простота, естественность, открытые, и в то же время строгие мелодии кристальной чистоты, утонченность и свежесть – это основные черты, характеризующие цикл Смирновой.

Пьеса «Северный напев» отличается суровым колоритом. Во вступлении передается образ гор: гудящие в низком регистре кварты и квинты символизируют постоянство и непоколебимость, погружая слушателя в суровый колорит. Затем появляется сам напев, строгий и замкнутый, но мелодия напоминает русскую песню, с характерным ходом (II – I). Это не случайно: в теме обнаруживается взгляд русского художника. Отсюда и консонантная полифония, и характерные опевания (g – es – f), и широкое дыхание мелодического контура. Но за счет регистровой разбросанности, гудящих секунд, остановок на побочных ступенях и постоянного развития в замкнутых мотивах создается ощущение бесконечности, простора, столь свойственных норвежской культуре.

В пьесе «Тролль-скрипач» показан образ сказочного тролля – одного из символов Норвегии, частого и любимого в творчестве Грига. Тролль-скрипач – это и статуэтка, привезенная из поездки в Норвегию, которую Смирнова хранит в своем доме. Она производит сильное эмоциональное впечатление – словно погружает в какой-то иной, непохожий сказочный мир далекой и таинственной культуры.

Пьеса «Тролль-скрипач» представляет собой ярко характерное произведение. С первых звуков сообщает нам характер деловитый, нарочито подчеркнутый и напоминает действие в стиле народных плясок. При этом развитие идет по нарастающей с большой кульминацией в среднем разделе. Асафьев указывает, что основным принципом строительства формы у Грига является «искусство варианта с необозримыми возможностями импровизационного развития из образного раскрытия попевок-интонаций»¹⁰. Этот принцип был претворен Смирновой в данной пьесе. Очевидно, что развитие во многом построено на преобразовании начальных мотивов. По замечанию Асафьева, одним из основных импульсов для организации данного рода материала является ритм, который, как и жест с произнесенным звуком, образует неразрывное единство с интонацией. Этот словно «распирающий» ритм преодолевает схематику метрической архитектоники и тактовой механистичности. В норвежской крестьянской музыке ритм – это живой пульс, нерв, органически присущий ей «двигатель», а не «надстройка» над напевом¹¹. В пьесе Смирновой обнаруживается подход, родственной приведенному в наблюдениях Асафьева. Движение построено на развитии коротких «попевок-интонаций» и их вариантных преобразованиях. Лаконичная ритмизованная мелодическая попевка возникает органично, как продолжение не менее мелодичного ритма вступления. На первый взгляд четкие повторно-замкнутые интонации могут не обнаружить присутствия в себе мелодии, если бы не дальнейшее развитие восходящего хода (тт. 2, 4, развитие в тт. 6–7 и далее в тт. 8–10). Мелодичность вступительного раздела подчеркнута неквадратностью структуры (5 тактов), как бы продолжающей развитие мелодии. Также необходимо отметить использование лидийского лада и характерную для Смирновой, тщательную и разноплановую работу с мотивами (микроинтонационные связи

¹⁰ Асафьев Б., Григ. Л.: Музыка, 1984. С. 24.

¹¹ Там же.

пронизывают произведение на всех уровнях – от соединения элементов тематического развития до сочетания разделов формы). Раздел *rosso accelerando* раскрывает всю сущность образа маленького гнома, показывает его грозную и даже вредную натуру. В музыке явственно слышны злобное ворчание и выкрики, появляются акценты и диссонансы, но вскоре все возвращается в привычное русло. Последний красочный аккорд (с использованием низких II и V ступеней) завершает развитие.

Пьеса «В горах Лаэрдаля» чрезвычайно звукоизобразительна и наглядна. По содержанию она связана с изображением стихии воды в различных проявлениях: брызжущие и преломляющиеся сквозь солнечные лучи капли воды, речки, водопады, море. Для передачи колорита гула в горах используются заливованные ноты, ферматы, задержания, органнй пункт. Интересно сопоставление двух тоник «соль-диез» и «си» в разделе *Andante sostenuto*. На этом гудящем фоне интересно представлена игра ступеней в рамках двуладовости переменного лада с красочными переливными тяготениями то к одной тонике, то к другой. В развивающем разделе автор использует довольно далекие тональные сопоставления (C, g, B, As, es, c), но приходит к ним диатонично, путем соотнесения общих ступеней. Улавливаются связи с музыкой импрессионистов, в частности с прелюдиями К. Дебюсси (начиная с т. 18 и далее).

В целом необходимо отметить, что в произведениях Смирновой, несмотря на удивительно точную картинность, наглядность, звукоподражательность, ощущение самого дыхания природы и органичной связи с ней, сквозь образы природы и культуры всегда непременно проглядывает человек. Иными словами, восприятие окружающего мира передается композитором с помощью мироощущения человека, осознания им бытия. Здесь снова уместно провести параллель с Григом, который также считал, что «природа – соучастница человеческих эмоций и деятельности человека»¹². В обращении к разнообразным языкам культуры Смирнова сохраняет единство эстетики, поэтики и композиторской техники, всякий раз по-новому обогащая содержательный уровень, драматургическое решение и экспрессивно-эмоциональное воздействие каждого сочинения, в зависимости от той национальной культуры, к которой принадлежит как данный поэтический первоисточник, так и связанные с ним виды других искусств (живопись, театр).

¹² Асафьев Б., Григ. Л.: Музыка, 1984. С. 51.

ЭМИЛЬ ШИМОН МЛЫНАРСКИЙ: ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

Имя Эмиля Шимона Млынарского в свое время было известно не только польской, родной для музыканта сцене, но и всему миру. Он много гастролировал, часто занимал руководящие должности, оставил после себя и композиторское наследие. Композитор жил на стыке двух эстетически разнонаправленных эпох: романтизма и модернизма, но, пожалуй, в его сочинениях нельзя обнаружить модернистских веяний и тенденций. Таким образом, фигура Млынарского теряет всякого рода амбивалентность, которая нередко характеризует творчество композиторов, живущих в переломные исторические периоды. Стоит сказать, что личность и творчество Млынарского еще не изучены российским музыковедением.

Жизнь. Эмиль Шимон Млынарский – польский дирижер, скрипач, композитор и педагог, родился 18 июля 1870 года в городе Кибартай, который на тот момент еще входил в состав Российской империи, в семье Казимежа и Фридерики Млынарских.

Композитор с отличием окончил в 1889 г. Санкт-Петербургскую консерваторию. Его музыкальное образование началось с десятилетнего возраста – тогда он учился скрипичному мастерству у Леопольда Ауэра, в струнном квартете которого в дальнейшем занял должность второго скрипача. В консерватории Эмиль проходил курс камерного ансамбля у Франца Бёма, дисциплинам композиции и инструментоведения обучался у Н. Римского-Корсакова и А. Лядова.

Млынарский вступил в Общество симфонического оркестра, однако с 1890 г. предпочел сольные выступления. Немногим позже он ушел со сцены, посвятив себя преподаванию. В 1893 г. Эмиль стал давать уроки по классу скрипки в Одесской школе Императорского музыкального общества. Одним из его учеников был Павел Коханьский, ставший первым исполнителем всех скрипичных произведений К. Шимановского. Млынарский вел студенческий оркестр и руководил струнным квинтетом, а в 1897 переехал в Варшаву.

На композиторском конкурсе Я. Падеревского, 1898 г. в Лейпциге, был представлен Скрипичный концерт d-moll op. 11 Млынарского, за который он получил один из пяти главных призов. В марте того же года блестящее дирижирование «Кармен» Бизе в Варшавском театре (вместо Чезаре Тромбини) принесло ему должность капельмейстера. После смерти Тромбини Эмиль на четыре года перенял пост музыкального руководителя.

За этот период Млынарским был подготовлен ряд известных опер: «Зачарованный замок» и «Графиня» Монюшко, «Фауст» Гуно, «Лоэнгрин» Вагнера, «Богема» Пуччини и «Паяцы» Леонкавалло. Под его руководством были проведены первые симфонические концерты оперного оркестра Варшавы. В 1900 г. Эмиль принял активное участие в подготовке к открытию Варшавской филармонии, он же стал ее директором и главным дирижером. В 1901 г. им был проведен инаугурационный концерт совместно с солистом Падеревским, а также организован первый фестиваль польской музыки в Париже.

Композитор занимал пост директора и профессора музыкального института в Варшаве (1904-1907 гг.), а также много гастролировал за рубежом: дирижировал Ливерпульским филармоническим оркестром и оркестром Халле в Манчестере, симфоническим оркестром Императорского музыкального общества в Санкт-Петербурге (1905-1906), дал серию концертов с лондонским симфоническим оркестром в ряде британских городов (1907 г.). С 1910 по 1916 гг. Млынарский работал дирижером в Хоровом и оркестровом союзе Глазго, параллельно проводя серию концертов славянской и британской музыки. В 1916 г. дирижировал в Москве оркестром Большого театра, организовав в последующие годы (1917-1918) серию из десяти концертов симфонической музыки.

Композитор вернулся в Варшаву в 1918 г. и продолжил работу в филармонии. Уже в следующем году он преподавал такие дисциплины, как дирижирование, камерный ансамбль и симфонический оркестр. Среди его студентов можно встретить небезызвестные сейчас имена П. Клецки, К. Вилкомирского, Ф. Рыбицкого, З. Думмек, Х. Варса и Ф. Кульчицкого. Спустя три года он предпочел преподаванию дирижирование и управление Варшавской оперой.

Для Млынарского-дирижера стали особенно насыщенными 1919 – 1929 гг. В этот период он дирижировал пятнадцатью польскими опер-

ными и балетными спектаклями, шедеврами мирового репертуара, такими как: «Фиделио» Бетховена, «Тристан и Изольда», а также «Парсифаль» Вагнера, «Дафнис и Хлоя» Равеля, «Пульничелла» и «Петрушка» Стравинского и др.

В 1920 годы Млынарский поставил в Вене и Праге произведения Монюшко, дал симфонические концерты в Париже, Глазго, Эдинбурге, Бухаресте, Загребе и Копенгагене. В 1922 г. Эмиль дирижировал в Большом театре Варшавы на премьере оперы «Хагит» Кароля Шимановского, а в 1926 г. премьерой оперы «Король Рогер»¹.

С 1929 г. Млынарский находился в Соединенных Штатах в качестве декана кафедры оркестра и оперы Филадельфии в Институте музыки Кёртиса. Там он руководил городским театром оперы и изредка дирижировал симфоническим оркестром. Им были поставлены оперы и симфонические концерты в Нью-Йорке и Вашингтоне. Под руководством музыканта были исполнены «Кармен» Бизе, «Риголетто», «Бал-маскарад», «Аида» и «Травиата» Верди, «Мадам Баттерфляй» Пуччини, «Борис Годунов» Мусоргского, «Гензель и Гретель» Хампердинка².

В 1931 году Эмиль был вынужден вернуться в Польшу по состоянию здоровья. Он вел концерты в Варшавском театре и филармонии, руководил симфоническим оркестром польского радио, вновь стал директором Варшавского института (1932-1933 гг.). Млынарский получил Музыкальную премию города Варшавы за творческие достижения в 1932 г. В том же году дирижировал на Бетховенском фестивале в Варшавской филармонии концертом с известным немецким пианистом В. Бакхаузом. В 1934 г. Млынарского избрали председателем польской композиторской ассоциации.

Композитор имел общение с многими известными музыкантами: А.Г. Рубинштейном, Н.А. Римским-Корсаковым, А.К. Лядовым, А.К. Глазуновым, С.В. Рахманиновым, Э. Эльгаром, П. Сарасате, Э. Изаи, Ф. Крейслером и др. Им были отредактированы оперы «Галька» и «Страшный двор» С. Монюшко. Также композитору принадлежит ряд статей в польской музыкальной периодике и воспоминания о

¹ [Электронный ресурс]. URL: <http://www.karolszymanowski.pl/watch-listen/stage/harnasie-op-55/> (дата обращения: 10. 01. 2017).

² Kosińska M. Emil Mlynarski. [Электронный ресурс]. URL: // <http://culture.pl/en/artist/emil-mlynarski> (дата обращения: 28. 12. 16)

Сарасате и Изай³. Э. Млынарский умер 5 апреля 1935 г. в Варшаве в возрасте 64 лет.

Семья. Родителями Эмиля были Казимеж и Фридерика Млынарские. Стоит отметить, что отец композитора – урожденный Белина, как и сам Эмиль. Нельзя обойти стороной также имена Петра Ян Канты Млынарского, Михала Млынарского и Йозефа Млынарского – деда, прадеда и прапрадеда музыканта⁴. У композитора было семеро родных братьев и две сестры: Пётр, Леона, Павел, Рышард, Франциска, Мариана, Казимир, Ядвига и Мария Млынарские⁵.

Жена музыканта, Анна Млынарская (1877-1960 гг.), в девичестве Талько-Гринцевич, имела достаточно крупную дворянскую родословную. Возможно, что она роднилась с фамилиями Вишневецких, Ромеров, Сиверсов и др.

У Эмиля и Анны было пятеро детей: Бронислав, Анна Рауп, Анеля, Феликс Млынарские и Ванда Лабунская.

Наиболее известна дочь композитора Анеля Млынарская – польская балерина и писательница (1908-2001 гг.). Она состояла в браке с польско-американским пианистом Мечиславом Мунцем, после чего вышла замуж за пианиста Артура Рубинштейна.

Старший сын Млынарского оказался не только тесно связан с Россией, но и парадоксальным образом с именем отца. Бронислав родился в 1899 году, в 1917 получил в Москве аттестат зрелости. Лейтенант-сапер в 1918–1920 гг. В 1921 в Советской России на Бронислава Млынарского было заведено уголовное дело по факту шпионажа, и лишь спустя 90 лет его реабилитировали как жертву политических репрессий⁶. Скончался он в 1971 году в Лондоне.

Бронислав оказался непосредственным участником трагедии польской армии в Катыни. Значительную часть сохранившихся публикаций и отчетов уцелевших военнопленных о времени, проведенном на месте

³ Григорьев В. Млынарский Э. // Музыкальная энциклопедия. [Электронный ресурс]. URL: http://enc-dic.com/enc_music/Mlynarskij-JE-4798/ (дата обращения: 28. 12. 2016)

⁴ [Электронный ресурс]. URL: <http://www.geni.com/people/Emil-Mlynarski-h-Belina/600000004706950027?through=6000000004880099501> (дата обращения: 28. 12. 2016)

⁵ Там же.

⁶ [Электронный ресурс]. URL: <http://vrntimes.ru/articles/obshchestvo/delo-o-shpionazhevoronezhskaya-prokuratura-rassledovala-rovno-90-let> (дата обращения: 05. 01. 2017)

заклучения составили именно его тексты. В книге «В советской неволе» глазами очевидца воссоздаются происходящие события: от перечисления лагерного рациона до описания помещений, где военнопленным приходилось размещаться⁷. В документах и комментариях этого периода и позже, зачастую о Б. Млынарском упоминают не как о самостоятельном лице, а как о «сыне известного дирижера» или «сыне одного из создателей филармонии». Причины амнистии советским правительством поручика Млынарского остаются неизвестными.

Творчество. Творческие достижения Э. Млынарского сосредоточились в произведениях разных жанров, преимущественно программных. Сюда можно отнести оперные, оркестровые и камерные сочинения⁸.

Творчество композитора поддается дифференциации на ранний и зрелый периоды. Важно отметить, что Млынарским создано немало произведений камерного свойства. Зачастую, это произведения для фортепиано, скрипки/голоса и фортепиано. По большей части, именно их можно отнести к раннему периоду творчества композитора. Написанные на начальном этапе его музыкальной карьеры, они инспирированы, как видимо, национальными истоками польского музыканта.

В опусах Млынарского однозначно присутствует фольклорный сегмент. Упомянув национальное в *ранних* произведениях, стоит отметить использование композитором свойственных для народной музыки кварто-квинтовых соотношений, употребление пунктира и синкоп; мелизматику, в которой особое место занимает триольность, характерная для мелодики «арабеского» склада народной музыки Польши и пр. У Млынарского есть и танцевальные произведения. Польские народные танцы пользовались большой популярностью в творчестве композиторов эпохи романтизма – сюда нельзя не привести в пример имя Шопена⁹. У Млынарского обособленных танцев не так много: всего две мазурки, полонез и краковяк.

Тем не менее, истоки творчества Млынарского не всегда находятся в польском фольклоре. Здесь мы видим предпосылки также к амери-

⁷ [Электронный ресурс]. URL: <http://memorial-katyn.ru/ru/arxiv/66-speczialnye-lagerya-nkvd-sssrdlya-polskix-voennoplennyx.html?start=2> (дата обращения: 05. 01. 2017)

⁸ Kosińska M. Emil Młynarski. [Электронный ресурс]. URL: // <http://culture.pl/en/artist/emil-mlynarskiy> (дата обращения: 28. 12. 16)

⁹ Томашевский М. Шопен: Человек, творчество, резонанс. М.: Музыка, 2011.

канской музыке. Именно они задают легкий, несколько джазовый тон его произведениям. К слову сказать, в начале творческой карьеры последнее свойство менее очевидно, но в зрелом периоде оно приобретает более укрупненные черты. При этом, творчество Млынарского крайне сложно назвать амбивалентным.

Большое влияние на все творчество композитора оказали его консерваторские преподаватели. Рассматривая ранний творческий этап, можно обнаружить склонность композитора к миниатюре. Названия таких сочинений польского музыканта как, например, «Мюзет» и «Сувенир», уже соотносимы с «Музыкальной табакеркой» Лядова.

Претерпев некоторые метаморфозы, творчество Млынарского заметно изменилось при переходе от раннего периода к зрелому. Миниатюра ушла на второй план. Здесь в музыку композитора стала закрадываться тенденция к «расширению» фактурных замыслов, тембровой окрашенности и колоритности звучания. Этот аспект обуславливается выбором теперь уже более крупного инструментального состава. Можно полагать, что на новый, более масштабный уровень творчество Млынарского вывели Концерт для скрипки с оркестром d-moll op. 11 (ок. 1897 г.) и симфония «Полония» F-dur op. 14 (1910 г.). Последний ракурс можно объяснить самой жанровой принадлежностью.

Чтобы иметь некоторые представления о творчестве Млынарского, стоит присмотреться к нему поближе. Выбор падет на уже указанные сочинения (концерт, симфония).

Концерт для скрипки с оркестром открывает в творчестве Млынарского новый период. До него можно было встретить, пожалуй, разве что камерные программные миниатюры и одну сонату для фортепиано. Здесь композитор впервые обращается к оркестру (парный состав).

Первая часть концерта (*Allegro moderato*, d-moll) развертывается в несколько былинном характере. Партия солирующей скрипки трепетная и взволнованная. Воплощению последнего содействует многочисленная интервалика (чаще это терции, сексты, октавы), разложенные аккорды, вихреобразные пассажные структуры. В оркестровом вступлении у гобоя проводится тема, которая в дальнейшем находит преломление в партии скрипки. Одноголосная, она придает сочинению характер повествования. В дальнейшем тема обнаруживается в каденции.

Вторая часть Концерта (Adagio, B-dur) носит умиротворенный, но не лишенный экзальтации характер. Музыка консонантна, что в принципе свойственно для Млынарского, не загроможденная фактура изобилует движением секст и октав.

В третьей части (Allegro, d-moll) происходит динамизация, смысловая кульминация сочинения, итог. Здесь преобладает стремление к восходящему движению, что придает характер общей «приподнятости» последней картине и определяет ракурс всего произведения. Оркестр в таком случае является неотъемлемым элементом экспрессии сочинения.

Присмотримся к стилистическому языку композитора в *Симфонии «Полония» F-dur op. 14*. Композиция симфонии четырехчастна, однако три части предлагаются им в медленных темпах (первые две и последняя: Andante, Adagio, Moderato). Тем не менее, в одной только первой части неоднократно меняется размер и, соответственно, темповые ремарки.

К примеру, в Andante (F-dur) задается начальный размер 4/4. На вступительном этапе преобладает мелкомотивное изложение с внедренными хроматизмами. При дальнейшем рассмотрении можно обнаружить кружащиеся, закруленные структуры у инструментов различных групп, циркулирующее движение у струнных, органной пункт у духовых и т. д. В I части остановимся на Allegro (размер уже 6/8). Здесь больше аккордовых вертикалей, унисонов, октав, октавных удвоений. Местами встречается ленточное голосоведение, ряды однотипных движений у целых групп оркестра. Во II части симфонии (b-moll) присутствуют параллельное, ленточное голосоведение, мелкомотивность, даже ритмическая изошренность. Сходства III (Presto, D-dur) и IV (F-dur) частей симфонии, в том, что они обе изобилуют многочисленными педалями у духовых или струнных, ритмической ровностью, параллельным ритмическим движением и пр.

Симфония предназначена для исполнения большим оркестром. И хотя сочинение открывается меланхоличным запевом английского рожка, в целом оно патетично и даже имеет медный «окрас».

Подводя некоторые итоги о творчестве музыканта, стоит резюмировать, что немалое влияние на становление Млынарского оказал Н. Римский-Корсаков как его учитель и продолжатель европейского программного симфонизма – в особенности симфонизма Берлиоза и Листа. Манера вступать постепенно и крадучись, «прозрачно инструментуясь»,

в «Полонии» обнаруживает, к примеру, атмосферность «Фантастической симфонии» Берлиоза и Второго концерта для фортепиано с оркестром А-dur Листа.

В истории. В историческом контексте фигура Э.Ш. Млынарского видится очень значимой. Его творческое наследие интересно и разнообразно, хотя, может быть, не слишком многочисленно. Как скрипач-виртуоз он внес немалый вклад своей преподавательской деятельностью, воспитав выдающихся исполнителей. Как дирижер, активный деятель и руководитель, Млынарский горел идеей просветительства. С его содействием или под его инициативой открывались культурные заведения, организовывались первые фестивали и концерты в Польше и за рубежом.

ЮЛИЙ БЛЕЙХМАН И ВАЛЕНТИНА КУЗА (ИЗ ИСТОРИИ ЗАБЫТЫХ РОМАНСОВ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА)

Неоднократно в истории науки, культуры и искусства XIX века встречались семейные пары, объединявшиеся общим делом: Мария Склодовская-Кюри и Пьер Кюри – ученые в области физики и химии, одни из первых исследователей радиоактивности; Роберт и Клара Шуман – учитель композитор и учитель музыки и его ученица, пианистка-виртуоз и также композитор; Густав и Альма Малеры – дирижер, композитор и его жена – верная помощница в переписке нот, также пробовавшая себя в сфере композиции, и другие. И в русской музыкальной культуре существовала малоизвестная на сегодняшний день музыкальная пара: композитор Юлий Иванович Блейхман и оперная певица Ефросинья Ивановна Куза.

Юлий Иванович Блейхман родился 28 ноября 1868 года в Санкт-Петербурге. С 8-ми лет он стал усердно обучаться игре на фортепиано. Впервые он попробовал свои силы в сфере композиции в 1886 году. Успех этих проб стал предпосылкой для серьезных занятий теорией музыки. Молодой композитор успешно обучался в Петербургской консерватории у Н.Ф. Соловьёва, а затем в Лейпцигской консерватории у К. Райнеке и С. Ядассона. На выпуске композитора из консерватории был исполнен его фортепианный квинтет, одобренный присутствовавшими на концерте музыкантами и там же нашедший себе издателя в лице всемирно известной фирмы Брейткопфа и Гертеля. Однако на этом композиторское совершенствование Блейхмана не закончилось: по приезде в Петербург он продолжил обучаться в консерватории у Н.А. Римского-Корсакова и только потом предался усиленной композиторской деятельности¹.

Среди сочинений Юлия Ивановича есть ряд хоровых, фортепианных, симфонических, оперных и камерно-вокальных произведений:

¹ См.: Блейхман Юлий Иванович // Словарь сценических деятелей. Вып. 2. СПб., 1899. С.12-13.

более 60 романсов, пьесы для фортепиано, в том числе фортепианный квинтет и соната для скрипки и фортепиано, симфония a-moll, «Балетная сюита» (из пяти номеров), кантата «Сцена у ручья» (для тенора соло, женского хора и симфонического оркестра), духовная опера «Севастьян Мученик», или «Светоч Христианства» (на текст К. Р.), лирическая опера «Принцесса Грёза» (на сюжет Э. Ростана)², драматическая сцена «Князь Михайло Репнин» (слова А. Толстого)³, оркестровые вариации на тему П.И. Чайковского и др.⁴.

Но наибольшей популярностью пользовались романсы композитора. Именно так оценили композитора в год его смерти: «Наиболее любимый жанр покойного композитора – романс салонного типа, не лишенный изящества»⁵; «В известных сферах это был самый популярный и любимых из русских композиторов. Он царил во всех салонах. Здесь им увлекались и восхищались»⁶.

Но и другие произведения имели успех и популярность. Об этом свидетельствует, например, рецензия о его опере «Принцесса Грёза» в журнале «Театр и искусство» 1900 года: «Опера имела несомненный успех: автора и исполнителей вызывали после каждого акта, начиная с первого, по нескольку раз; <...> г. Блейхману помимо вызовов с артистами и соло устроена была орация по окончании оперы; ergo можно констатировать крупный успех, чему можно только радоваться»⁷.

Будучи разносторонним музыкантом, помимо композиторской деятельности Юлий Иванович организовывал общедоступные концерты в Санкт-Петербурге и дирижировал симфоническими концертами, концертами в Филармоническом обществе, а также был приглашенным

² Там же, с.13.

³ Рукописные фонды Российской национальной библиотеки // Фонд 640 (Н.А. Римский-Корсаков) № 867: Письмо Ю.И. Блейхмана к Н.А. Римскому-Корсакову. Ноябрь, 1905.

⁴ Блейхман Ю. И. // Нива. № 4. 1910. 23 января. С.79.

⁵ Ю.И. Блейхман, некролог // Русская музыкальная газета. № 2. 1910. С.43.

⁶ Кнорозовский И.Ю. И. Блейхман // Театр и искусство. № 1. 1910. 3 января. С.7-8.

⁷ А-в. Дополнение к статье Баскина В. «Принцесса Грёза» (Новая опера г. Блейхмана) // Театр и искусство. № 42. 1900. 15 октября. С.743-744.

дирижером для хоров в Москве, Одессе, Харькове⁸. Его работы издавались в ведущих музыкальных журналах Санкт-Петербурга: «Нива», «Русская музыкальная газета», «Театр и искусство», а также в сборнике «Васильки»⁹. Его образ встречается в прозе, а именно в произведении графа Амори «Побежденные: Роман с последствиями»¹⁰. Блейхман имел колоссальный успех и благодаря его музе, верной помощнице и исполнительнице его произведений – певице и жене Ефросинье Ивановне Кузе, на формирование творческих принципов которой композитор оказал наибольшее влияние¹¹.

Ефросинья Ивановна Куза родилась 27 февраля 1868 года в селе Тырново (Молдавия) в имении отца – Иоанна Куза, представителя старинного аристократического рода князей, объединивших Молдавию и Валахию. Семья Куза эмигрировала в Болгарию, а их имение под Рушучком (Иван-Чифлик) было разорено турками во время турецкой кампании 1877-78 годов. Спасаясь бегством, юная Куза с матерью попали в русский лагерь¹². После русско-турецкой войны дочь с матерью прибыли в Россию. Некоторое время Куза обучалась в Кишиневской земской фельдшерской школе, где К. Шмидт (1846-1928), кишиневский музыкально-общественный деятель, обратив внимание на голос певицы, предоставил ей стипендию для занятий вокалом. Затем по приезде в Петербург она стала обучаться в Смольном институте. И в 1878 году Ефросинья Ивановна поступила в Петербургскую консерваторию в класс С. Габея. Прочувшись два года, из-за конфликта певица покинула учебное заведение, однако не прекратила совершенствоваться в пении¹³.

⁸ См.: Блейхман Юлий Иванович // Словарь сценических деятелей. С. 13.

⁹ См.: Авсеенко В. Васильки: литературно-художественный сборник. СПб., 1901. С. 480-481

¹⁰ См.: Граф Амори. Побежденные: Роман с последствиями. СПб., 1912. С. 16.

¹¹ Куза В.И. // Музыкальный энциклопедический словарь (под ред. Г.В.Келдыша). М., 1990. С. 283

¹² Куза, Валентина (Ефросинья) Ивановна, некролог // Русская музыкальная газета. № 24-25. 1910. С. 567-568.

¹³ Куза, Валентина Ивановна // Большая русская биографическая энциклопедия [Электронный ресурс], ИДДК. М.: Бизнессофт ИДДК, 2005. URL: http://gufo.me/bigbioenc_a (дата обращения: 26.03.2017).

Куза брала частные уроки у Н. Ирецкой, а также обучалась у Мари Ласси в Париже. Она входила в состав труппы артистов Панаевского театра, и после дебюта в Мариинском театре в 1894 году в опере Верди «Аида»¹⁴ (в других источниках – после дебюта в 1893 году в «Гугенотах» Мейербера¹⁵) была принята в состав Императорской труппы, где стала выступать под именем Валентины Ивановны Кузы. По поводу этого псевдонима современники отзывались так: «Почему же Валентина? Кто ее знает. Может быть, крестное имя казалось неблагозвучным. И решив переименоваться, нарекла она себя Валентиною в память первой своей роли: Валентины в ‘Гугенотах’»¹⁶.

Ефросинья Куза была выдающейся певицей: «В.И. обладала прекрасным, сочным и красивым голосом (драматическое сопрано), свободно доходившим до верхнего до-диез. Она была хорошей артисткой, заметно выделявшейся среди других примадонн Императорской оперы»¹⁷. Тем не менее, на творческий потенциал повлиял ее муж – Ю.И. Блейхман. Об этом утверждает музыкальный критик и искусствовед Э.А. Старк: «Мужем Кузы сделался Юлий Иванович Блейхман, композитор <...>, музыкант во всяком случае достаточно хороший, чтобы сделать из Кузы певицу и, в особенности, насколько только было возможно, развить в ней музыкальность. <...> Этого Блейхман, несомненно, достиг, так что Куза могла с честью нести на себе репертуар драматического сопрано»¹⁸. А также талант певицы высоко ценил Н.А. Римский-Корсаков¹⁹.

Большинство произведений Блейхмана имеют посвящения: Н.А. Римский-Корсакову, Ф. Шаляпину, Его Императорскому Высочеству Великому Князю Сергею Михайловичу и др. Многие из них посвящены жене, в частности, романсы, которые ею же и исполнялись: опус

¹⁴ Куза, Валентина (Ефросинья) Ивановна, некролог // Русская музыкальная газета. № 24-25. 1910. С. 567-568.

¹⁵ Е.И. Куза // Театр и искусство. № 20. 1910. 16 мая. С. 404.

¹⁶ См.: Старк Э. Петербургская опера и её мастера (1890-1910). Л.-М., 1940. С. 30.

¹⁷ Е.И.Куза // Театр и искусство. № 20. 1910. 16 мая. С. 404.

¹⁸ См.: Старк Э. Петербургская опера и её мастера (1890-1910). С. 32.

¹⁹ Куза, Валентина Ивановна // Большая русская биографическая энциклопедия. URL: http://gufo.me/bigbioenc_a (дата обращения: 26.03.2017).

19 (слова П.-А. Сильвестра) – № 2 «Муки любви», № 3 «Лида», № 4 «Весенняя грусть», № 5 «Осенняя песня», опус 25 № 5 «Ветерок» (слова Б. Эльбо), опус 27 № 2 «Серенада» (слова Д. Раггауза), опус 40 «Песен любви и печали» (сл. Баронессы М. Ливень) и др.

Один из выразительных и ярких романсов является «Ветерок» на слова Б. Эльбо в переводе с французского И. Тюменева (опус 25 № 5) (опус дозволенный к изданию Петербургской цензурой 28 ноября 1896 года).

*Дай, поиграем, мой милый дружок,
Ты будешь роза, а я ветерок.
Играть хочу я с тобою, цветком,
Лаская, милюя и в глазки целуя,
Не закрывайся стыдливо платком!*

*Ляг же головкой ко мне на грудь,
Милая роза, ты робость забудь.
Платочек твой снова я крепко свяжу,
О розе, о глазах, о смехе и ласках,
Я, ветерок, не скажу.*

Немецкий текст Бруно Генриха Эльбо (1853-1917), известного более как архитектора, чем писателя, в переводе на русский язык Ильи Фёдоровича Тюменева (1855-1927), вошедшего в историю в качестве первого частного ученика Н.А. Римского-Корсакова, автора либретто и переводчика издательской фирмы П.И. Юргенсона, стал смысловой основой для создания романса. Любительское стихотворение, написанное в романтической манере, содержит некоторые черты символизма. Роза с давних времен является образом красоты, совершенства, страсти и очарования. Ветерок же – символ движения, стремления, бури эмоций, желаний. Стоит предположить, что Блейхман не просто так сочинил музыку на эти слова: прекрасной розой он рисует свою возлюбленную и жену – Ефросинью Ивановну Кузу, к которой он, композитор, обозначенный образом ветерка, испытывает чувства; он как мечущийся, противопоставленный ее естеству, тянущийся к вечно прекрасному.

Перейдя к звуковой составляющей, можно заметить, что музыка композитора относится к стилю «модерн» со свойственными этому стилю особенностями²⁰.

1. *Декоративность* подразумевает культ украшений, направленных на подчеркивание внешней красоты и смысла содержания произведения²¹. Она проявляется с помощью арпеджированных аккордов, многочисленных мордентов, форшлагов и других мелизмов (см. такты 10-11, 41-42, 53-54).

2. *Узор и орнамент* – олицетворение игры мельчайших деталей, как частное проявление декоративности²². Музыкальная ткань насквозь проникнута изящными линиями вокальной мелодии и аккомпанемента, декорируя полотно витиеватым и рельефным орнаментом. Это достигается при помощи многочисленных мелизмов, особого ритма и полиритмии, «мерцающей» фактуры, объединяющей в одно аккомпанемент и вокальную строчку (см. такты 4-5, 20-23).

3. *Артикуляция* выражается в избытке гиперболизированных деталей текста: штрихов, динамики, акцентуации и пр.²³ (см. такты 1-5, 7-10).

4. *Особый тип модёрновой линии* заключается в ее искривлении²⁴. Рисунок вокальной строчки рисует плавные линии, отсутствие больших скачков и гаммообразное движение подобны изображению изысканных завитков лепнины или орнамента (см. такты 14-15, 47, 55, 57-58).

5. *В фактуре* действует принцип независимости голосов и их полифоническое соединение, а также *равноправие рельефа и фона*²⁵. В романсе ярко выражена дифференциация голосов аккомпанемента и вокальной строчки, но при этом их ненавязчивая, проникающая друг в друга связь и слияние в целое, неделимое, а наслаивающиеся друг на друга переключки придают произведению особую выпуклость (см. такты 20-26).

²⁰ Обоснование этого стиля в музыке см.: Сковрцова И. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX-XX веков. М.: Композитор, 2012.

²¹ См.: Сковрцова И. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX-XX веков. С. 144.

²² Там же, с. 147.

²³ Там же, с. 172.

²⁴ Там же, с. 178.

²⁵ Там же, с. 186.

6. *Новизна средств* как поиски чего-то свежего заключается в ладовой свободе и атональных построениях²⁶. Гармоническая новизна ярко выражена при помощи контрастных модуляций, использованием хроматических медиант (F-Dur – Des-Dur), перечений и хроматизмов (см. такты 28-29, 30-31, 34).

7. В музыке происходит *эмансипация выразительных средств*, таких как ритм, тембр, фактура, линия мелодического рисунка, динамика и др.²⁷. В романсе особый ритм (от стаккатированных восьмых до легатированных тридцать вторых), контраст темпов (Vivace – Andante) и смена размера (3/4-2/4) являются эмансипированными средствами звукового изображения нежных порывов ветерка (см. такты 1-3, 53-59).

8. *Принцип многостильности в одном произведении* заключается в совмещении различных стилистических моделей предшествующих эпох в структуре единой композиции, но в модёрновой обработке²⁸. В романсе вальсирующий ритм, наполненный артикулированным аккомпанементом, позволяет слову ярко контрастировать с общим характером музыки.

9. В искусстве модерна складывается *особое отношение к хроносу*, выражая либо сжатость как мимолетность, либо статичность как вечное время. Эти противоположности объединяет стремление создать ощущение нереальности²⁹. В романсе соединение мелких длительностей (восьмых и тридцать вторых) в темпе Vivace с половинными нотами темпа Andante с частыми замедлениями, а также с тонкими выразительными оттенками (dolce espressivo, con anima, tenuto, quasi parlando, leggiero) рисует картину нежных порывов ветерка, как бы нежно покачивая, то приостанавливая, то ускоряя время, дав возможность почувствовать содержание и полностью погрузиться в лавину эмоций (см. такты 2, 4-5 и 11-13, 19, 25, 28, 31, 40).

Романсы – один из способов выражения чувств композитора к своей возлюбленной. Ведь в соединении со словом музыка приобретает особое содержание: все чувства передаются и с помощью речи, и с по-

²⁶ Там же, с. 201

²⁷ Там же, с. 208

²⁸ Там же, с. 220

²⁹ Там же, с. 234

мощью интонаций, и с помощью особых подтекстов, которые способны вложить тот смысл, понимание которого не подвластно ни речи, ни слову, ни осознанию.

Однако столь чувственную музыку мы не слышим в залах, салонах, на концертных площадках. На сегодняшний день музыка композитора Юлия Ивановича Блейхмана является, к сожалению, забытой. Как общепринято, в свое время Блейхман был недооценен современниками: некоторые музыканты считали, что он «композитор второго разряда», так как «музыка его отличалась лишь салонной благозвучностью»³⁰. Возможно, он был недопонят, и на фоне композиторов его времени, таких как А.К. Глазунов, А.Н. Скрябин, Н.А. Римский-Корсаков и др., его растиражированная романсовая музыка контрастировала с их симфониями, операми и другими масштабными произведениями. Такое одностороннее мнение остается и спустя более века и явно нуждается в пересмотре или хотя бы корректировке. Без сомнения, творчество Юлия Ивановича Блейхмана можно назвать ярким примером эпохи «модерна» и отнюдь не малым вкладом в развитие музыкальной культуры Серебряного века.

³⁰ Старк Э. Петербургская опера и ее мастера (1890-1910). – С. 32.

ХОРЫ С.И. ТАНЕЕВА ОР. 27 НА СЛОВА Я. ПОЛОНСКОГО: ПРОБЛЕМА ГИПЕРЦИКЛА

В творчестве С.И. Танеева хоровые произведения имеют огромное значение: им написано тридцать семь хоров *a cappella*, около десяти вокальных ансамблей, две кантаты.

Танеев вдохнул в жанр хора *a cappella* новую жизнь, наполнив его новым содержанием. Как отмечает П. Ковалев, Танеев: «...возродил забытую монументальность хора *a cappella*, он отказался смотреть на хор *a cappella* как на аппарат для исполнения лирических пьес мелкой формы, он вернул ему монументальность замысла, он сделал его материалом для архитектуры абсолютной музыки»¹.

Вкратце обратимся к истокам светской хоровой музыки. Хоровая культура пения *a cappella* в России имеет глубокие традиции. Если духовные хоровые произведения имели широкое распространение и интенсивно развивались, опираясь на сложившиеся церковные каноны, то жанр светской хоровой музыки стал развиваться только лишь в XIX веке. Как отмечает Б. Асафьев, первыми хоровыми сочинениями, «стоящими на грани готовой к развитию самостоятельной (не крепостной) светской хоровой культуры», являются «Петербургские серенады» Даргомыжского². Именно Даргомыжский ввел традицию написания цикла хоровых миниатюр, которая получила свое продолжение в творчестве ряда русских композиторов, в частности, в хорах Танеева.

Цикл «Двенадцать хоров *a cappella*» ор. 27 для смешанного состава на слова Я. Полонского создан Танеевым в 1909 году. Цикл делится на три тетради, каждая тетрадь состоит из четырех хоров. Постоянное усложнение исполнительского состава – от четырехголосия

¹ Ковалев П. Творчество С.И. Танеева // С.И. Танеев Личность, творчество, документы его жизни. Государственное издательство Муз. сектор. М., 1925. С. 35.

² Попов С. Хоровое творчество С.И. Танеева // Памяти Сергея Ивановича Танеева (1856-1946). Сборник статей и материалов к 90-летию со дня рождения. Под ред. Вл. Протопопова. М.-Л.: Музгиз, 1947. С. 137.

к шести и к восьмиголосию – придает данному циклу целостность и динамичность.

Многие хоровые номера ор. 27 напоминают поэмы, а яркие контрастные сопоставления, сложнейшая полифоническая техника хорового письма придадут ему монументальность. Главенствующее значение в образном строе стихотворений Я. Полонского занимают лирико-философские мотивы, а также образы природы. Можно отметить сходство первой и третьей тетрадей – в них главенствуют пейзажные образы и тесно связанные с ними, философские мотивы. Г. Лукина, предлагает свой возможный «гносеологический» вариант содержания ор. 27. Приводим ее версию истолкования драматургической идеи цикла хоров: «I часть – созерцание, II часть – действие, III часть – откровение»³.

В первой тетради глубокое размышление содержит в себе первый хор «На могиле», открывающий цикл. Удивительно тонкий, написанный «акварельными» красками вечерний морской пейзаж в хоре №2 «Вечер». Отметим, что в поэтическом строе ряда хоров ор. 27 присутствуют картины моря, «морскими» мотивами наполнены все три тетради ор. 27. Образы моря также есть в хоре №3 «Развалину башни, жилище орла», начало второй тетради открывается хором «На корабле», драматургически сложным и контрастным хором, воплощающим образ морского шторма. Венчает весь цикл хор №12 «В дни, когда над сонным морем», который раскрывает два состояния морской стихии – спокойного, «сонного» моря и бурного, грозного.

Последний хор первой тетради, «Посмотри – какая мгла» содержит в себе картины ночной «сумрачной» природы. Если в первой тетради преобладали пейзажные картины природы, то во второй тетради появляется *образ человека*, который, то борется с морской стихией (в хоре №5 «На корабле»), то обращается с молитвой к Богу (в хоре №6 «Молитва»). Очень сложный, контрастный хор «Прометей» венчает вторую тетрадь.

Во второй тетради преобладает действенное начало. Хор №5 «На корабле», открывающий вторую тетрадь, продолжает линию ночных образов, он открывается картиной ночного шторма, но его динамика и композиция наполнена развитием, сопоставлением контрастных образов. Текстовая основа следующего хора №6 «Молитва» продолжает

³ Лукина Г. Творчество С.И. Танеева в свете духовной традиции: Монография. М.: Композитор, 2015. С. 100.

смысл последней строфы предыдущего хора «На корабле». Благодарение Богу за спасение от шторма, многократное повторение слов «Господь, благослови грядущий день!», которым заканчивается хор плавно продолжается в хоре «Молитва». Центром всего цикла и второй тетради являются лирико-философские хоры «Молитва» и «Из вечности музыка вдруг раздалась...» (хоры №6 и 7).

В третьей тетради возвращаются образы природы, но здесь они более ясные и лучезарные, вечерние «сумрачные» оттенки хоров первой тетради сменяются образами солнца, весны, «сонного моря». Так, принцип обрамления и единства можно заметить уже в драматургической идее цикла.

Единство образного строя хоров придает циклу целостность. Другим важным принципом объединения номеров хоров ор. 27 является принцип контраста и обрамления.

Сложные, содержащие контраст образов, развернутые номера сочетаются с миниатюрными, основанными на развитии одного образа, хорами. Так, например, хор №2 «Вечер», в прозрачной фактуре, очень лаконичный по своему масштабу сочетается с масштабным хором «Развалину башни, жилище орла...». Как отмечает Г. Лукина, вокруг центра цикла ор. 27 (хоры №6 и 7) образуются «тематические арки».

В цикле можно увидеть признаки симметричности. Вокруг центра расположены хоры со сходным тематизмом. Согласимся с мнением Г. Лукиной, которая отмечает, что «в основе тематизма хоров «Развалину башни» (3) и «По горам две хмурых тучи» (11) лежит единое интонационное ядро – квинтово-секундовый мотив. Аналогичную роль в хорах «Посмотри – какая мгла» (4), «Молитва» (6), «Из вечности музыка...» (7) и «Увидал из-за тучи утес» (9) выполняет терцовый мотив-виток»⁴. Важную, фактически «знаковую» роль в тематизме хоров ор. 27 Танеева играет интонация восходящей кварты. Эту характерную интонацию можно встретить в целом ряде хоров Танеева. Во вступлении к хору «На могиле» дается начальная интонация восходящей квинты, а затем интонация восходящей кварты. Активный квартовый скачок в тематизме побочной партии хора «Развалину башни...» придает теме решительность и волевое начало. Здесь интонация кварты имеет семантику призыва.

⁴ Там же. С. 115.

Важную роль квартовая интонация играет в хоре №5 «На корабле». Так, тема «Мы мачты укрепим, мы паруса подтянем» содержит интонацию восходящей кварты. На преобразованном варианте этой интонации будет выстроен обширный кодовый раздел этого хора. Масштабный раздел, основанный на каноническом изложении активного квартового мотива, звучащего на словах «Грянул гром», представлен в средней части хора №11 «По горам две хмурых тучи».

Большое значение в тематизме хоров также имеет терцовая интонация. Из нее произрастает тематизм хоров «Посмотри – какая мгла», «Из вечности музыка вдруг раздалась!...», а также хора «Молитва». «Ключевое» значение терцовый мотив имеет в хоре «Увидал из-за тучи утес...» третьей тетради. Терцовый мотив лежит в основе темы последнего хора цикла «В дни, когда над сонным морем...». Повторением терцовой интонации в мощном двухорном изложении заканчивается данный хор и весь цикл.

Тональное развитие в хорах также способствует созданию единого цикла. Хор, открывающий цикл «На могиле» написан в тональности **d-moll**. Следующий за ним хор «Вечер» – в тональности **B-dur**. Подчеркнем, что именно эти две тональности будут играть особую роль в тональной драматургии цикла. Грандиозный хор «Прометей», венчающий вторую тетрадь и находящийся в точке «золотого сечения» всего цикла, написан в тональности **B-dur**, но весь его первый эпизод (хор написан в форме рондо), представляющий собой тройную пятиголосную фугу, написан в тональности **d-moll**. И, наконец, последний хор №12 «В дни, когда над сонным морем...», венчающий весь хоровой цикл, начинается в тональности **B-dur**, но завершающийся в тональности **d-moll**. Возникает принцип тонального обрамления – в тональности **d-moll** дается начало цикла, она же звучит в точке золотого сечения и ею же завершается весь хоровой цикл. Интересно отметить и динамику усложнения и расширения массы хорового звучания от начала к концу цикла. От четырехголосного склада первого хора, звучащего на **p** в тональности **d-moll** Танеев приходит к грандиозному заключительному звучанию последнего хора, мощной двухорной структуре, которая также звучит в тональности **d-moll**, но уже на **ff**.

Ярко выраженная жанровая природа в ряде хоров также выступает определенным структурообразующим принципом объединения цикла.

Так, в ряде номеров можно увидеть опору на жанр *хорала*. Этот жанр тесно связан с образами философской сферы. Хоральным звучанием открывается первый хор «На могиле». По сути, это философское размышление о конечности земной жизни и бесконечности горнего мира.

Пример 1. С.И. Танеев хор №1 «На могиле»

Сто лет прой - дет, сто лет, сто лет прой - дет,

Строгий хоральный склад композитор избирает и для хора №6 «Молитва». Отметим, что с помощью хорального склада Танеев подчеркивает главные слова в молитве. Хоральный склад использован и в начальном разделе философского по содержанию хора №10 «Звезды». Небесным хоральным звучанием, которое олицетворяет божественное происхождение музыки, заканчивается хор «Из вечности музыка вдруг раздалась!...». Рефрен хора «Прометей», находящийся в точке золотого сечения, также звучит в хоральном складе.

Важную роль и ключевое значение в объединении цикла играет опора и на жанр *канта*. Примером может служить хор Танеева «Вечер» из первой тетради ор. 27, в хоровой фактуре которого четко прослеживается связь с жанром канта. Простота и ясность в гармонии, параллельное движение верхних голосов, квадратность, силлабичность и трехголосие – все это указывает на связь хора «Вечер» с жанром канта.

Пример 2. С.И. Танеев хор №2 «Вечер»

p dolce

За - ри до - го - ра - ю - щей пла - мя рас

p dolce

p dolce

За - ри до - го

Начало заключительного раздела в хоре «На могиле», данного на словах «Посмотрят вдаль, поникнув головою» также имеет жанровые признаки канта. Черты канта можно заметить и в хоре №9 «Увидал из-за тучи утес...». В самом начале хора сольная хоровая партия первого тенора чередуется с выделенным трехголосным ансамблем второго тенора и первого и второго баса. Начало яркой темы, отмеченное вступлением женского хора, также оформлено в трехголосном звучании – на словах «...с Весной молодою...» звучит женский хор (первое и второе сопрано и альт) на фоне выдержанных крупных длительностей в группе мужского хора. Линейное движение голосов, силлабичность – все это также указывает на связь с кантом.

Жанровые переключки появляются, в частности, благодаря использованию *жанра марша* в разных тетрадах цикла. В хоре «На корабле» во второй тетради в строфе «Мы мачты укрепим» присутствует связь с жанром *марша*. Черты жанра *марша* есть и в средней части хора №11 третьей тетради «По горам две хмурых тучи» в средней части, основанной на полифонических приемах и звучащей на словах «Грянул гром».

В завершении обратимся к *композиционным особенностям* хоров.

Арки в формообразовании также очевидны – два хора первой тетради («Развалину башни...») и «Посмотри – какая мгла») и два хора третьей тетради («Увидал из-за тучи утес...») и «Звезды») написаны в сонатной форме. Сквозной идеей в цикле ор. 27 стало применение композитором концентрической формы, которая выстраивается по схеме: А В С В А. Как видно из схемы, возникает идея «зеркальности» – так два хора «Развалину башни...») и «Посмотри – какая мгла» написаны в сонатной форме с зеркальной репризой. Отметим, что все четыре хора первой тетради написаны в концентрической форме с чертами зеркальности. Черты концентрической формы также присутствуют и в хоре второй тетради «Молитва». Таким образом, концентрическая форма, как способ организации формы в цикле, выступает важным конструктивным средством.

Подведем итоги. Хоры ор. 27 С. Танеева являются масштабным и *монументальным гиперциклом*. Драматургическое единство, интонационно-тематические, жанровые, тональные и композиционные связи, отчетливо проявляющиеся в хорах ор. 27, подтверждают это. Интонационно-тематическое родство в мелодике хоров ор. 27 объединяется общим ариозным стилем (напевным, с элементами декламационности), характерным для композитора. Подчеркнем, что ариозный характер тематизма – это мелодический стиль хорового письма Танеева. Проблему гиперцикла особенно важно рассматривать на примере светских хоровых сочинений. В духовной музыке всегда присутствовала идея цикличности хоровых номеров, богослужебная традиция способствовала объединению хоров в цикл. Можно вспомнить и жанр партесных концертов. Именно от традиции духовной музыки в светские хоры пришла идея объединения номеров в масштабные циклы. Для музыки XX века станет характерна тенденция объединения хоров в масштабные циклы. У самого С.И. Танеева после хоров ор. 27 на стихи Полонского будет написан в 1912 году еще один хоровой гиперцикл – Шестнадцать хоров для мужских голосов на слова Бальмонта ор. 35. Монументальным масштабом и сквозной идеей отличаются «Десять поэм на слова революционных поэтов» Д. Шостаковича. Хоры ор. 27 С. Танеева, являясь гиперциклом, повысили значение жанра цикла светских хоров и во многом подготовили появление крупных хоровых циклов в творчестве композиторов XX века.

II. ПРОБЛЕМЫ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Н. Насибулина

РАЗНЫЕ СОЧИНЕНИЯ НА ОДНУ ТЕМУ: LA-SOL-FA-RE-MI В КАПРИЧЧИО ФРЕСКОБАЛЬДИ И ФАНТАЗИИ ФРОБЕРГЕРА

Использование сольмизационных тем в композиционной практике XV–XVI веков – довольно обычное явление. Такие темы широко употреблялись в мотетах и мессах того времени, а затем перешли в лютневую и клавирную музыку позднего Ренессанса и раннего барокко¹. В качестве примеров можно привести известную мессу Дж. Палестрины на гексахорд «Ut-re-mi-fa-sol-la» или фантазию У. Бёрда на ту же тему. В числе наиболее часто употребляемых сольмизационных тем – тема *la-sol-fa-re-mi*, к которой в том числе обращались Джироламо Фрескобальди и его ученик – Иоганн Якоб Фробергер. При первом взгляде на два произведения, написанных на одну и ту же тему, возникает довольно очевидный вопрос: насколько сильным оказалось влияние учителя на ученика? Является ли фантазия Фробергера простым подражанием своему педагогу, или ее можно рассматривать как совершенно самостоятельное сочинение? Попробуем подобраться к ответу на этот вопрос, сопоставив каприччио и фантазию на тему *la-sol-fa-re-mi*.

Об обучении Фробергера у Фрескобальди сохранилось не слишком много информации. Известно, что специально ради этого Фробергер поехал в Рим летом 1637 года, добившись стипендии у императора Фердинанда III. Предметом обучения прежде всего было искусство импровизации, поскольку именно умение импровизировать являлось одним

¹ Распутина М. Ut-re-mi-fa-sol-la, или Из истории музыкальных тем // Двенадцать этюдов о музыке: к 75-летию Е. В. Назайкинского / Московская гос. консерватория; сост. Л. Н. Логинова. М., 2001. С. 80.

из важнейших навыков, который требовался от инструменталистов того времени². Что касается занятий композицией, то в них, как пишет итальянский музыковед Клаудио Аннибальди, Фрескобальди опирался не на свои собственные сочинения, в которых он пользовался виртуозной полифонической техникой, а на педагогические традиции северной итальянской органной школы. В ней ценилось мастерство, требуемое для более стандартных моделей – тех, в которых используется техника *cantus firmus*³.

Затрагивая вопрос о влиянии Фрескобальди на Фробергера, стоит сказать, что жанры, к которым обращались оба композитора, во многом совпадали: это ричеркары, канцоны, каприччио, фантазии, токкаты, партиты. Менее всего разница ощутима в трактовке ричеркаров; похожие принципы сочинения можно найти и в партитах. Оба полифониста придерживаются строгого контрапунктического письма в традиции *prima pratica*⁴. Однако Фробергер нередко отходит довольно далеко от своего учителя: его пьесы отличаются от сочинений Фрескобальди иной трактовкой некоторых жанров (например, каприччио)⁵ и другими методами развития, в чем мы вскоре и убедимся.

В творчестве Фрескобальди сольмизационные темы в целом представлены богаче и шире, чем в сочинениях Фробергера. Стоит также отметить, что жанры, в которых композиторы использовали сольмизационные темы, совершенно не совпадают. Фрескобальди традиционно применял их в ричеркарах⁶: *IV sopra Mi Re Fa Mi*, *VI sopra Fa Fa Sol La*

² Annibaldi C. Froberger in Rome: From Frescobaldi's Craftsmanship to Kircher's Compositional Secrets // *Current Musicology*. 1995. № 58. P. 9.

³ Annibaldi C. Froberger in Rome: From Frescobaldi's Craftsmanship to Kircher's Compositional Secrets. *Op. cit.* P. 13.

⁴ Гандилян С. Иоганн Якоб Фробергер и его клавирная музыка: дис. ... канд. иск. / Московская гос. консерватория. М., 2011. С. 150.

⁵ Там же. С. 151.

⁶ Изначально такие темы использовались в «учебных» сочинениях – упражнениях в композиции, пении или игре на инструментах. Они применялись в нескольких жанрах: каприччио, фантазиях, дуэтах (бициниях), но чаще всего – в ричеркарах. См. об этом: Распутина М. *Ut-re-mi-fa-sol-la*. Цит. изд.; Bornstein A. *Two-Part Italian Didactic Music. Printed Collections of the Renaissance and Baroque (1521–1744)*. A thesis submitted to The University of Birmingham for the degree of Doctor of Philosophy: in 2 vols. The University of Birmingham. 2001.

Fa, VII sopra Sol Mi Fa La Sol и X sopra La Fa Sol La Re (из Книги ричеркаров и канцон 1615 года). Ему также принадлежат два каприччио (№№1 и 2) на восходящую и нисходящую формы гексахорда и IV sopra La Sol Fa Re Mi. Фробергер же употреблял сольмизационные темы только в своих фантазиях: I sopra Ut Re Mi Fa Sol La, и IV sopra Sol La Re⁷.

Как уже было сказано, каприччио IV Фрескобальди и фантазия IV Фробергера написаны на одну и ту же тему – *la-sol-fa-re-mi*. Однако в упомянутом сочинении Фробергера присутствует еще одна тема, которую композитор сделал основной и поместил в заглавие произведения – это тема *sol-la-re*. Очевидно, что оба композитора были знакомы с практикой *soggetto cavato*. Этот термин был впервые употреблен итальянским теоретиком и композитором Джозеффо Царлино в знаменитом трактате «Основы гармонии». Термином «*soggetto cavato*» Царлино обозначил технику, которую использовал Жоскен Дебре в мессе «Геркулес, герцог Феррарский»⁸.

Техника эта состоит в «извлечении» сольмизационных слогов из какого-либо слова или словосочетания, чтобы таким образом «зашифровать» его в музыке. Тема *la-sol-fa-re-mi* была «извлечена» из фразы «*lascia fare mi*», что в разных переводах с итальянского языка означает «предоставь это мне» или «оставь меня в покое». Принято считать, что эта фраза принадлежит кардиналу Асканию Сфорца (на службе у которого находился в то время Жоскен Дебре)⁹. Слоги второй темы – *sol-la-re* – складываются в слово «*solare*», что в переводе с итальянского языка означает «солнечный».

Теперь обратимся к истории происхождения обеих тем. Тема *la-sol-fa-re-mi*, использованная обоими полифонистами, была довольно широко распространена в композиционной практике того времени. Помимо Фрескобальди и Фробергера, к этой теме обращался целый ряд композиторов. Андреа Борнштейн в своей диссертации, посвященной

⁷ С. Гандилян находит сольмизационную тему и в фантазии II. Композитор не вынес ее в название произведения, но эта же тема (уже с подписанными слогами) присутствует в некоторых фугах из «*Gradus ad Parnassum*» И. Фукса. См. об этом: Гандилян С. С. Иоганн Якоб Фробергер и его клавирная музыка. Цит. изд. С. 103.

⁸ Zarlino G. Le istituzioni harmoniche. Venetia, 1558. La terza parte. P. 267.

⁹ Bornstein A. Two-Part Italian Didactic Music. Op. cit. P. 178.

«учебной» музыке, приводит их список¹⁰. Первым, судя по всему, был Жоскен Дебре с мессой «La, Sol, Fa, Re, Mi» (1490). В жанре дуэта тему использовали такие композиторы, как Орландо Лассо (1577), Джозеффо Гвами (1588), Адриано Банкьери (1625), Джузеппе Джаамберти (1657) и Кристофоро Пиоччи (1671). В качестве примеров употребления темы в сочинениях с большим количеством голосов Борнштейн приводит таких композиторов, как Джулиано Тибуртино (1549), Винченцо Руффо (1564) и Джованни Каваччо (1597). Неизвестно, использовали ли Фрескобальди и Фробергер какие-либо из вышеперечисленных произведений в качестве образца для создания собственных композиций. С другой стороны, музыковед М.В. Распутина указывает, что источником темы могла стать Кугие-Торус из мессы «Cunctipotens Genitor Deus»¹¹.

Происхождение другой темы – *sol-la-re* – так же можно рассмотреть с нескольких сторон. Распутина указывает, что эта тема связана со средневековой учебной практикой чтения с листа и отработкой пения скачков¹². Она также находит эту тему в вышеупомянутом Кугие-Торус как продолжение темы *la-sol-fa-re-mi*¹³. И наконец, такой ход можно найти в басовом голосе одной из каденций каприччио Фрескобальди на тему *la-sol-fa-re-mi*.

Пример 1

Принимая во внимание тот факт, что Фробергер написал фантазию на ту же тему, что и Фрескобальди – свое каприччио, можно предположить, что она была скорее заимствована Фробергером из сочинения его учителя. В пользу этого предположения говорит и тот факт, что *sol-la-re* –

¹⁰ Там же.

¹¹ Распутина М. Ut-re-mi-fa-sol-la, или Из истории музыкальных тем. Цит. изд. С. 83.

¹² Там же. С. 87.

¹³ Там же. С. 84.

это не что иное, как второй, первый и четвертый слоги из темы *la-sol-fa-re-mi*, взятые в другом порядке¹⁴. Басовая последовательность, выделенная нами в каприччио Фрескобальди, представляет собой как бы готовое сочетание двух тем одного сочинения с родственным составом слогов.

Чаще всего сольмизационные темы бывают указаны в заглавии произведения (например, как в мессе «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La» Дж.П. Палестрины) и выписаны крупными длительностями. Фрескобальди поступает так же.

Пример 2

CAPRICCIO SOPRA LA, SOL, FA, RE, MI



Фантазия Фробергера в этом отношении разительно отличается от сочинения его учителя и вообще от многих произведений, написанных на сольмизационные темы. Фробергер поместил в название лишь одну из двух тем – *sol-la-re*. Главное же отличие заключается в том, что он подписал обе темы не только в начале, но и вообще под каждым их проведением.

Пример 3

¹⁴ Гервер Л. Инганни и другие секреты полифонической техники второй половины XVI – начала XVII веков. В печати. С. 22.

Причем тема *la-sol-fa-re-mi* в каждом случае подписана не просто слогами, а обозначена фразой «*lascia fare mi*». Изначально она вступает как противосложение, но вскоре приобретает самостоятельную роль и может называться контратемой. Ее изложение отличается от типичного изложения сольмизационных тем: вместо того, чтобы провести ее устойчивыми крупными длительностями, Фробергер пользуется восьмыми и четвертями и ни разу не помещает тему на сильном времени. Благодаря этому она приобретает подвижный и легкий характер.

Лишь в одном разделе каприччио Фрескобальди можно найти похожее изложение этой темы.

Пример 4



Вторая же тема, – *sol-la-re* – которая фигурирует у Фрескобальди только как каданционный ход, была взята Фробергером в качестве основной темы произведения и вследствие этого помещена в верхний голос. Ее отличает краткость и лаконичность (она состоит всего из трех слогов), что не очень характерно для большинства сольмизационных тем.

Проследим, как темы соотносятся между собой. Основная тема фантазии Фробергера – *sol-la-re* – используется в сочинении 38 раз. Вторая тема – *la-sol-fa-re-mi* – на один раз меньше. Интересно отметить, что примерно в половине случаев каждая тема проводится одна без другой, иногда даже несколько раз подряд.

Пример 5

Las - cia fa - re mi,
Las - cia fa - re mi,

Пример 6

Sol la re
Sol la re

Тема *sol-la-re* нередко проводится стреттно.

Пример 7

Sol la re
Sol la re

Подобных случаев со второй темой в фантазии нет, но она довольно часто вступает на последнюю долю своего предыдущего проведения.

Пример 8

Las - cia fa - re mi
Las - cia fa - re mi

Интересны случаи, когда тема *la-sol-fa-re-mi* проходит как бы «в окружении» первой темы, т.е. в стретте с двумя ее проведением одновременно.

Пример 9

Фробергер по-разному комбинирует темы: и по времени вступления, и по высоте. Он использует несколько интервалов в соотношении двух тем: чаще всего это большая нона (8 раз), малая терция (в том числе через октаву – малая децима, 5 раз), реже – чистая кварта (2 раза), малая септима (столько же) и по одному разу – большая секста и чистая квинта.

Всего в фантазии Фробергера можно найти 7 различных вариантов соотношений двух тем – композитор свободно пользуется вертикально и горизонтально-подвижным (а иногда и вдвойне подвижным) контрапунктом.

Фробергер, в отличие от Фрескобальди, довольно редко пользуется приемами фактурного, ритмического и мелодического варьирования темы. К примеру, почти во всех проведениях тем он сохраняет ритм, позволяя себе немного изменить лишь первую или последнюю длительность. Обе темы почти всегда проводятся с затакта, и за счет этого они воспринимаются как слова или фразы с четко присутствующим ударением. Только во втором разделе со сменой мензуры эта особенность теряется (длительности, несмотря на это, все же сохраняются). Что касается мелодического варьирования, то Фробергер проводит темы в натуральном и твердом гексахордах, тем самым создавая тонико-доминантовое или тема-ответное соотношение. Фактура во всем сочинении практически не меняется.

При первом взгляде на каприччио Фрескобальди сразу бросаются в глаза его масштабы: сочинение состоит из 7 разделов – в противовес всего двум разделам фантазии Фробергера.

Фрескобальди активно пользуется приемом ритмического варьирования: в каприччио встречается 24 разные версии темы (из 87 ее проведений). Вот некоторые из них.

Пример 10

Example 10 shows a musical score with two staves. The upper staff is a vocal line with lyrics: La sol fa re mi | La sol fa re mi. The lower staff is a piano accompaniment with lyrics: La | La sol fa | re mi | sol fa | re | mi.

Пример 11

Example 11 shows a musical score with two staves. The upper staff is a vocal line with lyrics: La sol fa re mi | La sol fa re mi. The lower staff is a piano accompaniment with lyrics: La sol fa re | mi | La sol fa re mi.

Что касается мелодического варьирования, то Фрескобальди (как и Фробергер вслед за ним) проводит тему в натуральном и твердом гексахордах и один раз – в мягком.

В своем каприччио Фрескобальди использует такую интересную технику, как *inganno*¹⁵, что в переводе с итальянского языка означает «обман» или «подлог». Техника состоит в том, что тема начинается в своем основном виде, а завершается другими интервалами, но с сохранением тех же сольмизационных слогов.

Таким образом, на основе проделанного анализа двух разных сочинений, написанных на одну тему, можно сделать ряд выводов. Фантазия Фробергера – более однородное, «моноклитное» сочинение в сравнении

¹⁵ Jackson R. The «Inganni» and the Keyboard Music of Trabaci // Journal of the American Musicological Society, Vol. 21, No. 2 (Summer, 1968). P. 204-208; Распутина М. Ut-re-mi-fa-sol-la, или Из истории музыкальных тем. Цит. изд. С. 95-97; Гервер Л. «Инганно» полифонии Фрескобальди // Музыка и время. 2012. №22. С. 29-31.

Пример 12

Musical score for Example 12. It consists of a piano accompaniment with two staves (treble and bass clef) and a vocal line. The vocal line is written on a single staff with a soprano clef. The notes are: La (A2), sol (G2), fa (F2), re (D2), mi (E2). The piano accompaniment features chords and single notes in both hands, with some accidentals (sharps) in the right hand.

Пример 13

Musical score for Example 13. It consists of a piano accompaniment with two staves (treble and bass clef) and a vocal line. The vocal line is written on a single staff with a soprano clef. The notes are: La (A2), sol (G2), fa (F2), re (D2), mi (E2). The piano accompaniment features chords and single notes in both hands, with some accidentals (sharps) in the right hand.

Пример 14

Musical score for Example 14. It consists of a piano accompaniment with two staves (treble and bass clef) and a vocal line. The vocal line is written on a single staff with a soprano clef. The notes are: La (A2), sol (G2), fa (F2), re (D2), mi (E2). The piano accompaniment features chords and single notes in both hands, with some accidentals (sharps) in the right hand.

с каприччио Фрескобальди, отличающегося большими масштабами и развернутыми разделами. Конечно, некоторое влияние учителя на ученика несомненно: на это указывает хотя бы тот факт, что Фробергер написал сочинение на ту же тему, что и Фрескобальди – *la-sol-fa-re-mi*, а вторую тему – *sol-la-re* – предположительно заимствовал из его каприччио (пусть и таким необычным образом). Но написал он свое произведение абсолютно по-своему. Отвечая на вопрос, поставленный в начале доклада, можно с уверенностью сказать, что фантазия Фробергера – это не столько подражание, сколько совершенно самостоятельное произведение с собственной подачей материала и методами развития.

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ МУЗЫКАЛЬНО-ЦЕРКОВНЫХ СЛУЖБ В МАНГЕЙМЕ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII ВЕКА

«Я скорее лишусь пары пальцев, чем присутствия на мессе в церкви при мангеймском дворе, это для меня праздник, лучше всяких праздников и опер»¹, – так в 1777 году писал знаменитый немецкий поэт Кристоф Мартин Виланд (1733-1813).

Начиная с первых лет правления курфюрста Карла Теодора (1743-1799), церковная музыка имела важное значение в жизни мангеймского двора. В 1748 году при дворе был впервые издан «Курпфальцский придворный и государственный календарь»². Он официально информировал общество обо всех придворных и церковных праздниках, а также о сопутствующих им церемониях. Музыкальное сопровождение являлось обязательным условием во время проведения церковных служб в Мангейме, в отличие от служб в летней резиденции курфюрста – Шветцингене³. Под музыкальным сопровождением подразумевалось «исполнение концертных церковных композиций, которые требовали участия всего состава придворных музыкантов (инструменталистов и певцов)»⁴. Для многих жителей Пфальца церковные службы, проводившиеся каждое воскресенье и праздник, давали едва

¹ Wieland Ch. M. Wielands Briefwechsel. Briefe der Weimarer Zeit (21. September 1772 – 31. Dezember 1777) / bearb. von Hans Werner Seiffert (Wielands Briefwechsel, Bd. 5). Berlin, 1983. S. 687.

² Theil J. ... unter Abfeuerung der Kanonen: Gottesdienste, Kirchenfeste und Kirchenmusik in der Mannheimer Hofkapelle nach dem Kurpfälzischen Hof- und Staatskalender. Norderstedt: Books on Demand GmbH, 2008. S. 15.

³ В Шветцингене церковные службы проводились (по всем известным донине архивным источникам) без музыкального сопровождения. Pelker B. Zur Struktur des Musiklebens am Hof Carl Theodors in Mannheim // Mozart und Mannheim: Kongressbericht Mannheim 1991 / Finscher. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Lang, 1994. S. 31.

⁴ Op. cit. Theil, ... unter Abfeuerung der Kanonen, S. 32.

ли не единственную возможность насладиться игрой прославленного мангеймского оркестра, так как попасть на оперу или концерт удавалось не каждому: вход был бесплатным, но только для тех, у кого имелось разрешение или приглашение⁵.

Участие двора в церковной жизни четко регламентировалось церковным календарем. Ключевыми церковными праздниками считались первый день Рождества, День трех волхвов⁶, Страстная седмица. Важность упомянутых праздников подчеркивалась не только пышными торжествами. К страстной пятнице, например, также приурочивали постановку ораторий, среди них – «Страсти по Иисусу Христу» (*La Passione di Gesù Cristo*, 1754) и «Освобожденная Бетулия» (*Betulia liberate*, 1760) И. Хольцбауэра, «Иоас, царь Иудейский» (*Gioas Re di Giuda*, 1763) И. Ричеля и другие⁷.

Музыкальные церковные службы при мангеймском дворе имели ряд особенностей. Одной из них являлось отсутствие раздела *Benedictus* («Песнь Захарии»), вместо него играл орган⁸. Об этой характерной черте церковных служб упоминал Георг Йозеф Фоглер (1749-1814), замечая, что она свойственна была не только для Мангейма, но и для Мюнхена, и связана с распоряжением предшественника Карла Теодора – курфюрста Карла Филиппа (1716-1742)⁹.

Органное сопровождение во время церковных служб было, само по себе, примечательно для Мангейма, на что обратил свое внимание В.А. Моцарт. Посетив торжественную мессу в субботу Всех Святых, он писал отцу: «У них два органиста, из-за которых только стоит съез-

⁵ Ibid, S. 12.

⁶ День трех волхвов или Трех Королей – празднуется в ряде католических стран (Германия, Австрия, Швейцария, Испания и др.) 6 января, т.е. на 12 день после Рождества. В основе праздника лежит библейский сюжет из Нового Завета: история о путешествии трех королей-волхвов – Каспара (Caspar), Мельхиора (Melchior) и Бальтазара (Balthasar) – за звездой Вифлеема, указанной им ангельским хором, к месту рождения Иисуса Христа.

⁷ Pelker B. *Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720–1778) // Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert Eine Bestandsaufnahme / hrsg. von Silke Leopold und Bärbel Pelker. Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 2014. S. 264-265.*

⁸ Pelker, *Zur Struktur des Musiklebens...* S. 30.

⁹ Vogler G. *Deutsche Enzyklopädie. Bd. 15. Frankfurt am Main, 1790. S. 695.*

дить в Мангейм... органист тут должен играть все время»¹⁰. При этом качество игры самих органистов Моцарт критиковал: «У меня была возможность послушать их, сначала второго, потом первого: один хуже другого, а вместе, думаю, они бы еще хуже сыграли»¹¹.

Однако кроме критических оценок существовали и другие. Так, Кристиан Шубарт (1739–1791) в одном из писем к Фоглеру подчеркивал его достоинства в этой сфере: «Органист должен, как и Вы (*курсив мой – А. Дворницкая*), понимать суть сочинения, должен держать в голове и руках, как можно более полно, гармонические связи, систолу и диастолу, движения тона назад и вперед, каждый гармонический отлив и прилив, полный тайны»¹². В середине 50-х годов XVIII века церковные музыкальные службы в Мангейме подверглись сокращению. По распоряжению Карла Теодора был значительно ограничен церковный календарь: например, с 1759 года перестают упоминаться воскресенье и понедельник Великого поста, а литания Пресвятой Деве Марии, которая до этого пелась, стала читаться¹³, т.е. по сути, произошел отказ от музыкального сопровождения на вечерних службах. Более того, по указу Карла Теодора из церковного календаря были исключены семейные праздники курфюрстов, которые до этого отмечались с большим размахом.

Главной причиной такого сокращения послужило активное распространение во второй половине XVIII века просветительских идей. Сходные процессы происходили и в Австрии, где в результате реформ Иосифа II «были упразднены до 700-800 монастырей, число монашествующих сокращено с 65 тыс. до 27 тыс., ... количество церковных праздников сокращено, по крайней мере, на треть»¹⁴. Все эти действия

¹⁰ Письмо от 4 ноября 1777 г. – Mozart W. A. Briefe und Aufzeichnungen / Hrsg. von der Int. Stiftung Mozarteum. Salzburg. Ed. von W.A. Bauer und O.E. Deutsch, komment. von J.H. Eibl. Kassel: Bärenreiter, 2005. S. 102. Bd 2. – Далее BriefeGA II.

¹¹ Ibid.

¹² Schubart Ch. Musikalische Rhapsodien. Bd. 2. Stuttgart: Herzoglichen Hohen Karlsschule, 1786. S. 1.

¹³ Pelker, Zur Struktur des Musiklebens... S. 32.

¹⁴ Коваленко Т. Духовные сочинения Михаэля Гайдна и церковная музыка Зальцбурга его времени // Вестник ПСТГУ. V: Музыкальное искусство христианского мира. 1(3), 2008. С. 70.

правителей проходили в духе просветительского абсолютизма, среди основных задач которого была секуляризация общественной жизни.

Тем не менее, между процессами, происходившими в Австрийской империи и Мангейме, существовало отличие, о чем еще Моцарт писал отцу (письмо от 4 ноября 1777 г.). В Мангейме тенденция к сокращению музыкального участия в литургиях по сравнению с Зальцбургом не была столь радикальной. Несмотря на все ограничения, введенные Карлом Теодором, церковная музыка сохраняла такую же значимость при дворе, как опера и инструментальные сочинения. Изменения в придворном календаре оказали влияние на нее лишь в области репертуара: стали востребованы преимущественно *Missa solemnis* (с трубами и литаврами), *Missa brevis*, *Te Deum*, *Oratorium*, композиции к траурным всеобщим, *Miserere* и инструментальная музыка (например, пасторальные симфонии)¹⁵.

В Мангейме существовало строгое разделение обязанностей в среде музыкантов, где за сочинение духовной музыки отвечали капельмейстеры¹⁶. Наиболее известными композиторами церковной музыки в истории мангеймской капеллы были такие капельмейстеры, как Иоганн Гуго фон Вильдерер (1670/71-1724), Карло Груа (1700-1773), Франц Ксавер Рихтер (1709-1789) и Игнац Хольцбауэр (1711-1783), а также вице-капельмейстеры Иоганн Ричель (1739–1766) и Георг Йозеф Фоглер. Этими композиторами сочинено огромное количество духовных произведений в разных жанрах. Так, перечислим: Рихтер был автором 39 месс, 3 реквиемов, около 50 кантат и мотетов и др.¹⁷; Хольцбауэр написал более 20 месс, 4 оратории, 37 мотетов и др.¹⁸;

¹⁵ Pelker, *Zur Struktur des Musiklebens...* S. 32.

¹⁶ Reutter J. *Die Kirchenmusik am Mannheimer Hof // Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors / hrsg. von Ludwig Finscher. Mit Beitr. von Gabriele Busch-Salmen. 1. Aufl. Mannheim: Palatium-Verl. im J-und-J-Verl., 1992. S. 104.*

¹⁷ Reutter J. *Kirchenwerke Franz Xaver Richters in böhmischen Musiksammlungen // Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert / hrsg. von Christine Heyter-Rauland, Christoph-Hellmut Mahling. Mainz, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, Toronto: Schott, 1993. S. 133–134. (Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte 31).*

¹⁸ Grave F. Holzbauer, Ignaz (Jakob) // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. P. 670. Vol. 8.*

Фоглер – 7 реквиемов, 24 немецких хорала, отдельные части месс – 12 Kyrie, 12 Gloria, 10 Credo, 13 Sanctus, 10 Agnus Dei¹⁹ и т.д.

В церковных произведениях второй половины XVIII века, сочиненных мангеймскими композиторами, существовали две «экспериментальные» тенденции.

Первая тенденция связана с оперно-театральным стилем в духовных произведениях, другими словами, внутри одного сочинения соединяются черты ученого и театрального стилей. Главным реформатором в этой области при дворе Карла Теодора был Хольцбауэр. Он, как и большинство его современников, среди которых В. Моцарт, Й. Гайдн, М. Гайдн, Ф. Гассманн, К. Диттерстдорф, И. Альбрехтсбергер, А. Сальери²⁰, обращался к популярному во второй половине XVIII века типу «концертной» мессы²¹ с характерным для нее смешанным стилем²². Ярчайший образец «концертной» мессы в творчестве Хольцбауэра – месса C-dur 1760-х годов. С одной стороны, композитор в большинстве хороших разделов обращается к полифонии свободного стиля: использует различные полифонические приемы (канонические секвенции, имитации), сочиняет фугированные разделы (Cum Sancto Spiritu, Et vitam, Dona nobis pacem). С другой стороны, в мессе C-dur многое указывает на принадлежность театральному стилю: например, в области сольных разделов создается аллюзия на оперные дуэты, трио. Кроме того, тематизм мессы неразрывно связан с мангеймскими манерами, чьи корни берут начало в итальянских оперных образцах.

Отметим, что такой смешанный стиль в духовных сочинениях был характерен не только для Мангейма. Зародившись в недрах церковной музыки Италии, он был также свойственен музыкальному искусству

¹⁹ Grave M. Vogler, Georg Joseph // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. P. 62. Vol. 20.

²⁰ Баранов А. Мессы Йозефа Гайдна в контексте литургической музыки Австрии XVIII века : дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Баранов Алексей Геннадьевич. Казань, 2011. С. 34.

²¹ «Концертная» месса – месса, в основе которой лежит принцип чередования *solo* (солистов) и *tutti* (хора). – Там же, С. 17.

²² Композиция в смешанном стиле выстраивается из трех элементов: гомофонных хоров, где оркестр имеет отдельные самостоятельные партии, разделов, которые исполняют солисты, и полифонических хоров, где оркестр удваивает голоса – Там же, С. 18.

Австрии (у В. Моцарта, М. Гайдна) и Южной Германии (у И. Хассе, состоявшего долгое время на службе в Дрездене)²³.

Эту тенденцию критиковали теоретики как XVIII, так и последующих столетий. Так, по мнению немецкого музыковеда рубежа XIX-XX веков Г. Аберта (1871-1927), из-за сильного влияния оперы на церковную музыку, последняя «лишилась двух основных своих особенностей – мужественности и мистичности... Свойственная XVIII веку мягкая чувствительность теперь настолько овладела мессой, что у нее лишь изредка хватало сил исторгнуть более энергичное звучание»²⁴. Шубарт, в своей автобиографии также критиковал оперно-театральный стиль церковных произведений, отмечая, что в Мангейме «повторялись надоевшие старые мессы и вводились новые, в легком и игривом оперном духе. Нет ничего примитивнее, чем изображать агнца божьего воркующим, без высокого чувства и кирие в быстром, легком тоне, как порхающую театральную нимфу»²⁵. И это при том, что в целом мангеймская музыкальная культура вызывала у Шубарта неподдельное восхищение; он особо выделял эту музыкальную традицию среди всех немецких дворов, более того, считал ее «единственной представительницей всего интересного в искусстве»²⁶.

Вторая тенденция в репертуаре церковной музыки мангеймского двора была связана с формированием и развитием национальных идей. Серьезное воздействие в этом направлении оказало основанное в 1775 году «Курпфальцское немецкое общество усовершенствования языка и вкуса во всех сферах»²⁷. Одной из главных своих задач относительно ре-

²³ Более подробно см. Баранов А.Г. Мессы Йозефа Гайдна в контексте литургической музыки Австрии XVIII века: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Баранов Алексей Геннадьевич. Казань, 2011. 246 с.

²⁴ Аберт Г. В.А. Моцарт: 1756-1782. Ч.1. Кн. 1. М.: Музыка, 1978. С. 316-317.

²⁵ Op. cit. Walter F. Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe. Leipzig, 1898. S. 196.

²⁶ Schubart Ch. Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst / hrsg. von L. Schubart. Wien: J. V. Degen, 1806. S. 146.

²⁷ Курпфальцское немецкое общество усовершенствования языка и вкуса во всех сферах было организовано по указу курфюрста Карла Теодора. В его состав входили Готхольд Эфраим Лессинг (1729–1781), Фридрих Клопшток (1724–1803), Фридрих Шиллер (1759–1805) и другие деятели науки и искусства. Среди главных задач общества можно отметить очищение немецкого языка, улучшение правописания и рас-

лигиозной музыки представители этого общества видели в устранении конфессиональных различий. Эта идея была особо актуальна для католического двора Карла Теодора, окруженного разными конфессиями (кальвинизм, лютеранство, иудаизм). Кстати, о лояльном отношении к представителям различных конфессий еще в 1763 году говорил Леопольд Моцарт, описывая после своего пребывания местный быт в Шветцингене: «комнаты для постояльцев оборудованы так, чтобы ими могли пользоваться представители любых конфессий, то есть, отсутствуют предметы личного пользования во избежание контактов с людьми чужой религии. В спальнях почти не увидишь креста, висят, как правило, пейзажи или портреты кайзера. Постные блюда получить трудно...»²⁸.

Лояльное отношение к разным конфессиям выражалось и в программах концертов духовной музыки. Так, в 1777 году во время поста в Мангейме было организовано несколько концертов по парижскому образцу под названием *Concert spirituel* («Концерт духовной музыки»), о чем Шубарт написал в «Немецкой хронике»: «Мангеймская придворная музыка начала внедрять принятое новшество, которое наполнит сердца людей подлинным достоинством. Каждый вторник в течение всего поста в новом театральном помещении проводятся концерты для всех желающих без различия религий»²⁹. Иными словами, духовная музыка начала звучать в театре. На этих концертах звучали: оратория «Пилигримы» Хассе, оратория «Смерть Христа» Грауна, *Stabat Mater* Перголези, представленная в обработке И. Хиллера и в переводе Клопштока и другие произведения. И, если «Пилигримы» Хассе до этих концертов звучали в дворцовой капелле, то, например, исполнение оратории «Смерть Христа», относящейся к протестанскому духовному наследию, было немислимо в ее стенах³⁰.

пространение хорошего вкуса – Krämer J. *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert: Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung* / Jörg Krämer. Tübingen: Niemeyer, 1998. S. 358.

²⁸ Письмо от 19 июля 1763 г. – Mozart W. A. *Briefe und Aufzeichnungen*. Kassel: Bärenreiter, 1962. S. 80. Bd. 1.

²⁹ Op. cit. Leopold S. *Kirchenmusik im mütterlichen Accente. Vogler, Holzbauer und die deutschsprachige Messe in der Kurpfalz // Die Wittelsbacher und die Kurpfalz in der Neuzeit. Zwischen Reformation und Revolution*, hrsg. von Wilhelm Kreutz, Wilhelm Kühlmann und Hartmut Wiegand. Regensburg, 2013. S. 587.

³⁰ Ibid, S. 587-588.

Однако просто исполнять в театральном помещении произведения, относящиеся к разным религиозным направлениям, оказалось недостаточно: в Пфальце пошли еще дальше. Как отмечает немецкая исследовательница С. Леопольд, Мангейм играл авангардную роль в стремлении создать религиозную музыку, которая была бы приемлема для всех конфессий³¹.

Главным идеологом в этом стремлении был аббат Фоглер. Тайный духовный советник курфюрста, он посвятил церковной музыке целый раздел во втором томе своего теоретического труда «Размышления о мангеймской музыкальной школе». Фоглер ратовал за необходимость введения немецкого языка в тексты церковных произведений: «слова не соответствовали нашим понятиям, ибо мы тратили 10 лет на изучение латинского языка. Многообразие чувств, укрепляющих дух ощущения, свойственно только нашему *родному языку* (*курсив мой – Дворницкая А.*)»³². Он первым признал потенциал, заложенный в мессе на немецком языке. В 1777 году Франц Антон Зераф Кольбреннер – представитель придворного, коммерческого и таможенного совета в Ландсхуте, издал сборник «Духовные песнопения для богослужения в римско-католической церкви», который представлял собой стихотворные парафразы текста мессы на немецком языке³³. Кольбреннер попросил Фоглера написать музыку к его «Немецкой мессе».

«Немецкая церковная музыка» (Deutsche Kirchenmusik, 1778) Фоглера имела большой успех. По словам самого композитора, «ее встретили овациями на публичном концерте в Гейдельберге для широких масс, без социальных и религиозных различий, и по единодушному требованию повторена два дня спустя»³⁴. В 1778 году месса неоднократно звучала в Гейдельберге и затем была опубликована. В последующие годы (1781-1782) ее исполняли на нескольких концертах в Дармштадте³⁵. Большой успех произведения Фоглера породил интерес и у Хольцбауэра, который на тот момент отличился в этом направлении в области музыкального театра, сочинив зингшпиль «Гюнтер фон

³¹ Ibid, S. 586.

³² Vogler G. Betrachtungen der Mannheimer Tonschule. Bd. 2. Mannheim, 1779–80. S.172–173.

³³ Leopold, Kirchenmusik im mütterlichen Accente... S. 589.

³⁴ Op. cit. Leopold, Kirchenmusik im mütterlichen Accente... S. 590.

³⁵ Ibid, S. 591.

Шварцбург». Конкуренции между двумя мастерами мы обязаны рождением еще одной немецкой мессы. В 1779-1780 годах на тот же, лишь слегка измененный текст Кольбреннера, Хольцбауэром была написана «Немецкая месса или Восхваление» (Deutsche Messe oder Lobamt)³⁶. Конечно, обе эти немецкие мессы оставались сочинениями концертными, не предназначенными для церковной службы в католической церкви, но сама тенденция такого рода весьма показательна.

Таким образом, церковная музыка на протяжении всей второй половины XVIII века была важной составляющей культурного пространства Мангейма. Разнообразие жанров, большое количество произведений в творческом наследии мангеймских композиторов обеспечили церковной музыке прочное место в музыкальной жизни Пфальца.

При этом Мангейм находился в русле актуальных тенденций в развитии церковного музыкального направления. С одной стороны, Мангейм был одним из немецких городов, где наиболее активно шло внедрение театрального стиля в духовные произведения. С другой стороны, мангеймская церковная музыка, так же как опера и балет, претерпевала изменения, связанные с поиском национального своеобразия. Поиски «отечественного акцента»³⁷, совпавшие с происходившим процессом секуляризации церковной музыки, увенчались успехом – именно здесь впервые были созданы мессы на немецком языке с оркестровым сопровождением.

³⁶ Ibid.

³⁷ Vogler, Betrachtungen der Mannheimer Tonschule. S. 171.

ORCHESTERGESANG В АВСТРИИ И ГЕРМАНИИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ: О ЖАНРОВОЙ СПЕЦИФИКЕ И КОМПОЗИТОРСКОЙ ПРАКТИКЕ

Orchestergesang – вокально-симфонический жанр, зародившийся в русле западноевропейской традиции и получивший широкое распространение после 1890 года во всей Европе. Тесная связь *Orchestergesang* не только с песней, но и с оперой (арией, драматической сценой, речитативом), а также симфонией и ее производными, не оставляет сомнений в его уникальности. Бытование жанра *Orchestergesang* в музыкальной культуре Европы ограничено временными рамками эпохи *fin de siècle* (от лат. *finis* – «конец» и *saeculum* – «век»), сфокусировавшей в себе ведущие тенденции искусства 1880-х – 1900-х годов, что позволяет предположить особую роль *Orchestergesang* в культуре обозначенного периода. Список композиторов Австрии, Германии, Швейцарии, Франции, Англии, стран Северной Европы, творивших в жанре *Orchestergesang*, весьма внушительен, он исчисляется десятками имен.

Orchestergesang притягивал к себе своим особым стилевым комплексом: в нем сосуществовали такие полярные качества как звуковая монументальность и камерность, которым были подвластны гимничность и лирика, трагедия и созерцательность. Все они органично вписывались в картину мира эпохи *fin de siècle*, сотканную из противоречий, которые формировали новую стилевую целостность и служили своеобразным знаком времени.

В этот период в оркестровой песне, ведущей свой отсчет от оркестровок *Klavierlied* 1830-х годов, произошли принципиальные изменения: устанавливая связи с иными жанрами в поисках новой, актуальной, выразительности, она начала активно обособляться от жанра песни как такового и, сформировав собственную стилевую систему, предстала в двух тесно переплетенных между собой, но все же имеющих отличия

вариантах *Orchesterlied* и *Orchestergesang*. Именно *Orchestergesang* предстало выйти на уровень освещения глобальных проблем бытия, решать которые в музыкальном искусстве до этого времени было привилегией симфонии и оперы. По сути, эпоха *fin de siècle*, при распределении ролей в искусстве, в сфере вокально-симфонических жанров делает выбор в пользу *Orchestergesang*, ставя знак равенства между оркестровой песней как таковой и *Orchestergesang* как основной формой ее реализации.

Между тем, присутствие в жанре *Orchestergesang* свойств песни и признаков других жанров создает поле для дискуссий относительно самостоятельности либо производности его от тех или иных жанров. Такая неоднозначность и образует научную проблему, требующую решения.

В своде исследований проблематики жанра *Orchestergesang* мы видим труды представителей европейской, американской и российской музыкальной науки, среди которых закономерно преобладают первые в их немецкой и австрийской локализации. Таковы, работы З. фон Хаузеггера¹, Г. Данусера², А. Фаузера³, П. Реверса⁴, Р. Бюльтмана⁵, Х.-Й. Брахта⁶, К. Кант⁷, К.Т. Лейтмейра⁸. Так, к настоящему времени в исследованиях

¹ Hausegger S. von. Über den Orchestergesang (1912) // Hausegger S. von. Betrachtungen zur Kunst: Gesammelte Aufsätze. Leipzig, 1920. (Die Musik). S. 205–214.

² Danuser H. Der Orchestergesang des Fin de siècle. Eine historische und ästhetische Skizze / H. Danuser // Die Musikforschung. 30. Jg. Heft 4. Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG. Kassel, 1977. S. 425–452.

³ Fauser A. Der Orchestergesang in Frankreich zwischen 1870 und 1920 / A. Fauser. Regensburg: Laaber-Verlag, 1994. 380 S.

⁴ Revers P. Mahlers Lieder: ein musikalischer Werkführer / P. Revers. – Orig.-Ausg. München: Beck, 2000. 132 S.

⁵ Bültmann R. Schönbergs Orchesterlieder im Gattungskontext der Jahrhundertwende / R. Bültmann. Universität Osnabrück, 2005. 148 S.

⁶ Bracht H.-J. Nietzsches Theorie der Lyrik und das Orchesterlied: Ästhetische und analytische Studien zu Orchesterliedern von Richard Strauss, Gustav Mahler und Arnold Schonberg / H.-J. Bracht. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1993. 265 S.

⁷ Kahnt C. Musik und Jugendstil. Untersuchungen zu den Orchesterliedern der Jahrhundertwende / C. Kahnt // Musik zur Jahrhundertwende / Hrsg. von W. Keil. Hildesheim, 1995. S. 98–122.

⁸ Leitmeir Ch.Th. Orchesterlieder / Ch.Th. Leitmeir // Werbeck W. Richard Strauss-

жанра *Orchestergesang* освещены следующие позиции: проблема самостоятельности либо производности жанра и связанная с ней постановка вопроса терминологии *Orchestergesang*; выявление жанровых истоков *Orchestergesang*; определение двух направлений в дальнейшем развитии оркестровой песни; изучение функционирования голоса и оркестра в едином звуковом пространстве; исследование композиционных особенностей и тексто-музыкальных связей в сочинениях данного жанра.

Однако как «продукт» австро-немецкой культуры рубежа XIX–XX веков жанр *Orchestergesang*, представший своего рода знаком эпохи *fin de siècle*, до настоящего времени еще не был исследован, и потому в предлагаемой статье мы сконцентрируем внимание на рассмотрении жанровой специфики *Orchestergesang*, обратившись к сочинениям композиторов Австрии и Германии конца XIX – первых двух десятилетий XX века, в частности, Г. Малера, Р. Штрауса, Х. Пфифцнера, А. Шёнберга, М. фон Шиллинга, М. Рegera, А. Веберна, А. Цемлинского, а также О. Шёка (Швейцария) и Ф. Дилиуса (Англия), творчество которых развивалось в русле австро-немецких традиций.

Остановимся на терминологии. Постановка данного вопроса обусловлена отсутствием общепринятой терминологической базы, которая способствовала бы четкости представлений об оркестровой песне во всем спектре ее понятий. Вслед за Хаузеггером, Данузером, Фаузер мы отдали предпочтение термину *Orchestergesang*, несмотря на то, что в настоящее время употребительным продолжает оставаться термин *Orchesterlied*. Во-первых, понятие *Gesang* (в пер. «пение» или «песня») подразумевает более свободное формообразование, в отличие от *Lied* (в пер. «песня»), для которой принципиально важно строфическое устройство. Во-вторых, использование термина *Orchesterlied* изначально провоцирует на восприятие жанра оркестровой песни в контексте *Lied*, в то время как *Orchestergesang* открывает больший спектр жанров, повлиявших на его становление. В-третьих, формирование жанра *Orchestergesang* неразрывно связано с эпохой *fin de siècle*, в то время как *Orchesterlied* не предполагает временных ограничений.

Вместе с тем, самостоятельность *Orchestergesang* просматривается в уникальном сочетании в нем свойств монументальности и интимности.

Неслучайно само понятие *Orchestergesang* сложилось из *Orchester* и *Gesang*. Первое слово непосредственно связано с жанрами симфонической музыки, а второе – с жанрами вокальной музыки, в частности, с *Lied* и оперой в ее типичных формах арии, драматической сцены, речитатива.

Влияние *симфонии* проявляет себя в симфонизации жанра песни, а также в продолжительности звучания и использовании больших оркестровых составов. Связь *Orchestergesang* с *оперными формами* отмечена выходом жанра песни как такового за пределы салонного звучания, наличием оркестрового сопровождения, усложнением вокальной партии, несущей на себе печать вагнеровского влияния. Таким образом, очевидно, что симфонические и оперные формы генерируют монументальность *Orchestergesang*. Качество интимности в *Orchestergesang*, прежде всего, связано с наследованием традиций *Lied*, что наблюдается в приоритетном выборе поэтического текста лирического содержания, а также в интонационной детализации вокальной партии и филигранной оркестровой нюансировке.

Таким образом, *Orchestergesang*, сложившийся созвучно эстетике «конца века», вобрал в себя признаки других жанров, что наделило его новыми стилевыми качествами:

1. Симфонизация жанра песни, что, с одной стороны, выражается в тяготении к сквозной композиции поэтического текста, а с другой – в принципах работы с тематизмом, полифонизации фактуры и, как сказано выше, в использовании больших и своеобразных оркестровых составов;

2. Усложнение вокальной партии, что проявляется не только в повышении требований к уровню певческой техники, но, прежде всего, в изменении стиля исполнения в сторону психологически заостренной декламации;

3. Изменение типа соотношения между певцом и сопровождением в направлении создания единого звукового пространства голоса и оркестра, где они функционируют как неделимое целое;

4. Детализация интонационного строения вокальной партии и партии оркестра как следствие тесного взаимопроникновения слова и звука.

Совокупность этих признаков предоставляла широкое поле для экспериментов. Однако, при всем разнообразии творчества композиторов австро-немецкой традиции, в их сочинениях явственно просма-

триваются две модели жанра *Orchestergesang* – Р. Штрауса и Г. Малера. Представим их в виде таблицы.

Параметры модели	Модель Р. Штрауса	Модель Г. Малера
Литературная основа	Тексты балладно-драматического и возвышенно-гимнического содержания	Тексты лирического содержания
Оркестр	Большие и своеобразные оркестровые составы	Полный состав как большая группа солистов, сокращенный состав
Вокальная партия	Характер мелодики	
	Декламационность	Песенность
Взаимодействие голоса и оркестра	Функции	
	Голос – автономная вокальная линия декламационного характера, произрастающая из гармонии; инструмент оркестра при смешении тембров	Голос – автономная мелодическая линия и при этом равноправный участник процесса полифонического развития всей музыкальной ткани произведения
	Разработка интонационного материала	
	Лейтмотивная работа	Вариантное развитие мелодических линий
Форма	Формы сквозного развития	Варьируемые строфические формы, формы сквозного развития

Различия этих моделей определяются разными представлениями обоих композиторов о содержательной стороне оркестровой песни. Концепция *Orchestergesang* Штрауса базируется на литературной основе, воплощение которой неизбежно апеллирует к комплексу средств выразительности, формирующему итоговую монументальность созданного произведения. Так, например, в песне «Nächtlicher Gang» («Ночное шествие») *op. 44 № 2* композитор мастерски воплощает в звуках картину страшных ночных видений. Состав оркестра впечатляет не только наличием большой духовой группы, но и обилием ударных инструментов.

В то же время концепция Малера, тяготея к содержательной интимности и используя для этого иной комплекс средств, формирует модель камерного варианта жанра *Orchestergesang*. Стихи Ф. Рюккерта, послужившие литературной основой для «Kindertotenlieder» («Песни об умерших детях») и «Rückert-Lieder» (Песни на стихи Рюккерта), не располагают к монументальному звучанию оркестра, а потому *камерная трактовка оркестра* Малера становится принципиально новым свойством для жанра *Orchestergesang*. Так, например, в «Kindertotenlieder» оркестр используется как очень большая группа солистов, а в «Rückert-Lieder» для достижения камерности композитор существенно сокращает состав сопровождения.

Несмотря на обилие различного в сфере оркестровой песни, общее между Малером и Штраусом весомо. Оба композитора оставляют позади устаревшее представление о песне как пении с инструментальным сопровождением и создают модели жанра, репрезентативные в пределах эпохи *fin de siècle* и нашедшие подтверждение своей жизнеспособности и самодостаточности в творчестве современников и последователей.

Чрезвычайно важно, что следование этим моделям не нивелировало авторскую индивидуальность композиторов, а, скорее, становилось для них отправной точкой, так как в стилевых свойствах жанра *Orchestergesang* был заложен большой потенциал. Его последовательную реализацию мы наблюдаем в творчестве композиторов Австрии и Германии. Рассмотрим несколько примеров.

Х. Пфицнер, явившись одним из первых композиторов, в творчестве которых *Orchestergesang* стал претендовать на жанровую самостоятельность, проявляет себя как оригинальный автор, уловивший существенные свойства жанра. В его зрелой, в отношении композиторского стиля,

балладе «Die Heinzelmännchen» («Гномы») *op. 14* (1902–1903) оркестр по составу и колористическим приемам сближается со штраусовским оркестром, однако, он совершенно не похож на него по взаимодействию групп инструментов и типу оркестровки. Использование Пфцинером балладных текстов восходит к традициям К. Лёве и Ф. Шуберта, на творчество которых, по-видимому, опирались и создатели первых оригинальных оркестровых песен – Ф. Лист, Й. Рафф, Ф. Вейнгартнер. Таким образом, в отношении оркестровых песен Пфцинера правомерно говорить о совпадениях, пересечениях, временном параллелизме, но не о *моделях* как таковых.

Сочинения М. фон Шиллингса интересны в связи с его принадлежностью к Мюнхенской школе, которая придерживалась *модели Штрауса*. На примере «Glockenlieder» *op. 22* («Песни колокола», 1908) следование этой *модели* весьма показательно по всем ее параметрам, а именно: использование большого и красочного оркестрового состава в сочетании с текстами балладно-драматического и гимнического содержания, декламационная направленность вокальной партии, взаимодействие голоса и оркестра, опора на лейтмотивную технику Вагнера.

М. Регер, будучи одним из крупнейших песенных композиторов рубежа XIX–XX веков, обращается к жанру *Orchestergesang* в позднем периоде своего творчества: «An die Hoffnung» *op. 124* («К надежде», 1912) и «Hymnus der Liebe» *op. 136* («Гимн любви», 1914). При всей самобытности трактовки *Orchestergesang* Регер, в целом, следует *модели Штрауса*.

В оркестровых песнях А. Шёнберга происходит переориентация от *модели Штрауса* к *модели Малера*. Так, в его «Sechs Orchesterlieder» *op. 8* (1903–1905) безусловное воздействие Штрауса обнаруживает себя в «Das Wappenschild» («Гербовый щит»), Малера – в «Sehnsucht» («Томление»). В то же время в песнях на стихи Петрарки, которые были написаны между этими двумя сочинениями, Шёнберг органично сочетает черты обеих *моделей*.

А. Веберн привлекает внимание тем, что при совершенно иной организации звуковысотности старается сохранить основные черты *модели Малера* – лирический текст и камерность состава сопровождения. Камерный оркестр в его «Vier Lieder» *op. 13* (1914–1918) воспринимается, скорее, как ансамбль, что также указывает на прямую связь с указанной моделью.

С приходом неоклассицизма и новых художественных течений интерес к *Orchestergesang* спадает. Композиторы, обращавшиеся к оркестровой песне после 1920 года, в частности, Штраус, Пфицнер, Вейнгартнер и Шёк, пользовались, по сути, «устаревшими» к этому времени музыкальными формулами.

В дальнейшем композиторы разных направлений, национальных школ, эстетических устремлений – П. Булез, Р. Лейбовиц, Х.В. Хенце, Р. Бредемейер, С. Ниг, Д. Шостакович, А. Локшин, Э. Денисов, В. Сильвестров и другие – писали для голоса и оркестра, но их сочинения едва ли относятся к жанру *Orchestergesang*: им свойственно иное идейное наполнение, изменяются способы взаимодействия голоса и оркестра, теряется возможность жанровой идентификации сочинений. Они могут считаться образцами оркестровой песни как типологического явления в целом либо находиться в зоне тех или иных синтетических жанров.

Несмотря на то, что говорить о возрождении *Orchestergesang* не приходится, эксперименты в области оркестровой песни продолжают до настоящего времени. Что же касается жанра *Orchestergesang*, то в истории он остается явлением, неразрывно связанным с эпохой *fin de siècle*.

«ВАЛЬС» МОРИСА РАВЕЛЯ: ОЧАРОВАНИЕ И КАТАСТРОФА

Вальс... При звучании слова *вальс* представляется одновременно и шумность большой залы, и внутреннее переживание одинокой души, и помпезность величавых фигур, и изящество солирующего дуэта. Среди ослепительности мраморных колонн таится постоянное ощущение воздушной окутывающей трехдольности, что есть не метрическая характерность, а переполняющее чувство движения; трехдольность именно как состояние с множеством оттенков: чарующая легкость, экзальтированность, смятение, тревожный, но желанный восторг, и даже мгновения страха перед элегантно манящей силой. Затруднительно вспомнить танец, равновеликий вальсу с непревзойденным свойством проникать в глубины духа, «сводить с ума» стиранием граней между балом и реальностью, настоящим и ирреальным. Особая неопишуемая способность «выходить» за рамки только танцевального жанра и достигать подлинного «надмузыкального величия» – основная причина неиссякаемости художественного потенциала вальса, многократно освященного в художественных мирах композиторов романтической эпохи.

Возникают мысли о XIX веке, о подлинном *веке вальса*: Шуберт, Берлиоз, Шопен, Лист, Верди, Брамс, Иоганн Штраус... Галантный танец пронизывает легкую вуаль раннего романтизма: едва ощущаемое обаяние любви, страдания, кружения в первых лучах нового искусства в начале века; краски воодушевленности, грациозности, просветленной тоски, иногда мучительной эмоциональной ущемленности, задумчивого созерцания при свете уходящего солнца. Во второй половине XIX века вальс трансформируется; происходит симфоническое перерождение, озаряются новые грани уже существовавших в музыке состояний души. Появляется «большой вальс» Иоганна Штрауса, музыка венских кофеен обретает высшее благородство в западноевропейских концертных залах; происходит художественное обогащение, кружение стано-

вится неисчерпаемым, богатейшие тембры штраусовского оркестра дополняют ощущения манящей притягательности. Дунение мелодизма и подтянутость линий сливаются в единый мир вальсовости.

XIX век оканчивается, уступая жестокости нового времени. Начало XX века – прежний романтизм постепенно гаснет; напоминание о величии уходящего искусства сохраняется в многочисленных исполнительских трактовках вальсов Иоганна Штрауса, благоухание прекрасного венского леса словно растворяется подобно заключительному кадансу эпохи Романтизма, все сложнее видеть единую гармонию *времени и вальса*; постепенно вкрапляются мотивы роковой предначертанности. Первая мировая война положила конец одухотворенным вздохам XIX века; пышность празднеств и очарование подверглись чудовищному испытанию железных машин. Мир необратимо изменился, явилась новая сила, жесткая к беззащитности, суровая к слабости, слепая к мольбе и состраданию.

Хореографическая поэма «Вальс» Мориса Равеля, созданная в 1919-1920 годах, есть «энциклопедия» западноевропейской музыки, отображение процессуальной исторической трансформации танцевального жанра словно мерцающая галерея образности, обреченная на уничтожение. Поистине вобравший очертания старой музыкальной Европы и бесчеловечную холодность современности, «Вальс» – это торжественная бальность II части «Фантастической симфонии» Гектора Берлиоза, печальная созерцательность и нежность вальсов Фредерика Шопена, мистичность и призрачность «Забытого вальса» №1 Ференца Листа, отточенность оркестровки и воодушевленность симфонизированных вальсов Иоганна Штрауса, тонкая экономность выразительности, мелодический аскетизм и немецкая раннеромантическая сдержанность Франца Шуберта, интровертивная сокровенность Иоганнеса Брамса; «Вальс» сочетает многие доминантные элементы *века вальса*. В отдаленном сочетании с Равелем находится вальсовость «Травиаты» Джузеппе Верди, ибо в опере вальс видоизменяется от легковесной приподнятости к мрачному траурному шествию; концепция решена в красках реалистической индивидуальной драмы, а Равель сознательно скрывает трагедию времени. Аффекты XX века гораздо более полярные по отношению к XIX веку – военная строгость воплощения чувства вальса из оперы «Кавалер розы» Рихарда Штрауса, присутствуют даже

напоминания о вкрадчиво-обольстительной вальсовости, характеризующей ничтожно-марионеточного Ирода-властителя из «Саломеи», что сближается с непостоянством французской любви и доступностью публичных парижских дам.

Синтезирование множественных контрастных аффектов прежней музыки вовсе не превращает «Вальс» в художественный хаос; музыкальная концепция подобна виртуозной трагедийной фреске, лишенной несовершенств. Во многоликости образности – общеевропейскость произведения, что подчеркивает некое объединение музыкального мира перед непоправимым, ибо мировая война – общечеловеческая трагедия.

«Вальс» Равеля – большая историко-музыкальная поэма, многоуровневая драма, включающая рельефные портреты очевидцев исторического надлома. Чрезвычайная катастрофичность «Вальса» в выгравированной художественной демонстрации страшных событий мировой истории первых десятилетий XX века. Переполненный образами прошлого, и не имея слов, «Вальс» разговаривает изумительным французским языком, завораживающим элегантною и аристократизмом, исполненным невероятным магнетизмом. Голоса эпохи с увлечением изъясняются о прежнем времени и, любуясь блеском дворцов, не верят в наступление заката празднества, изначально кажущемуся вечным.

За время звучания «Вальса» мимолетно проносятся огромные исторические периоды: от зарождения вальса до крушения монархий по окончании Первой мировой войны – Германская империя, Австро-Венгерская империя, Российская империя. Сквозь «Вальс» яснее представляются ужасающие последствия политических борений, положившие конец духу предшествующей эпохи, ушедшему безвозвратно: от вальса-очарования, вальса-обольщения до вальса-прощания и грандиозного вальса-катастрофы.

«Вальс» обрисовывает силуэт надвигающейся смерти, спрятанный за мнимым огнем веселости и жизнерадостности. Очертания образа смерти все более сгущаются к коде и в итоге изображаются как окончательная фатальная неизбежность; пафос финала приближается к вагнеровскому остекленелому гипертосторгу перед гибелью мироздания в «Закате Богов», словно неназванный герой «Вальса» с неземным предвосхищением всматривается в лицо смерти, погружаясь в хаос без-

времени при звуках разрывающихся бомб и искореженного железа.

Двойственная праздничность, ужас с улыбкой сближают «Вальс» со всемирным сожжением в «Кольце нибелунга» и высокоэмоциональностью «Тристана и Изольды»; несмотря на явную трагедийность – смерть благородного героя в «Закате богов», произведение оканчивается вселенским умиротворением, принципиальная мажорность простирается в разливах *Des dur`a* – «Вальс» словно обрывается на акцентированных нотах, приводящий к тонике *D* без конкретизирования на звуке терции *fis*, однако трагедийный пафос совершенно отсутствует – создается впечатление, что мир не успевает осознать произошедшие события, застывая в водовороте истории.

Тристановский аффект мучительного ожидания ухода из нашего мира во имя воссоединения в вечной любви отсвечивается в безумном продолжении вальсирования посреди рушащихся глыб роскошного королевского пфальца, олицетворяющего западноевропейскую культуру. Оставаясь в XIX веке, Вагнер оказался оторван от мирового катаклизма первой половины XX века, а Равель обозревал последствия послевоенного социального коллапса, перекраивание политической карты Европы, развивающиеся процессы дегуманизации искусства, не говоря о дестабилизации психологического состояния одинокой брошенной личности.

Кроме воссоздания действительной картины исторического катаклизма, в «Вальсе» содержится мрачное предзнаменование будущей еще более кровопролитной, разрушительной, человеконенавистнической Второй мировой войны. Отголоски новой катастрофы прочитываются во многих сочинениях Равеля: фанфары финала Болеро, кода Фортепианного концерта для левой руки.

В отличие от остринатности Болеро, архитектурно выстроенном как гигантское оркестровое *crescendo*, «Вальс» – разнообразное, многокрасочное полотно, однако идея фатального обрушения заложена в танцевальной сущности произведения, подобно часовому механизму, изначально запрограммированному на взрыв; неотделимая от «Вальса» трехдольность как «биение сердца» западноевропейской культуры претерпевает изменения: от полумрака к ослепительности.

В излюбленном вступлении Равеля, основанном на звуках хаоса, таится мерный ритмический стержень, пульсация вальсовости. Невероятно истонченный оркестр далек от банального вальсирования: посте-

пенно усиливается концентрация образности, обрисовывается первая призрачная тема-персонаж с чарующим обаянием и соблазнительностью; возникает ощущение сосредоточенности для распознавания очертаний образа, сознательно завуалированного, спрятанного под «покрывалом» низких струнных и деревянных духовых инструментов:

Пример 1 (партитура, цифра 9)



The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It features a melodic line with a long slur over the first two measures, a fermata over the third measure, and a dynamic marking of *pp*. The lower staff is also in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *simile*. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

Вторая тема-персонаж раскрывается сквозь «холод арфы», издали «согревающаяся» нарастанием доминантовой звучности; Равель словно оттягивает каждое появление доминантнонааккорда ледящими минорными трезвучиями; образ кристаллизуется в движении от стеснительности к выраженной страсти:

Пример 2 (партитура, цифра 13)



The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It features a melodic line with a long slur over the first two measures and a dynamic marking of *p*. The lower staff is also in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *p*. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

Хореографичность позволяет отдаленно трактовать «Вальс» как театральное действо с вовлечением скрытой «полифонии чувствен-

ности», проецирующей от индивидуального состояния души до дыхания времени; внутренняя изломанность и даже капризность мерцающих тем-персонажей в итоге вырывается в общечеловеческое бедствие, полнейшую дисгармонию ощущений на фоне продолжающегося вальсового движения; музыка коды подобна мчащемуся тяжелому экспрессу – носителю основ западноевропейской культуры, с огромной скоростью приближающемуся к обрыву, не предполагая о чудовищных последствиях.

Представляя фатум, Равель прибегает к удивительным композиторским приемам; использование шеститакта вместо привычного четырехтакта в коде создает эффект предельно натянутой струны, подобно отсутствию воздуха при должной необходимости получить жизненную энергию, напряжение достигает пика.

Пример 3 (партитура, цифра 89)

The image displays a musical score for Example 3, consisting of two systems of staves. The first system features a piano part on the left and a bassoon part on the right. The piano part begins with a dynamic marking of *mf* and includes a measure with a circled '7'. The bassoon part starts with a circled '7' and includes a circled '8'. The second system continues the piano part with a circled '8' and the bassoon part with a circled '8'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

Экспрессивность коды соотносима со «Скарбо» из «Ночного Гаспара» и с отдельными эпизодами Фортепианного концерта для левой

руки, что крайне редко встречается в музыке Равеля, особенно до Первой мировой войны. Хроматический ход нижних голосов, впервые возникший в первом эпизоде как намек, в коде – будто приближение смерти в облике неостановимой танковой дивизии.

Особое значение приобретает неожиданная вставка фрагмента темы второго эпизода посреди разбивающихся груд металла, падения камней, криков о помощи, шествия бездушных орудий; короткие два такта как осколок прошлого, как последний взгляд, прощание с прежней эпохой, культурой, мерным укладом жизни, безмятежностью и гармонией; мгновение – и полный обрыв, грохочущий оркестр теряет мелодизм, перерождаясь в гигантское угловатое неуправляемое чудовище: рев меди и ударных, фанфарные возгласы на фоне сохраняющегося трехдольного ритма до последнего такта, но уже как учащающийся пульс в агонии.

БАЛЕТ Ж. ТАЙФЕР «LE MARCHAND D'OISEAUX». ЗАБЫТОЕ СОКРОВИЩЕ ФРАНЦУЗСКОГО НЕОКЛАССИЦИЗМА

Жермен Тайфер (1892-1983) – французский композитор и пианистка. Она была ученицей Форе, Равеля и Кеклена, а также единственной женщиной в группе «Les Six» («Французская Шестерка»), чем в основном знакома широкой и даже профессиональной публике в России.

Жермен Марсель Тайфес, позже известная уже как Жермен Тайфер, родилась в пригороде Парижа 19 апреля 1892 года. Первые музыкальные впечатления Тайфер получила от матери. В 12 лет она была принята в Парижскую консерваторию, где начала изучать фортепиано и композицию, а также встретила с Мийо, Онеггером и другими будущими участниками «Les Six»¹. В 1904 – 1906 года она занимается музыкой втайне от отца, который считал, что музыка – это не женское занятие. Дабы иметь возможность самостоятельно оплачивать свое обучение, Тайфер дает уроки фортепиано².

К концу Первой мировой войны Жермен Тайфер, определившись в жизненном пути, позиционирует себя уже как композитор и выходит в свет³. Она знакомится с Эриком Сати, который был настолько впечатлен дарованием Тайфер, что называет ее своей «музыкальной дочерью» и приглашает в личный круг, ласково называемый «Les Nouveaux Juens» (Новая молодежь). Позже эту группу молодых композиторов назовут «Les Six».

15 января 1918 она стала полноправным членом группы, когда Кокто

¹ Butler Ch. Stravinsky as modernist // The Cambridge Companion to Stravinsky. Cambridge University, 2003. P.23.

² См.: Landfair M. Germaine Tailleferre's obscure contributions to harp literature. Indiana University, 2014. P. 2-4.

³ Hamer L. A. Musiciennes: Women Musicians in France during the Interwar Years, 1919-1939. Cardiff University, 2009. P.92-93.

опубликовал манифест «Петух и Арлекин»⁴. В 1923 году она сближается с Морисом Равелем, который заинтересовался творчеством Тайфер⁵ и даже предлагал ей участвовать в конкурсе на Римскую премию. В 1925 Жермен Тайфер выходит замуж за Ральфа Бартона, американского карикатуриста, и переезжает с ним в Нью-Йорк, однако уже в 1927 году они возвращаются во Францию и разводятся. В 1931 она повторно выходит замуж. К несчастью, оба мужа были против ее занятий композицией, всячески мешая творческой самореализации. К 1955 году Тайфер окончательно выбрала самостоятельную личную жизнь, покончив со всеми отношениями. Это стало поворотным моментом в ее жизни, т.к. позволило обрести свободу и сосредоточиться на композиторской деятельности⁶.

За 70 лет Тайфер сочинила более 200 произведений, охватывающих многочисленные музыкальные жанры: камерная музыка, сольные произведения для различных инструментов, оркестровые и хоровые сочинения, оперы, оперетты, балеты, кантаты, музыка к фильмам, а также аранжировки для радио и телевидения⁷.

В англоязычном музыкознании сделано очень много в изучении музыки Тайфер: био-библиография Роберта Шапиро, монографии Лауры Митганг и Кэролайн Поттер; статьи Дэниэль Ростер и Кэтрин Пэндл, посвященные гендерному аспекту; также в XXI веке издано несколько докторских диссертаций о ее сочинениях. Однако балет, о котором пойдет речь, чаще всего упоминается по двум причинам, мало связанным именно с музыкой. Во-первых, известный в то время меценат Уиннаретта Сингер – принцесса де Полиньяк была настолько очарована балетом Тайфер, что заказала ей концерт для фортепиано в таком же стиле. Во-вторых, антрепренер и художественный деятель Сергей Дягилев использовал увертюру из *Le marchand d'oiseaux* в качестве интерлюдии в своих спектаклях. До этого он уже имел контакты с «Французской

⁴ [Электронный ресурс]. URL: <http://intoclassics.net/news/2010-08-17-18014> (дата обращения: 10.03.2017)

⁵ Жерар М., Шалю Р. Равель в зеркале своих писем. Л.: Музыка, 1988. С.152.

⁶ Minor J. L. Were they truly neoclassic? A study of French neoclassicism through selected clarinet sonatas by «les six» composers: Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Darius Milhaud, and Francis Poulenc. University of Cincinnati, 2004. P.19.

⁷ См.: Landfair M. Germaine Tailleferre's obscure contributions to harp literature. Indiana University, 2014. P.1.

Шестёркой» и ставил балеты Орика, Мийо и Пуленка. Впоследствии в 1924 году по заказу Дягилева Жермен Тайфер сочиняет музыку для балета *La nouvelle Cythère* (Новая Кифера). Сюжет основывается на путеводном дневнике «Путешествие по всему миру» Луи Антуана де Бугенвиля, который открыл остров Таити. Название Кифера дано в честь дома богини любви Венеры, т.к. путешественник и вся экспедиция были тепло приняты островитянами. Премьера была запланирована на 1929 год, однако в связи со смертью Дягилева сезон был отменен⁸.

Что касается *Le marchand d'oiseaux* (Ловец птиц) – балет на музыку Жермен Тайфер, декорациями и костюмами Элен Пердриат и хореографией Жана Бёрлина, то он был впервые поставлен 25 мая 1923 года Шведским балетом в театре Елисейских полей⁹. В период 1920-1925 труппа под руководством Рольфа де Маре гастролировала по всей Европе и в Соединенных Штатах. Визитной карточкой труппы был синтез танца, драмы, живописи, музыки, акробатики и пантомимы. Балет *Le marchand d'oiseaux* пользовался успехом и входил в постоянный репертуар труппы вплоть до ее роспуска в 1925 году. Эта же труппу ставила совместный балет «Шестерки» *Les mariés de la Tour Eiffel* (Свадьба на Эйфелевой башне)¹⁰.

Начиная с 1926 года *Le marchand d'oiseaux* почти не ставится. Существует лишь два засвидетельствованных исполнения: 1) 2 декабря 1950 года в Муниципальной опере Клермонта (Франция); 2) запись камерного оркестра «Амбак» в мае 2002 года.

К сожалению, нет точных и задокументированных данных как Тайфер сделали заказ. Скорее всего, ее позвали как композитора для уже существующего и разрабатываемого проекта. Сама Тайфер в своих мемуарах пишет об этом так: «Шведский балет сделал мне заказ на *Le marchand d'oiseaux*, сценарий, костюмы и декорации которого принадлежат Хелен Пердриат»¹¹.

⁸ [Электронный ресурс]. URL: <http://www.classicalmusicnow.com/nouvellecycthere.htm> (дата обращения: 8.03.2017).

⁹ Heel K. L. Tailleferre and Les Six // Germaine Tailleferre beyond les six, gynocentrism and le marchand d'oiseaux and the six chansons françaises. Stanford University, 2011. P.133.

¹⁰ [Электронный ресурс]. URL: http://www.belcanto.ru/ballet_shvedsky.html (дата обращения: 10.03.2017).

¹¹ Цит. по: Hacquard G. Germaine Tailleferre: la dame des six. Paris: L'Harmattan, 1998. P. 63.

Сюжет балета довольно-таки прост, без сюрреалистических и модернистских черт, характерных для иных постановок Шведского балета. В домике у моря живут две сестры. Младшая – застенчивая и милая, старшая – высокомерная и кокетливая. Их служанка обнаруживает на пороге дома два букета и зовет хозяек. Девушки восхищены и каждая выбирает себе букет: младшая берет скромный букет полевых цветов, а старшая – большой букет красных роз. Мимо проходят воспитанницы католического приюта для девочек, на них белые платья и цветочные венки. На улицу выходят садовницы с лейками и фруктами. Вдруг все удивляются, видя, как торговец птицами балансирует клетками. Он заговаривает с сестрами, но старшая презрительно его игнорирует. Младшая же улыбается ему и с радостью понимает, что цветы, прикрепленные к его клетке, такие же как и в ее букете. Спустя время к сестрам опять подходит незнакомец, на этот раз это богато одетый человек в маске. Он любезничает и флиртует со старшей сестрой. И тут озорная школьница развязывает ленты маски, и все видят, что это старый торговец из порта. Старшая сестра, преследуемая смехом, с позором убегает, а младшая танцует с молодым торговцем птиц.

Многие критики называли сюжет простым и поверхностным. Так, к примеру, в рецензии на премьеру 1923 года, опубликованную 27 мая в газете «Le matin», Сидони-Габриэль Колетт писала: «Сюжет? Вы хотите сюжет? Зачем? Красивый молодой человек, продающий птиц, обнимает красивую молодую женщину. Этого вполне достаточно»¹². Кто-то же наоборот подчеркивал, что именно простота сюжета позволяет сосредоточиться на музыкальных и визуальных аспектах. Возможно, стоит рассматривать произведение как некую сказку: здесь есть мораль и поучительный конец.

Декорации задумывались как нечто пасторальное и ненавязчивое, сочетающее в себе элементы флоры и фауны. А вот костюмы отражают две противопоставляемые стороны, противоположные характеры персонажей балета. В одной группе младшая сестра, продавец птиц, воспитанницы католического приюта, садовницы и служанка. Костюмы этих персонажей нежных оттенков и скругленных форм. Они олицетворяют

¹² Цит по: Heel K. L. Tailleferré and Les Six // Germaine Tailleferré beyond les six, gynocentrism and le marchand d'oiseaux and the six chansons françaises. Stanford University, 2011. P.143

женственность, благочестие и добродетель. С другой стороны костюмы старшей сестры, школьниц и портового торговца. Они яркие, угловатые и выражают смелость и самоуверенность.

Что касается хореографии, то Бёрлин не оставил никаких заметок. Однако существуют упоминания в критических статьях Пьера де Лапомерье, Габриель Буаси и Андрея Левинсона, где все сводится к тому, что Бёрлин избегал современных движений, используемых в других его работах, и придерживался традиционных балетных установок¹³.

С музыкальной точки зрения балет впечатляет своей ловкой полистилистикой. Как уже упоминалось, Уиннаретта Сингер была восхищена музыкой Тайфер: для себя в балете она слышала Скарлатти. Один из биографов композитора Лаура Митганг говорит, что в стилистике балета можно провести линию к Баху, Куперену и в целом барочному стилю: композитор активно использует технику контрапункта и хорал. Однако Тайфер не ограничивает себя лишь барокко. В нескольких разделах можно заметить черты стилей Шопена, Равеля и Форе. Писатель и критик Генри Малерб написал следующее в своем отзыве на премьеру *Le marchand d'oiseaux*: «В детской насмешливой манере Жермен Тайфер создала музыку легкую и не менее классическую, чем модернистскую. Виртуозная партия фортепиано воскрешает в нас память о Моцарте, Скарлатти, Куперене, Шопене и Форе»¹⁴. Также важно упомянуть, что Тайфер восхищалась Стравинским, и его музыка оказала на нее большое влияние.

В балете 10 номеров, где каждый имеет определенный стиль, ассоциирующийся с персонажем.

1. Увертюра – Контрапункт.
2. Нахождение букетов – À la Петрушка.
3. Танец сестер – старшая сестра – вальс à la Шопен, младшая – форлана.
4. Enfants de Marie (воспитанницы приюта) – Хорал.

¹³ См.: Heel K. L. Tailleferre and Les Six // Germaine Tailleferre beyond les six, gynocentrism and le marchand d'oiseaux and the six chansons françaises. Stanford University, 2011. P.161-165.

¹⁴ Цит по.: Heel K. L. Tailleferre and Les Six // Germaine Tailleferre beyond les six, gynocentrism and le marchand d'oiseaux and the six chansons françaises. Stanford University, 2011. P.168.

5. Школьницы – повторение увертюры.
6. Садовницы – Паспье.
7. Продавец птиц – Павана.
8. Продавец птиц и младшая сестра – Павана.
9. Незнакомец в маске – Венский вальс.
10. Финал – Жига

Если рассмотреть увертюру, то можно увидеть сходство с первым и вторым Бранденбургскими концертами Баха. А в некоторых фрагментах можно провести ритмические параллели с сонатой Пуленка для фортепиано в четыре руки. Во втором номере, когда сестры находят букеты, можно услышать явное влияние Стравинского. Тайфер увлекалась его музыкой и была знакома с партитурой «Петрушки». Сама Тайфер писала в мемуарах: «Чтение в четыре руки Петрушки с Дариусом Мийо привело к тому, что меня выгнали из органного класса, т.к. мои импровизации под большим влиянием Стравинского вызывали крики у профессора»¹⁵. Третий номер *à la* Шопен представляет собой трехчастную форму. Простая мелодия с аккомпанементом сдобрена богатым гармоническим языком: диссонансы, тритоны, атональность. После следует танец младшей сестры, где можно провести параллель с сонатой Скарлатти В-dur К. 202 и «Форланой» Равеля из «Гробницы Куперена».

Le marchand d'oiseaux был радушно принят и критиками и другими членами «Шестерки». «Создание определенной атмосферы на сцене, чистый и звучный оркестр с фоном неожиданных и колючих гармоний, веселые мелодии...», – так писал в 1923 году о балете Жорж Орик¹⁶.

В целом балет являет собой синтез танца, музыки, сюжета и декораций. Здесь объединяются старые и новые стили: классика и современность, традиции и инновации. Хореография и декорации в классическом духе, но костюмы и музыка, безусловно, сочетают в себе как традиции прошлого, так и веяния современности. Балет «Ловец птиц» Жермен Тайфер – это красноречивый пример того, как простой и незамысловатый, на первый взгляд, сказочный сюжет может быть представлен как красочный и богатый во всех смыслах спектакль.

¹⁵ Цит. по: Shapiro R. *Germaine Tailleferre: A Bio-Bibliography*. Greenwood, 1993. P.3-4.

¹⁶ Цит. по: Heel K. L. *Tailleferre and Les Six // Germaine Tailleferre beyond les six, gynocentrism and le marchand d'oiseaux and the six chansons françaises*. Stanford University, 2011. P. 203.

ФОРТЕПИАНО В КАМЕРНЫХ СОНАТАХ П.ХИНДЕМИТА

В XX веке композиторское творчество обрело невиданное богатство музыкально-выразительных средств. Поиск новых тембров и разнообразных инструментальных сочетаний привел к стремительному расширению границ художественно-стилевого спектра. Таково стилистическое разнообразие не знала ни одна из предшествующих эпох. Фортепиано оказалось в центре этих событий, отражая самые передовые тенденции, которые проявили себя в новой трактовке инструмента.

Многие отечественные и зарубежные исследователи, и сами исполнители, педагоги-пианисты, такие как: А. Корто, И. Гофман, С. Фейнберг, Г. Нейгауз, Н. Перельман, М. Овчинников. Л. Гаккель и другие, создали большое количество научной литературы, посвященной фортепиано. Нейгауз писал, что «один – единственный рояль, это, выражаясь по-рубинштейновски, – сто инструментов, то есть столько же, сколько бывает в симфоническом оркестре»¹.

К композиторам, которые ввели новый фортепианный стиль, можно отнести Прокофьева, Стравинского, Бартока, Хиндемита, Шенберга, Уствольскую, Шедрина, Эшпая, Шнитке, Губайдулину и других. Е. Симонянц пишет о том, что эти композиторы просто перевернули фортепианный мир, создав токкатно-ударный стиль XX века².

Обратимся к творчеству П. Хиндемита и на примере его камерных сонат попытаемся выяснить, какую роль играет фортепиано в его камерном творчестве? Как трактуется фортепиано композитором, какие новые приемы звукоизвлечения он применяет.

Хиндемита, как известно, виртуозно владел скрипкой, альтом и фортепиано. Помимо сочинений для солирующего фортепиано, композитор

¹ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М.: Музыка, 1967. С. 81

² Симонянц Е. Токкатно-ударная трактовка рояля в фортепианных концертах отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI столетий. Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2014. С. 6.

является автором большого числа сочинений с участием фортепиано. Хиндемитом написана 21 соната для солирующего инструмента с фортепиано, Фортепианное трио, духовой квинтет с фортепиано и другие.

Жанр инструментальной сонаты для композитора играл значимую роль в его творчестве. Это можно заключить даже из того факта, что сонаты написаны практически для каждого инструмента симфонического оркестра. В индивидуальной трактовке инструмента Хиндемит стремился выявить разнообразие его возможностей и наиболее ярко показать его природные особенности.

Так, например, струнные инструменты часто используются в музыке лирического характера, инструментальной исповеди или философской мысли. Духовым инструментам больше свойственна жанровость, танцевальность, легкость и юмор. Что же касается фортепиано, то этот инструмент проявляет себя в разных амплуа.

Рояль как ударный инструмент представлен у Хиндемита в сонате для скрипки и фортепиано № 1 1918 года. В главной партии первой части использована фактура аккордового типа, звучащая ярко, даже резко, и с большой энергией. В сонате для скрипки и фортепиано № 2 1919 года такая же аккордовая фактура, звучащая в яркой динамике, на *ff*. Подобных примеров существует великое множество, практически в каждой сонате.

Важным параметром в пианизме, который подвергся изменениям, была аппликатура. Хиндемит написал предисловие к Регтайму из «Сюиты 1922 года» для фортепиано: «Памятка исполнителю! Забудь обо всем, чему тебя учили на уроках фортепиано. Не раздумывай долго о том, четвертым или шестым пальцем ты должен ударить *dis*. Играй эту пьесу стихийно, но всегда строго в ритме, как машина. Рассматривай рояль как интереснейший ударный инструмент и трактуй его соответствующим образом»³.

Так как фортепиано трактуется большей частью как ударный инструмент, то необходимость в педализации почти отпадает. XX век отрицает то, что «рояль рожден с педалью»⁴.

³ Фортепианная музыка зарубежных композиторов XX века. Вып. 1. М.: Музыка, 1989. С. 27.

⁴ Голубовская Н. Искусство педализации. М.: Музыка, 1974. С. 31.

Конечно, полного отказа от педализации не произошло, но исполнители стали пользоваться педалью более экономно и точно. Так, в сонате для альта и фортепиано № 4 1919 года, в третьей части, композитор дает ремарку: без педали (*ohne Pedal*). В среднем разделе третьей вариации партия фортепиано излагается восходящими пассажами на *pianissimo* также без использования педали.

Очень сложна и необычна фактурная организация материала фортепианной партии. Л. Гаккель отмечает: «Звуковая форма подвижна силой полифонической логики, логики контрапункта, логики основного двухголосия, но фактура весьма часто гармонического сложения, и не будет большой натяжкой назвать хиндемитовское письмо в сонатах аккордовой полифонией ...»⁵. Часто композитор применяет аккордово-интервальную фактуру, с дублировкой голосов в терцию или сексту. Здесь следует отметить сходство с Брамсом.

Можно наблюдать и влияние импрессионистов. Например, в сонате для фагота и фортепиано 1938 года, вторая часть – это настоящая импрессионистическая зарисовка. Фортепианная фактура выполняет звукоизобразительную функцию, акцентируя внимание на красках, на фоне которых звучит мягкая, несколько приглушенная тема фагота.

Говоря о фортепианной фактуре сонат Хиндемита, нельзя не сказать, о самом большом влиянии – влиянии творчества И.С. Баха. Практически вся фактура рояля сплошь полифонична. Композитор применяет разные полифонические приемы: каноны, имитации, стреттную технику. Во многих сонатах отдельные части представляют собой *фугу* или *фугато* (сонаты для альта и фортепиано 1919 года, соната для скрипки и фортепиано 1939 года). Порой соната открывается *прелюдией* (соната для виолы д'амур и фортепиано 1922 года).

Стоит отметить и то, что Хиндемит применяет скрытое двухголосие, как во многих баховских темах, а также приемы на рояле, свойственные струнным инструментам (*detache*). Это мы видим в сонате для виолончели и фортепиано 1919 года. По выражению Т. Левоу, «в гетерофонной фактуре: голоса из унисона расходятся на две линии, чтобы затем сойтись вновь. Однако, это не прообраз вокальной гетерофонии средневековья, музыка инструментальна, технична. В фактуре искусно

⁵ Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Л.: Советский композитор, 1976. С. 244.

скрыт типичный баховский полифонический прием скрытого двухголосия, когда мелодические фигуры постоянно отталкиваются от определенного тона»⁶.

В сонатах ярко проявляет себя линейное письмо композитора. Линеарность, как правило, тонально подчеркнута. Так, обязательным является замыкание линий в точке тонального устоя. В этом есть сходство с Прокофьевым, в частности, с его Седьмой сонатой. Как писал Гаккель: «фортепианное творчество Хиндемита ... рождает специфический “звучащий образ” фортепиано-образ одноголосного инструмента, подчиненного нормам линейного, “скрипичного” мышления»⁷.

Следует сказать и об оркестральности звучания фортепиано в камерных сонатах П. Хиндемита. Роль тембра имеет большое значение для композитора. Каждая тема, мотив или подголосок имеют свою специфическую окраску.

Однако, несмотря на «ударный» колорит фортепиано, преобладающий в камерных сочинениях Хиндемита, все же наблюдается и тесная связь фортепианного и вокального стилей. О значимости подобного взаимодействия говорил и сам композитор. В книге «Мир композитора» Хиндемита пишет о том, что пианист, исполняя произведения, должен основываться на музыкальном опыте человеческого голоса, должен быть оснащен большими тембровыми и техническим возможностями⁸.

В целом можно охарактеризовать фортепианный стиль в камерных сочинениях Хиндемита следующим образом:

1. Фортепиано чаще всего проявляется как ударный инструмент, но с другой стороны, особого рода мелодичность присутствует в сонатах Хиндемита, где она обретает иную выразительность (по сравнению с предшествующими эпохами) за счет тембрового развития и линейной фактуры. Эта тенденция присуща в целом XX веку.

2. В партии фортепиано часто применяется аккордовая фактура, обычно подводящая к кульминации.

⁶ Левая Т. и Леонтьева О. Пауль Хиндемита. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1974. С. 267.

⁷ Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века... С. 255.

⁸ Hindemith, P. A composer's world. Schott Musik International / P. Hindemith. Mainz, 1952; renewed 2000. 274 p.

3. Тембр играет главенствующую роль в движении фортепианной фактуры; в камерных сонатах он является важным фактором развития, и что особенно ценно, поиски выразительных красок происходят в рамках монолитной тембровой палитры.

XX век – это время создания большого числа сочинений, обогативших и освеживших колорит фортепианного звучания. Обретя новые технические возможности, инструмент заиграл новыми красками. Безусловно, П. Хиндемита можно отнести к числу композиторов, в камерном творчестве которого фортепиано проявило себя во всем объеме и полноте.

ВОСТОЧНО-ЗАПАДНЫЙ СИМВОЛИЗМ В «ВОДНЫХ СТРАСТЯХ ПО МАТФЕЮ» ТАН ДУНА

По меткому выражению Г.В. Григорьевой, XX век стал эпохой стилей¹, когда свой неповторимый стиль создавали все величайшие композиторы: И. Стравинский, А. Шенберг, О. Мессиаен, Дж. Кейдж, К. Штокхаузен и другие. В один ряд с ними в последние десятилетия стал китайский композитор Тан Дун – один из самых ярких авангардистов современности. Он открыл новые формы диалога академического искусства с традицией, органично синтезировал идеи западного авангарда и многовековое наследие китайской культуры. Цель статьи: выявить метод музыкального претворения религиозной символики Запада и Востока в творчестве Тан Дуна на примере «Водных Страстей по Матфею».

Музыка Тан Дуна своеобразно преломляет идеи трех основных философских школ Китая – конфуцианства, даосизма и буддизма. Специфика их состоит в «*тяньжэньхэи*»² (органическом единстве природы, человека и общества). В композиции в жанре пассионов «Водные страсти по Матфею» восточная философия органично соединяется с христианской. Отчасти продолжая традиции американской музыки, композитор использовал текст на английском языке, «воплощая ритуал на основе звуков воды, приближаясь к американской христианской свободно-протестантской обрядности и одновременно затрагивая водное священнодействие, которое показательно для буддистской традиции»³.

В конце XX и начале XXI века произошло переосмысление жанра страстей с позиций представителей разных мировоззрений и культур.

¹ Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учебное пособие. М.: Изд-во «Московская консерватория», 2011. С. 440.

² Дай Ю. Отражение традиционной философии в современной музыке Китая // Наука и мир. 2015. №6 (22). С.141.

³ Лю Б. Веристский строй оперного творчества Тан Дуна // Вісник НАКККиМ. 2014. №3. С. 172.

Показателен в отношении трансформации пассионов проект Страсти-2000, созданный по инициативе Гельмута Риллинга – руководителя Международной Баховской Академии в Штутгарте. В рамках проекта четверем композиторам было предложено написать пассионы по одному из Евангелий. *Т. Дуну выпало создать «Водные Страсти по Матфею» на английском языке (Китай-США), О. Голихову – «Страсти по Марку» на испанском (Аргентина), В. Риму – «Страсти Господни» («Deus Passus») на немецком, С. Губайдулиной «Страсти по Иоанну» на русском языке.* Авторы предлагают свой взгляд на евангельский сюжет, преломленный через мировоззрение других религий, таких как буддизм, иудаизм, католичество и православие. Они не просто переводят текст, а практически переносят идею пассиона в другую музыкально-культурную традицию⁴.

В «Водных Страстях по Матфею» Тан Дун уделяет особое внимание созерцательно-повествовательной стороне описываемых событий, которая является общим свойством мистических направлений христианства и буддизма. В отличие от баховских Страстей, сюжет произведения раскрывает не столько страдание и распятие Христа, сколько крещение и перерождение – один из элементов буддизма. Это ключевой смысл сочинения, который выражается через образ Воды. Во всех религиях вода символизирует чистоту, очищение грехов, возрождение человека к новой жизни, созерцание и плодородие. Вода как органический элемент, по выражению В. Юнусовой: «в сочетании с инструментами симфонического оркестра создает единое звуковое пространство, символизируя не столько Восток и Запад, как это принято толковать в западном музыкознании, сколько единый звуковой космос»⁵, постигаемый в медитации. Именно в этом видении прослеживается одна из основ буддизма: гармония человека и природы.

В одном из своих интервью Тан Дун сказал: «Вода – элемент, который вы не можете ограничить. Вы можете ограничить территорию,

⁴ Михайлов Д. К проблеме теории музыкально-культурной традиции // Музыкальные традиции стран Азии и Африки: сб. научных трудов. М.: Изд-во «Московская консерватория», 1986. С. 3-21.

⁵ Юнусова В. О национальной природе музыкального авангарда Азии // Памяти Романа Ильича Грубера. В мире истории музыки: Статьи. Исследования. Переписка. М.: Изд-во «Московская консерватория», 2011. Вып. 2. С. 195-216.

сказав: здесь Китай, а здесь – Россия, но у воды нет таких границ. Я хочу представить на суд людей музыку, которую можно слушать созерцанием и смотреть, слушая. Я надеюсь, что кто-то через мою музыку откроет вновь некоторые знакомые вещи. Вещи вокруг нас, которые мы в повседневности не замечаем»⁶. Помимо воды, в «Страсти» введены также звуки других «стихий»: камня, металла. Как в китайской, так и в античной европейской философии они осознавались в качестве первоэлементов мира. В музыкальном использовании воды Тан Дуном прослеживается влияние японского композитора и педагога Тору Такэмицу. А. Снежкова пишет об отражении в его сочинениях религиозно-философской идеи скоротечности бытия и символизации воды⁷.

Для того чтобы выявить глубинный символизм «Водных Страстей» Тан Дуна, обратимся к музыке. Композиция произведения включает две части, каждая из которых, в свою очередь, состоит из отдельных программных номеров. В первую часть входят «Крещение», «Искушение», «Тайная вечеря», «В Гефсиманском саду». Во вторую – «Песня камня», «Дайте нам Варавву», «Смерть и Землетрясение», «Вода и Воскресение».

При анализе музыкальной формы и средств художественной выразительности «Водных страстей по Матфею» в их символическом аспекте можно использовать семиотическую концепцию В. Н. Холоповой, которая, опираясь на классификацию Ч. Пирса, делит музыкальные знаки на а) иконические, б) знаки-индексы, в) знаки-символы. Все они значительно дополняют текстовую программу номеров, создавая комплекс средств интрузивной программности.

- К *иконическим* знакам относится эмоциональная выразительность художественных средств, моделирование психических процессов.

- К *знакам-индексам* – выразительные средства, передающие зримую предметность окружающего мира. Например, использование воды в концепции самого произведения, поведение на сцене перкуссионистов в четвертом номере «В Гефсиманском саду», манера изображаемых персонажей как образ Сатаны у сопрано, или образ Иисуса у баса.

⁶ Tan Dun's Water passion // Фильм. Campel B. I, Andante.com, July 2002.

⁷ Снежкова Е. О творчестве Такэмицу Тору в контексте японской композиторской школы второй половины XX века: дис. канд. искусств.: 17.00.02 / Снежкова Елена Александровна. Новосибирск, 2007. 301 с.

• К *знакам-символам* относятся знаки, воплощающие конкретные художественные идеи в силу длительной традиции или договоренности. Они включают понятийно-музыкальные⁸ и понятийно-словесные знаки⁹.

Особую значимость в произведении «Водные страсти по Матфею» имеют именно знаки-символы, где проблематика человека и мира, субъекта и объекта, сознания и бытия, обращена к символам христианства, буддизма и конфуцианства. С помощью них Тан Дун передает информацию сакрального характера. Его знаки-символы задействуют механизмы восприятия слушателя с эмоциональной и рациональной стороны. Символизм проявляется в темах, в структуре, в фонах, в ладах, в тембре, в звукоизвлечении.

На протяжении всего произведения композитор выделяет три основные *темы-символы*: это тема крещения-воскрешения¹⁰, которая построена на интонациях темы креста (*Пример 1*); тема чаши на интонациях чистой квинты и малой терции (*Пример 2*); тема предательства, в основу которой входит тритон. В зависимости от содержания текста они трансформируются.

Пример 1. Тема крещения-воскрешения.

I номер, «Крещение», реприза

F. Chorus

M. Chorus

p

m - u - wu - d - o - d - o d o d o d o d o d o wu - u - m

⁸ Коженкова А. Знаковая природа музыки // Молодой ученый. 2012. №1. Т.2. С. 159-162.

⁹ Там же, с. 160.

¹⁰ Образ крещения в понимании Тан Дуна сливается с образом воскрешения подобно тому, как в христианском обряде крещение символизирует возрождение души к новой жизни во Христе.

Пример 2. Тема Чаши.
I номер, «Крещение», первая часть

F. Chorus

M. Chorus

a a a sound is heard a in water

gliss dim.

К примеру, тема крещения по композиционному замыслу, обозначенному автором, имеет восходящий тональный план (звучит сначала от *g*, затем от *a*), а в пятом номере «Песнь камня» она проходит в соло Иуды и Петра в измененном виде с интонациями *lamento* (*g-as-d-es*), заменяющими большие секунды и сближающими ее с барочным музыкальным символом креста.

Нередко композитор с целью усилить экспрессию, а также изобразить движение или покой, спад или напряжение в темах вводит такие музыкально-риторические фигуры, как *saltus* и *passus duriusculus*, *exclamatio*, *catabasis* и другие. Например, обращение Христа к Господу в седьмом номере «Дайте нам Варавву» построено на интонациях плача – нисходящих секундах.

Также Тан Дун использует символику И.С. Баха. Например, во вступлении к первому номеру звучит интонационный комплекс *g-a-d-e*, который у струнных инструментов зрительно показан в форме темы-символа креста, в средней части этого же номера у колоколов звучит тема *a-gis-b-a*, которая напоминает анаграмму ВАСН. Тан Дун применяет характерный для И.С. Баха прием противопоставления диеза и бемолта, «как света и тени, символически передающий различие земного и небесного миров, суетно-быстротечного и вневременного вечного, что является показательным приемом для эпохи барокко»¹¹. Например, в третьем фрагменте четвертого номера «В Гефсиманском саду» у баса соло “*The spirit is willing but the flesh is weak*” («Дух бодр, плоть же немощна» Мф. 26:41) противопоставляются звуки *cis-c* (Пример 3).

¹¹ Дай Ю. Отражение традиционной философии в современной музыке Китая. С.141.

Пример 3. Молитва Христа.
IV номер, «В Гефсиманском саду», третий раздел

The image shows a musical score for Bass. The first staff contains the melody with dynamic markings *mp*, *cresc.*, *dim.*, and *p*. The second staff contains the lyrics: "The spirit is wil-ling - but the flesh is weak is weak is weak is weak is weak weak. Wake up!". The second staff also includes dynamic markings *mp*, *mf*, *f*, and *ff*, along with a fermata and asterisks indicating a repeat or specific performance instruction.

Процесс синтеза религиозно-идеологических систем и создания религиозного синкретизма христианства и буддизма осуществляется путем использования числовой символики в произведении, которая прослеживается в *структуре*: количество повторений тех или иных фраз, звуков. Особую значимость композитор придает тройке, семерке и пятерке. В христианстве тройка символизирует совершенство и является основой главного церковного догмата о Пресвятой троице; семерка – число покоя после шести дней творения; пятерка – символ грехопадения. Например, троекратное повторение темы крещения во вступлении к третьему номеру «Тайная вечеря», троекратное отречение Петра в пятом номере «Песнь камня», семикратное проведение темы крещения в первом номере «Крещение». Цифра пять используется в суммировании букв фразы «*it is I*» в третьем номере «Тайная вечеря», где композитор при помощи различных их комбинаций пытается передать чередование чувств вины, сомнения, тревоги, обмана у апостолов.

В китайской философии нечетные цифры, такие как три, пять, семь принадлежат к мужскому началу «Ян». Цифра три обозначает трехмерное пространство как небо, землю и человека, цифра пять, как уже было сказано, – это пять элементов, пять состояний души, цифра семь – священное число, восхождение к высшему, обретение центра.

Символизм проявляется в использовании *фонем* и *фонемных рядов*. Применение той или иной фонемы связано с образностью и содержанием самого произведения. Например, во втором номере «Искушение» Тан Дун для создания образа дьявола в текстовом эпизоде особое значение придает окончанию первой строфы «*desert*» («пустыня»), где хор выделяет шипящую букву «*s*», и глухую «*t*». Фонемы усиливают смыс-

ловую нагрузку: создают образ песка, ползущего змея (один из символов Сатаны). В четвертом номере фонемный ряд «*E li E li LaMaLa*» используется для создания медитативного акустического пространства. Пение на низком неопределенном звуке, монотонность звучания напоминает буддийскую мантру. Также Тан Дун употребляет и фонемную импровизацию в качестве дополнительной тембровой окраски. Например, во вступлении из пятого номера «Песня камня» бас поет обертоновый вокализ на нотах *a-e*, где основная роль чередования гласных заключается в создании вертикальной плотности.

Восточная символика проявляется в *тембре*, в *звукоизвлечении*, в *ладу*. Тан Дун наполняет европейский жанр архетипами-символами Востока, с демонстративным цитированием подлинных звукообразов Востока. К примеру, использование *тембра* баса и сопрано с привлечением приемов восточного горлового (обертонового) пения, а также исполнительской манеры традиции *Цзинцзюй* (так называемой Пекинской оперы). Исследователь Лю Бинцян отмечает, что напряженное пение в стиле *Цзинцзюй* в высоком регистре способствует большей рельефности противопоставления характеров-идей¹². Стремление привнести в инструментальную составляющую музыки традиционную китайскую интонацию происходит путем изменения *звукоизвлечения* на скрипке и виолончели. Их *arco* и *pizzicato* соединяются с техникой струнных щипковых и струнных смычковых в восточном инструментарии¹³. Относительная свобода импровизации и развития музыки в «Водных страстях по Матфею» соответствует традициям китайской музыкальной практики, которые соотносятся с идеями ограниченной алеаторики. В некоторых частях формы Тан Дун дает лишь основную интонационную идею и структуру композиции, предлагая скрипке и виолончели свободно импровизировать в пределах заданного алгоритма. «Импровизация становится одним из методов, объединяющих коренную китайскую музыку с современной западной музыкой»¹⁴. Также скрипка и виолончель имеют символическую нагрузку в контексте самого произведения. Скрипка

¹² Лю Б. Веристский строй оперного творчества Тан Дуна. С. 172.

¹³ Там же, с. 172.

¹⁴ Чжу Ю. Претворение национальных истоков в концерте «Карта» для виолончели, видео и оркестра Тан Дуна // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2015. №42. С. 198-210.

создает комплекс образов дьявола, предательства, искушения. Виолончель в основном соотносится с образом Христа.

В качестве значимого средства интродуктивной программности композитор задействует *лад*, который используется как символ места (Восток), а также как носитель конфуцианской символики. Показательно применение Тан Дуном гемольных и пентатонических ладовых образований. Например, вопрос дьявола из второго номера «Искушение» строится на глассандирующих, ползущих интонациях, а также на гемольном ладу для создания образной характеристики пустыни, арабского востока, змея. Вступление из пятого номера «Песнь камня» строится на ангиметонной пентатонике (*a-h-d-e-g*). В основе построения звучат два трихорда (*(a1-h1-d2)* и *(d1-e1-g1)*), которые образуют регистровую транспозиционную симметрию¹⁵. С точки зрения ладовой системы Китая здесь представлены начальные отрезки двух ладов: это *a шан*-лад и *d юй*-лад, где *шан* символизирует металл, а *юй* – воду. С точки зрения системы *Люй-люй* композитор использует восьмой *люй* – *линь чжун* (по «*Го юй*» – четвертый промежуточный тон). Связан этот *люй* с лесным колоколом, с образом дерева¹⁶.

Таким образом, в «Водных Страстях по Матфею» Тан Дуна символика имеет исключительное значение. Главным символом выступает вода – символ возрождения. В экспонировании образов произведения важную роль играют интонационная символичность и формульность. Символизм выступает как главный фактор, объединяющий текст Евангелия и музыку.

Символизм «Страстей...» может быть трактован с позиций как Западной, так и Восточной философии, что отражает установку композитора на синкретизм. В этом отношении Тан Дун выступает как типичный представитель внеевропейского музыкального авангарда.

¹⁵ Каракулов Б. Симметрия музыкальной системы (О мелодии). Алматы: Наука, 1989. 168 с.

¹⁶ Еремеев В. Акустико-музыкальная теория // Духовная культура Китая. М.: Восточная литература, 2009. Том. 5. С. 199-217.

К ПРОБЛЕМЕ ПОНИМАНИЯ ГАРМОНИЧЕСКИХ ОСНОВАНИЙ СПЕКТРАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Оbjectом исследования является спектральная музыка как одно из направлений современной музыки второй половины XX–XXI вв. Ее характерной особенностью является метод фильтрации звукового спектра, который лежит в основе создаваемого произведения. Спектральная композиция рождается из манипуляций с различными параметрами, полученными в результате такого анализа. Предмет исследования – проблема понимания гармонических оснований спектральной музыки.

Термин «гармония» в XX веке приобрел новый смысл «эстетически удовлетворяющего согласия звуков»¹. Ю.Н. Холопов отмечает циклический характер пути эволюции гармонии от «горизонтальной цельности согласных звуков» в древних монодических традициях через аккордово-функциональную систему европейского Средневековья и «аккордовую систему» Рамо к великому «интонационному кризису» начала XX века, вновь устранившему «доминирование вертикально-аккордового момента»².

Чем в этом аспекте интересен феномен спектральной музыки? Благодаря опыту спектралистов, проблемы онтологии музыки перемещаются во внутреннее пространство звука, как главной категории музыкального языка, а это, в свою очередь, диктует необходимость заново выстроить систему познавательных и оценочных координат, разворачиваемых в пределах данной категории.

Таким образом, основные положения доклада сводятся к следующему:

1) акустическим основанием спектральной музыки является метод

¹ Теория современной композиции: учебное пособие. Отв. ред. В.С. Ценова. М.: Музыка, 2007. С. 122.

² Там же, с. 122-123.

преобразования тембра, или гармонического спектра, определяемый понятием «фильтрация звука»³;

2) гармоническим основанием спектральной музыки является *комплексный звук*⁴ как единица высотной системы, которая в результате преобразования становится *порождающей гармонической моделью*, и в зависимости от уровней восприятия комплексный звук можно рассмотреть как (а) *соноблок* – если речь о синтетическом слушании, когда частичные тоны не вычлняются – и (б) как *аккорд* – если речь об аналитическом слушании, или вертикальном комплексе дифференцированных звуков, которые персонифицируются инструментальными тембрами ансамблевой группы (техника инструментального аддитивного синтеза⁵);

3) отношения аккордов носят принципиально *неиерархический характер*, что определяет уникальность гармонического языка спектральной музыки.

Перейдем к более детальному рассмотрению каждого из положений на материале цикла *L'espace acoustique* («Акустические пространства») Жерара Гризе и *Gondwana* Тристана Мюрая.

Как реализуется логика гармонических связей элементов музыкального текста? *В широком плане* ее можно рассмотреть в контексте понятий «вдох» и «выдох», предложенных Гризе в его теоретических работах⁶. Однако если перевести каждую из этих метафор на язык стро-

³ Фильтрация звука – один из основных способов преобразования спектра звукового сигнала, устраняющего нежелательные помехи, шумы, некоторые частотные полосы и нормализующего частотные компоненты в необходимом частотном диапазоне.

⁴ Комплексный звук – колебания, характеризующиеся наличием более чем одной частоты. Так, например, при колебании струны колеблется не только вся она целиком, но и ее половина, четвертая часть и т.п.

⁵ Инструментальный аддитивный синтез = аддитивный синтез – синтез, основанный на принципе сложения, то есть конструирования сложного звука по его гармоническим составляющим.

⁶ Grisey, Gérard. Structuration des timbres dans la musique instrumentale / G. Grisey // *Le timbre, métaphore pour la composition*. 1991. P. 352-385; Гризе Ж. Структурализация тембров в инструментальной музыке / Пер. В. Серебряковой // Серебрякова В. Проблемы спектрального анализа на примере творчества Жерара Гризе: дипломная работа. Науч. рук. А.С. Соколов. МГК им. П.И. Чайковского. М., 2000. С. 154-184; Гризе Ж. Структурирование тембров в инструментальной музыке / Пер. Д.В. Шутко // Музыкальная академия. 2000. № 4. С. 113–120.

гой теории, то они будут выглядеть следующим образом:

1. комплексный звук – ПГМЗ (порождающая гармоническая модель звука); 2. синусоидальный тон – ПГМЗ – белый шум.

В логике гармонических отношений следует различать два состояния звука:

1) *комплексный звук* (иначе его называют *основным тоном*), который еще не является элементом текста [см. Пример 1];

Пример 1. Первые тридцать две гармоники обертоновых серий, основанных на нижнем E

Partial: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

Partial: 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

2) звук, как *порождающая гармоническая модель*, когда из обертоновой серии, в данном конкретном случае основанной на тоне *E* (42.2 Hz), фильтруются кратные частоты, или частоты, кратные одной основной частоте, которые далее собираются в гармоническую вертикаль, как показано [см. Пример 2].

Пример 2. Ж. Гриве. Partiéls.

Порождающая гармоническая модель E

Partial

43	
38	Viols
34	
30	
26	
22	Piccolo
18	Viola
14	Viola
10	Cello
6	Clarinet
4	Cb(°)
2	Trombone
1	Cb

Данная порождающая модель подвергается так называемому процессу «замутнения» (или «трансформации» о которой только что говорилось), который движется от чистого спектра (или синусоидального тона) к белому шуму, когда шаг за шагом добавляются некратные гармоники. Процесс «замутнения» – это так называемый «вдох», во время которого происходит трансформация порождающей модели в сторону белого шума, когда в аккорд включаются практически все некратные, инармонические частоты в пределах изначальной заданной порождающей модели, что очень важно. И это мы можем увидеть в следующем примере (некратные – черные, кратные – белые) [см. Пример 3].

Пример 3. Ж. Гризе. «Структурализация тембров». [Гризе-2000a]

Процесс замутнения, показанный в этом примере, происходит в течение 11-ти повторов ПГМ.

Соответственно, обратное движение от белого шума к чистому спектру – это метафорический «выдох», который сопряжен с возвращением к кратным гармоническим частотам и снятию слухового напряжения.

В узком плане логика гармонической связи единиц музыкального текста может быть рассмотрена в зависимости от каждого из видов применяемых техник. По причине ограниченного времени, мы рассмотрим только некоторые из них. Если в *Partiels* Гризе основывался на анализе сонограммы педального тона E (41,2 Hz) тромбона, то в дальнейшем

он отбирает некоторые составные элементы частот и оркеструет их, на основании чего применяемая техника метафорически называется *инструментальным аддитивным синтезом*⁷. Однако в отличие от теоретической компьютерной модели, ее акустическая, или практическая реализация состоит в том, что *каждый элемент исполняется музыкальным инструментом*, – он не является [простым] синусоидальным сигналом⁸. На этом основании порождающую гармоническую модель в зависимости от уровней восприятия можно охарактеризовать как (а) соноблок, если частичные тоны не вычленяются и (б) аккорд (вертикальная структура), если анализируется вертикальный комплекс дифференцированных звуков, персонифицированных в тембрах инструментов ансамбля, как показано в [см. Примере 4].

Пример 4. Прогрессия от гармонических к ингармоническим частицам

The musical score for Example 4 is presented in a multi-staff format. The top section shows the Windbands, Percussion, and Strings and Accordion parts across 11 measures. Below this, a detailed instrument list is provided for each measure, indicating the specific instruments and their playing techniques. The instruments listed include Viola, Violin, Cello, Double Bass, Flute, Clarinet, Saxophone, Trumpet, Trombone, and Horn. The notation includes various symbols for dynamics, articulation, and performance instructions.

⁷ Аддитивный синтез (Additive Synthesis) – метод получения сложного тембра сложением различного количества простых волн. Аддитивный синтез часто называют также синтезом Фурье – по имени французского математика Жозефа Фурье, который описал возможность формирования сложных волн путем сложения простых синусоидальных волн.

⁸ *Курсив мой* – Р.Ф.

Эти аккорды не имеют ни горизонтальных, ни вертикальных связей и соположены как элементы одного ряда.

В том случае, когда композитор использует в роли Порождающей Гармонической Модели сонограмму струнного баса, исполняемого пятью разными приемами – pizzicato, обычным способом (arco), обычным способом у подставки, почти на подставке и sul ponticello, как, например, в *Transitoires* (или «Переходных процессах»), применяется техника макрофонии и микрофонии, которая, в свою очередь, влияет на темпоральную трансформацию басовых звуков и регулирует степень гармоничности и инармоничности в вертикальных структурах [см. Примеры 5-6].

Пример 5. Темпоральная (временная) трансформация реального, микрофонического и макрофонического басовых звуков в *Transitoires*.
Сост. Rose 1996

	Real Sound	Microphony	Macrophony
①		11 $\frac{3}{5}$ beats	
②		12	
③		6 $\frac{1}{6}$	
④		12 $\frac{3}{7}$	
⑤		3	
⑥		14	
⑦		5 $\frac{1}{4}$	
⑧		4 $\frac{1}{5}$	
⑨		1 $\frac{2}{5}$	
⑩		4	
⑪		3	
⑫		0	

Пример 6. Гармоническая прогрессия микрофони.
Сост. Rose 1996

Step no.: 1 - 2 3 - 4 5 - 6 - 7 - 8 9 10 - 11

Наконец, благодаря частотной модуляции⁹ возможно преобразование самой порождающей звуковой модели, как это происходит в *Gondwana* (1980) для оркестра Тристана Мюроя, когда комбинируется сумма и разница тонов, подсчитанных по FM-формуле [см. Пример 7], а сам результат комбинации используется в функции порождающей гармонической модели.

Пример 7: Сумма и разница тонов, подсчитанных по формуле FM

Summation tones

St1 = 599.65 Hz (D↑)
St2 = 807.3 Hz (G↑)
St3 = 1014.95 Hz (B↑)
St4 = 1222.6 Hz (D♯)
St5 = 1430.26 Hz (F↑)
St6 = 1637.91 Hz (A♭)
St7 = 1845.56 Hz (B♭)
St8 = 2053.21 Hz (C)
St9 = 2260.87 Hz (D♭)

Difference tones

Dt1 = 184.34 Hz (F♯)
Dt2 = 23.3093 Hz (F♯)
Dt3 = 230.96 Hz (A♯)
Dt4 = 438.61 Hz (A)
Dt5 = 646.27 (E)
Dt6 = 853.92 Hz (G♯↑)
Dt7 = 1061.57 Hz (C)
Dt8 = 1269.22 Hz (E♭)
Dt9 = 1476.88 Hz (G♭)

(↑ = 1/4tone higher)

⁹ Джон Чоунинг (р. 1934) открыл способ синтеза звуковых волн, в основе которого лежит частотная модуляция (FM) колебания простой (например, синусоидальной) формы, по формуле $F_i = |c + (m i)$. Модуляция (лат. *modulatio* – размерность, ритмичность) – процесс изменения от одного до нескольких параметров высокочастотного несущего колебания.

В связи с этим важны высказывания Мюроя относительно специфики его гармонического и инструментального письма, что большинство его пьес «на самом деле построено на структурах, которые не являются непосредственными спектральными наблюдениями», а тем, что он называет «частотной гармонией»¹⁰. Мюроя также указывал на большой эстетический уклон спектральной музыки¹¹, на особое восприятие звука – не как составляющую часть какой-либо модели, комплекса или ячейки, а как автономную структуру и гармонический материал¹².

Выводы

1. Первое. Исследование гармонических оснований спектральной музыки изначально сопряжено с противоречием, согласно которому, с одной стороны, монизм категории «звук» диктует необходимость ограничить категориальный ряд музыкального языка, начиная с последующего шага – интервала, с другой же стороны – восприятие связной звуковой палитры, доносящей определенный смысл, ассоциативно порождает аналогии с традиционными понятиями лада и тональности, противоречащими логической природе данного явления, потому что в центр внимания поставлен не просто звук, а *тембр*, традиционно понимавшийся как акциденция звука.

2. Второе. Результат анализа спектральной музыки указывает на процесс перевода тембра из свойства звука в саму звуковую субстанцию благодаря методу аддитивного синтеза, то есть раздаче гармоник звука музыкальным инструментам, соответственно, их превращению в «звучащее вещество», если говорить словами Асафьева. Таким образом, если акустика толкует тембр как субъективное восприятие спектра, а традиционное музыкознание – как свойство звука, то у спектралистов тембр материализуется в аккордовую вертикаль и поэтому теряет свои акцидентальные свойства, превращаясь в субстанцию, которая облада-

¹⁰ Murail, Tristan. After-thoughts // Contemporary music review. 2000. № 19, С. 8; Сидорова Г.А. Творчество Кайи Саариахо 1980-х – 1990-х годов. Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2014. С. 24.

¹¹ Murail Tristan. Spectra and Pixies / Translated by Tod Machover // Contemporary Music Review, 1 (1984), С. 158 цит. по Сидорова Г.А. Творчество Кайи Саариахо 1980-х – 1990-х годов. Дисс. ... канд. искусств. М., 2014. С. 25.

¹² Сидорова Г. Творчество Кайи Саариахо 1980-х – 1990-х годов. Дисс. ...канд. искусств. М., 2014. С. 25.

ет такими качествами как место, движение и т.д. Поэтому речь должна быть не просто об «отказе от последовательных интервальных связей как основного составного элемента композиции и установлении тембра вместо него»¹³, как полагает канадский исследователь Франсуа Розе, а о том, что изучаемое явление изначально сопряжено с иным отношением единиц музыкального языка и основных категорий музыки. Это дает основание рассматривать их в аспекте неиерархически обусловленных системных связей по той причине, что единицы гармонического языка не выстраиваются в многоуровневую систему, а имеют рядоположный характер. Каждый аккорд является автономной единицей, не связанной с другими по горизонтали и вертикали. Поэтому гармонические основания спектральной музыки не могут быть названы иерархическими и можно поставить вопрос не просто о «новом типе языковой системы»¹⁴, а конкретно о *неиерархическом типе языковой системы*, предполагающим адекватный аналитический подход к данной музыке.

3. Третье. Можно согласиться с Розе, что «спектральная музыка предлагает новое чувство гармонического управления, основанного на структурных параллелизмах без использования иерархической системы»¹⁵, но тогда необходимо дополнить и уточнить, что само *отсутствие иерархической системы* – это *результат редукции таксономической системы единиц* до позиции «звук–тембр», где звук приобретает свойство акциденции, а тембр, напротив, переводится в звуковую субстанцию. Только при этом условии можно согласиться с тем, что спектральным практикам удалось «создать *единое чувство новых видов музыкального времени* для того, чтобы привнести тембр в композиторскую палитру на уровне мелодии, гармонии и даже формы»¹⁶. Так или иначе, бесспорно, что необходимо искать новые пути слушания, понимания и анализа этой музыки.

¹³ Rose, François. Introduction to the Pitch Organization of French Spectral Music // Perspectives of New Music, Vol. 34, No. 2, Summer, 1996. P. 36.

¹⁴ Шутко Д. Французская спектральная музыка 1970-1980-х годов: теоретические основы музыкального языка. Дисс... канд. искусств. СПб., 2004. С. 62.

¹⁵ Rose, François. Introduction to the Pitch Organization of French Spectral Music // Perspectives of New Music, Vol. 34, No. 2, Summer, 1996. P.36.

¹⁶ Ibid. p. 37.

III. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, СЦЕНИЧЕСКИЕ ПОСТАНОВКИ

Е. Шавырина

АКАДЕМИЗМ И СОВРЕМЕННОСТЬ: О ДВУХ ПОСТАНОВКАХ «COSI FAN TUTTE» МОЦАРТА

Искрометная и игривая, но в то же время чувственная, затрагивающая самые тонкие струны души, – такой предстает перед нами опера В.А. Моцарта «Так поступают все женщины», написанная за год до смерти композитора (1790). Однако из всех его сочинений именно «Così fan tutte» чаще других терпела нападку со стороны критики. Причины тому разные, но самая распространенная кроется в либретто Лоренцо Да Понте, вернее – в избранном для него сюжете, который обвиняли в аморальности и считали недостойным гениальной музыки Моцарта. И действительно, сюжет оперы, воспроизводящий, по некоторым версиям, реальные события¹, оказался достаточно фривольным. Двое офицеров по настоянию старого философа-циника решают проверить своих дам – двух сестер – на верность. Изобразив отъезд, они появляются перед ними в другом облики – переодетыми албанцами – и начинают ухаживать за своими же невестами. Девушки, вначале непреклонные, вскоре влюбляются, при этом каждая выбирает себе жениха своей сестры. Они уже готовы выйти замуж, однако обман раскрывается. После произведения морали следует счастливое воссоединение пар. Стоит отметить, что, при всей необычности и смелости сюжета, содержащего, наряду с изысканными комическими эпизодами, пикантные сцены ухаживаний,

¹ Долгое время считалось, что случай, описанный в опере, на самом деле произошел в Вене во времена Моцарта и якобы сам император Иосиф II предложил композитору и либреттисту использовать его в качестве сюжетной основы. Однако на сегодняшний день многими исследователями этот факт ставится под сомнение. См., напр.: Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. М.: Музыка, 2007. С. 413., Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008. С. 525.

он не был абсолютно новым для того времени. В монографии П.В. Луцкера и И.П. Сусидко «Моцарт и его время» исследуются истоки сюжетных мотивов либретто «Così», вызывающие множество параллелей как с современными сценическими сочинениями (например, с пьесами самого Да Понте или с оперой Антонио Сальери «Пещера Трофония»), так и с литературной классикой от Гомера до Мольера². Тем не менее, сюжет оперы получился не просто современным для конца XVIII века – он не теряет актуальности до сих пор и постоянно привлекает к себе внимание режиссеров. Особый интерес к ней проявился со второй половины XX века. Не ослабевает он и по сей день. Согласно статистике, представленной на крупнейшем оперном портале Operabase, только в период театральных сезонов 2011/12 – 2015/16 по всему миру было осуществлено 364 новые постановки «Così», всего же сыграно спектаклей 1538³.

Нам показалось интересным сравнить две версии оперы «Так поступают все женщины» – современную⁴ и академическую⁵, соответственно созданные режиссером Клаусом Гуттом⁶ для Зальцбургского

² Там же. С. 526.

³ Operabase. Статистика [Электронный ресурс]. URL: <http://operabase.com/visual.cgi?lang=ru&splash=t>.

⁴ Современная, или постмодернистская оперная режиссура, а также «режиссерская опера» – термины, используемые для обозначения, распространившегося, в основном, во второй половине XX – начале XXI века режиссерского подхода, подразумевающего разрыв с классическими постановочными принципами за счет актуализации сюжета, насыщения спектакля символикой, дополнительными отсылками к другим произведениям искусства и т.п. Философией режиссера, практикующего современные оперные постановки, часто становится «крайний субъективизм и метафизически понимаемая свобода творчества». См.: Цодоков Е.С. Визуализация оперы, или Типология оперной режиссуры [Электронный ресурс] // OperaNews.ru. URL: <http://operanews.ru/history55.html>.

Сегодня проблемы современной оперной режиссуры все больше волнуют музыкантов-профессионалов; их освещают в своих работах такие ученые, как М.И. Нестьева, И.П. Сусидко, Р.А. Насонов, Г.Ф. Головатая, Н.А. Маркарьян, Н.Г. Шахназарова, М.Л. Мугинштейн, А.А. Соловьяненко и другие.

⁵ Академическая оперная режиссура, «исторический реализм» – тип оперных постановок, основанный, по определению Е. Цодокова, на сохранении традиций прошлого и «духа» эпохи, но «с учетом изменившихся современных исторических, жизненных и художественных реалий». Там же.

⁶ Клаус Гут – немецкий театральный и оперный режиссер, известный современны-

фестиваля в 2009 году и идущую с 1996 года в Метрополитен-опера и осуществленную Лесли Кёниг⁷.

Сразу хочется отметить высокое качество обеих спектаклей. В этом нужно быть обязанным не только постановщикам, но и потрясающим исполнителям. В Зальцбурге партии сестер исполнили Миа Перссон и Изабель Леонард, их женихов – Флориан Беш и Топи Лехтипуу. Эта четверка блистательно проявила себя как в сложнейших соло, так и в изысканных ансамблях, составляющих главную движущую силу этой оперы. Потрясающим артистизмом отличились Бо Сковхус (Дон Альфонсо) и неподражаемая Патрисия Пёттибон (Деспина). Оркестр под управлением Адама Фишера звучал особенно свежо и цельно. Звездным оказался состав и в спектакле 2014 года в Метрополитен-опера: Сюзанна Филипс (Фьордилиджи), та же Изабель Леонард (Дорабелла), Мэтью Поленцани (Феррандо), Родион Погосов (Гульельмо), Маурицио Мураро (Альфонсо) и Даниэль де Низ (Деспина). Прочтение моцартовской партитуры маэстро Джеймсом Ливайном было, как всегда, удивительно тонким, глубоким и вдохновенным.

Какова же режиссура?

Уже первая сцена показывает кардинальные различия между двумя постановками. Традиционная экспонирует главных героев с Доном Альфонсо в затемненном помещении, где и затевается спор о женской верности. В постановке Гута действие происходит в спроектированном декоратором Кристианом Шмидтом шикарном современном особняке, где только что закончилась вечеринка: яркое освещение, большое количество откупоренных бутылок, явно подвыпившие молодые люди... И сразу же четко обозначена главная фигура действия – это, конечно же, Дон Альфонсо. В отличие от постановки Кёниг, в которой философу сначала приходится перенести от Феррандо и Гульельмо насмешки и даже угрозы шпагой, в гуттовском спектакле Альфонсо сразу начинает исподволь управлять молодыми людьми, ставя над ними своеобразный

ми постановками опер Моцарта («Заида», «Дон Жуан», «Свадьба Фигаро»), Глюка («Ифигения в Тавриде»), Бетховена («Фиделио») и проч.

⁷ Лесли Кёниг – американский оперный режиссер, известная традиционными постановками, в частности, «Сказок Гофмана» Оффенбаха и «Так поступают все женщины» Моцарта. В течение 30 лет сотрудничала с Метрополитен-опера, руководила Оперой Бостона.

эксперимент. Здесь он не просто философ, а дирижер-волшебник, способный своим дыханием зажечь огонь в камине, переменить декорации одним лишь движением руки и даже остановить время, на несколько мгновений «выключив» героев из действия. Однако волшебство Альфонсо направлено не во благо – последовательно ведя героев к отрицанию верности, он заставляет их разувериться в любви. Моментом торжества его власти становится эпизод, в котором по его повелению молодые люди произносят ключевую фразу оперы – «так поступают все!».

Крайне отличается изображение главных героинь в двух постановках. В Метрополитен первое их появление очень красиво: сценограф и художник по костюмам Майкл Йерган решает его в пастельных тонах с преобладанием бежевого и голубого – цветах, говорящих одновременно о благородстве и некоторой наивности, детскости. Это впечатление усиливают мизансцены: Дорабелла играет с маленьким корабликом, Фьордилиджи предается мечтаниям на фоне поражающего воображение громадного корабля. В самых разных ситуациях спектакля, даже в сценах ухаживаний, героини Лесли Кёниг не утрачивают природного благородства и чувства собственного достоинства. В зальцбургской постановке сестры с самого начала выглядят гораздо раскованнее. Одна из них появляется с алкоголем в руках, другая на ходу снимает туфельки. Все это, однако не вызывает отторжения – героини Гута обворожительны в своей непосредственности. Они прыгают на диване, распускают волосы, дурачась, как маленькие девочки. Позже мы узнаем девушек с других сторон – они будут тосковать по своим возлюбленным и поддаваться соблазнам, они попытаются бороться – за свою любовь, сначала прошлую, а потом за, казалось бы, настоящую, в конечном итоге – за самих себя... Режиссер показывает героинь неидеальными, но не осуждает их, раскрывая на их примере суть человеческой природы с ее противоречиями, слабостями, достоинствами и недостатками.

В обеих постановках очень ярко и необычно выполнен выход Деспины, служанки сестёр. Если в нью-йоркском спектакле эффект состоял в том, что Деспина сама выкатила на сцену реквизит, то в зальцбургской версии акцент с ситуации перенесен на облик актрисы. Патрисия Пёттибон появляется с мотоциклетным шлемом в руках, в косухе и жуёт жвачку. Можно сказать, что озорство и кокетство моцартовской Деспины гиперболизируется Гутым, хотя до крайности не доходит: при всей

кажущейся внешней брутальности героиня Пётрибон внутренне очень женственна и не лишена эмпатии. Подкупленная Альфонсо, она включается в интригу не по злему умыслу, а искренне желая помочь своим господам развлечься. В итоге, видя страдания молодых людей, – девушек, запутавшихся в своих чувствах и юношей, заигравшихся в испытании верности, Деспина в отчаянии покидает дом.

Одна из самых интригующих сцен в опере – первая встреча сестер с переодетыми женихами. Лесли Кёниг идет вслед за создателями оперы: девушки делают вид, что не замечают новоявленных поклонников, скромно отводят глаза. В версии Гута эта сцена решена метафорично – героини уже не делают вид, что не замечают мужчин, они и вправду их не видят. На сцене гаснет свет и единственное, что можно разглядеть – это появляющиеся из темноты африканские маски. Кстати, маски не раз задействованы в спектакле: они символически выражают внешние изменения в облике юношей, а в последней сцене за ними прячется Дон Альфонсо. Возможно, они олицетворяют обман, который лежит в основе сюжета. Символическим смыслом в режиссёрской постановке наделяется и земля, которая заполняет сцену во втором акте благодаря трансформации особняка в полуоткрытую веранду с выходом в лес. С одной стороны, земля здесь – своеобразный намек на характерную для эпохи Просвещения идею естественности посредством общения человека с природой. С другой, земля становится грязью, которая отражает внутреннее состояние героев, подсознательное ощущение вины и порочности их поступков. Причём, режиссер показывает равно виновными в содеянном не только девушек, не прошедших проверку, но и молодых людей, которые изначально устроили её нечестной.

Итог обеих постановок тоже очень разный. В нью-йоркском спектакле девушки искренне раскаиваются, и влюбленные вновь воссоединяются. У Клауса Гута сестры испытывают целую гамму противоречивых чувств – это замешательство, вина, гнев, адресуемый как себе, так и женихам, наконец, отчаяние и осознание того, что как прежде уже не будет. Звонкая пощечина Фьордилиджи в ответ на грубые нападки Гульельмо, ностальгическая видеозапись счастливых когда-то Дорабеллы и Феррандо, проектируемая на огромную стену дома, и две пары молодых людей, растерянно перемещающихся по сцене и не способных со-

единиться со своими половинками – таков финал зальцбургской версии оперы, открытый и неоднозначный.

Обе постановки «Cosi» по-своему привлекательны: одна – близостью к оригиналу, потрясающими декорациями и костюмами, тончайшей продуманностью мизансцен, другая – новизной трактовки, концептуальностью, динамизмом. Но главное, пожалуй, заключается в ином: и академическая, и «режиссерская» версии смотрятся современно. Их создателям удалось очень тонко проникнуть в самую суть вневременных тем, заложенных в моцартовском творении – тем любви, верности и доверия.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РЕПЕРТУАРА КЛАССИЧЕСКОГО БРАСС-КВИНТЕТА В КОНТЕКСТЕ ЕГО ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ

Одним из ярких явлений музыкального исполнительства второй половины XX в. стало искусство брасс-квинтета. Классический брасс-квинтет появился в середине прошлого столетия. Его возникновение принято связывать с организацией в 1954 г. в США первого профессионального исполнительского коллектива *New York Brass Quintet*, в состав инструментария которого входили две трубы, валторна, тромбон и туба. Позднее, с появлением в 1960 г. коллектива *American Brass Quintet* (две трубы, валторна, тромбон и бас-тромбон), состав классического брасс-квинтета начал подразделяться на два типа: 1) с тубой, в качестве басового голоса, 2) с бас-тромбоном.

Особым феноменом классического брасс-квинтета стало создание репертуара, насчитывающего более двух тысяч произведений. Вместе с тем существует противоречие, что при наличии столь обширного репертуарного багажа, большинство исполнителей не знакомы с оригинальными сочинениями. В этой связи, большинство отечественных коллективов зачастую вынуждены исполнять одни лишь переложения, ввиду того, что сами музыканты не знают о существовании оригинального репертуара. В настоящей статье ставится задача разрешить данное противоречие и дать общую характеристику репертуара брасс-квинтета в рамках его исторического развития, что даст определенный толчок к его дальнейшему детальному исследованию и фактическому исполнению отечественными брасс-квинтетами.

Репертуар брасс-квинтета мы можем условно разделить на: 1) *транскрипции* вокальных и инструментальных сочинений; 2) *оригинальные произведения*, написанные для двух труб, валторны, тромбона и тубы (бас-тромбона). В свою очередь сочинения, относящиеся и к первой, и ко второй группе делятся на жанрово-стилистические направ-

ления: классика, авангард, эстрада, джаз и рок-музыка.

Истоки развития репертуара ансамблей медных духовых инструментов относятся к эпохе *Возрождения* и были тесно связаны с хоровой музыкой, сопровождавшей церковные богослужения. Функция инструментального ансамбля, состоявшего, как правило, из *цинков*¹ (см.: рис. 1) и *сакбутов*² (см.: рис. 2), сводилась к дублированию хоровых голосов. Рукопись партитуры, где цинки дублируют голоса хора, была найдена в Лейпциге. Данное сочинение датировано 1542 годом и по предположению исследователей принадлежит композитору *Иоганну Вальтеру* [Johann Walter] (1496-1570)³.

Новым шагом в развитии камерной духовой музыки стало творчество представителей венецианской композиторской школы – *Андреа Габриели* (ок. 1510/1520-1586) и его племянника *Джо-*

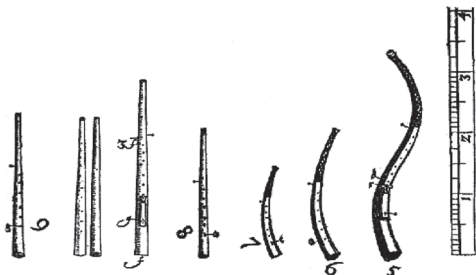


Рисунок 1. Семейство цинков.
Иллюстрация из трактата
М. Преториуса *Syntagma musicum*
Т. II, 1619.

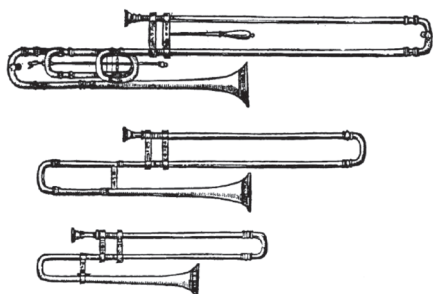


Рисунок 2. Семейство сакбутов.
Иллюстрация из трактата
М. Преториуса *Syntagma musicum*
Т. II, 1619

¹ Цинк – старинный духовой музыкальный инструмент, представляющий собой деревянную цилиндрическую трубку с отверстиями и с мундштуком, подобным тем, которые используются на современных медных духовых инструментах. См.: Энциклопедия музыкальных инструментов / Под ред. М. В. Есиповой. – М.: Дека-ВС, 2008. – С. 659.

² Сакбут – (франц. *sacqueboute*, *sacque-boute*) медный духовой инструмент с кулисой, появившийся в XV в., предшественник современного *тромбона*. См.: Энциклопедия музыкальных инструментов / Под ред. М. В. Есиповой. – М.: Дека-ВС, 2008. – С. 488.

³ См.: Schering A. *Geschichte der Musik in Beispielen*. Leipzig: Breitkopf und Hartel, 1931. P. 77.

ванни *Габриели* (ок. 1555-1612/1613). Они были приверженцами идей *Concerto* для солирующих голосов и инструментов в сопровождении органа, что проявлялось в их многохорном вокально-инструментальном и чисто инструментальном письме⁴. Особенно важна была роль духовых инструментов в творчестве *Дж. Габриели*. Так, в канцоне № XI, написанной им для церковного хора в сопровождении пятиголосного инструментального ансамбля (четыре *цинки* и *тромбон*) и двух органов, хоровые эпизоды чередуются с инструментальными. В канцоне № XII *Canzon in Echo Duodecimi Toni* («В манере эха»), имеющей подобный состав, композитором используются одноголосные соло цинков. Именно *Дж. Габриели* принадлежит нововведение выписывать самостоятельные партии для различных инструментов, что оказало влияние на возникновение и формирование оркестровой партитуры.

В эпоху *барокко* репертуар ансамблей *башенной музыки* пополнили концертные произведения. Если ранее сочинения городских башенных музыкантов носили только сигнальный характер, то в творчестве композиторов XVII в. начали появляться более крупные произведения, из которых составлялись целые сборники. Наиболее известный из них – *Hora Decima* для двух цинков и трех сакбутов *И. Пецеля* (Лейпциг, 1670). В это время произошло становление новых жанров в ансамблевом исполнении на медных духовых инструментах – *сонаты*⁵, *интрады*⁶. Так, итальянский композитор, проживавший на территории Германии, *Алессандро Орологио* [Alessandro Orologio, ок. 1550-1633], известный

⁴ См.: Барсова И. Из истории партитурной нотации // История и современность. Сборник статей под ред. А. Климовицкого, Л. Ковнацкой, М. Сабининой. – Л.: Советский композитор, 1981. – С. 7.

⁵ *Соната* (итал. sonata, от sonare – звучать) – один из основных жанров сольной или камерно-ансамблевой инструментальной музыки. В практике ансамблевого музицирования на медных духовых инструментах особую популярность соната приобрела в XVI–XVII вв. как произведение военно-церемониальной музыки, исполняющееся, как правило, ансамблем натуральных труб. См.: Проскурин С.Г. Проблемы исполнительства на трубе музыки эпохи барокко: инструментарий, репертуар, традиции: дисс. канд. искусств. Ростов-на-Дону, 2005. – С. 19.

⁶ *Интрада* (итал. intrada, entrata, исп. entrada, фр. entrée, англ. entry, дословно – «вступление») – небольшая инструментальная пьеса, получившая наибольшее распространение в XVI–XVIII вв. Как правило интрадой предварялись различные торжества или танцевальные увеселения. См.: Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1990. С. 215.

еще и как исполнитель на цинке, в конце XVI в. написал двадцать восемь *интрад* для пяти- и шестиголосных ансамблей⁷. Церемониальный репертуар отличался от сигнального многоголосным складом фактуры и своей протяженностью. Такие пьесы, как правило, исполнялись во время учений, парадов, сопровождали выходы правителя и т.д. Примеры подобных сочинений мы можем найти в творчестве *Чезаре Бендинелли* [Cesare Bendinelli, 1542–1617], *Иоганна Кристофа Пецеля* [Johann Christoph Pezel, 1639-1694], *Георга Даниэля Шнеера* [Georg Daniel Speer, 1636-1709] и др. Большинство их сочинений сохранилось до наших дней в виде переложений для классического брасс-квинтета.

Сведения о старинной музыке для ансамбля медных духовых инструментов XVI-XVII вв. мы можем почерпнуть из трактатов Ч. Бендинелли, Дж. Фантини, Э. Альтенбурга, содержащих образцы военно-церемониального репертуара позднего *Возрождения* и раннего *барокко*, а также исполнительские указания относительно ансамблевой импровизации той эпохи⁸.

Во второй половине XVIII в. композиторские предпочтения в области духового ансамблевого исполнительства отдавались жанру *Harmoniemusik*⁹. Вместе с тем, в европейской музыкальной культуре и, в частности, в России ансамбль медных духовых инструментов широко применялся в *охотничьей* и *пленэрной* музыке.

Охотничья музыка, как правило, исполнялась на трубах, валторнах и литаврах. Для *охотничьей музыки* были созданы специальные произведения – «фанфары». Примером подобных сочинений являются *Новые концертные фанфары для двух труб, исполняемые во время раздачи кусков добычи собакам*, написанные французом Мореном¹⁰. Одной из разновидностей охотничьей музыки XVIII в. в России стал *роговой*

⁷ См.: Reese G. Music in the Renaissance. Mew York: Morton, 1954, P. 672.

⁸ См.: Проскурин С. Проблемы исполнительства на трубе музыки эпохи барокко: инструментарий, репертуар, традиции: Дисс. ... канд. искусств. Ростов-на-Дону, 2005. С. 5-6.

⁹ См.: Березин В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М.: ИОСО РАО, 2000. С. 91.

¹⁰ Существует предположение, что во время пребывания Петра I в Париже в 1717 г. Петр I услышал музыку французского музыканта Морена, служившего в эти годы при дворе Филиппа Орлеанского, и привез ноты этого произведения в Россию. См.: Розенберг А.А. Музыка охотничьих фанфар в России XVIII века // Сборник статей ГМПИ им. Гнесиных. Вып. XXI. М., 1975. С. 188–189.

оркестр¹¹. Репертуар оркестра состоял из обработок русских народных песен, фрагментов оперной и симфонической музыки.

Ярким примером русской *пленэрной музыки* XVIII в. является кантата *На закладку Большого кремлевского дворца*. Это произведение написано для двойного смешанного хора, шести труб, двух контрабасов и двух литавр. По предположению исследователей, автором музыки кантаты является И. Б. Керцелли-старший¹².

Переломным моментом в эволюционном развитии brass-квинтетного репертуара стала первая половина XIX в. Возросший интерес композиторов к данному жанру стал следствием хроматизации медных духовых инструментов и создания многочисленных ансамблей, состоящих только из медных духовых хроматических инструментов.

Лидерами в создании репертуара для таких коллективов в первой половине XIX в. стали французы – представители так называемой *французской школы brass-ансамбля*¹³. Большая часть созданных в этот период произведений относилось к прикладной музыке *ритуального* и *развлекательного* характера (*военные марши, танцевальные сюиты, серенады, баллады, дивертисменты*). Первооткрывателем жанра стал композитор *Луиджи Керубини* [Luigi Cherubini, 1760-1842]. К наиболее известным произведениям, принадлежащим его перу, можно отнести три марша и семь *Pas redouble* («Скорый марш») для *трубы, трех валторн и тромбона*. К жанру brass-ансамбля позднее обращались и другие композиторы Франции, такие как: *Густав Карулли* [Gustave Carulli, 1801-1876], *Луи Клэписсон* [Louis Clapisson, 1808-1866], *Жан Батист Шильц* [Jean Baptiste Schiltz, г.ж. неизв.], *Сигизмунд Нойкомм* [Sigismund Neukomm, 1778-1858], *Фелисьен Давид* [Felicien David, 1810-1876], *Филипп Гаттер-*

¹¹ В 1751 г. граф С.К. Нарышкин отдал распоряжение капельмейстеру своего оркестра Яну Антону Марешу «согласить у своих охотников все рога в стройность». Первоначально ансамбль Мареша состоял из 16 рогов и разделялся на четыре равные группы, настроенные в ре-мажорном трезвучии с октавным удвоением основного тона (d-fis-a-d). К концу XVIII в. в состав рогового оркестра входило более 91 рога. См.: Вертков К.А. Русская роговая музыка. М.-Л.: Госмузиздат, 1948. С. 12.

¹² См.: Ермоленко А. Эволюция инструментовки в отечественной духовой музыке до 70-х годов XIX в.: Дисс. ... канд. искусств. М., 1999. С. 60.

¹³ См.: Васнин П. Становление классического brass-квинтета в XX веке // Музыкаведение. 2016. № 11. С. 36-51.

ман [Philippe Gattermann, г.ж. неизв.] и др. Ими были использованы различные составы брасс-ансамбля: от квартета до нонета. Отличительной чертой французской брасс-квintетной музыки было преимущественное применение *офиклеида*¹⁴ в качестве басового голоса.

Многочастные произведения, начали появляться в репертуаре брасс-квintета, только к середине XIX века. Одним из первых композиторов, начавших создавать произведения циклической формы, был *Жан Франсуа Виктор Беллон* [Jean-François-Victor Bellon, 1795-1869].

Одним из наиболее ярких сочинений композитора представляется Квintет № 6. Произведение написано в четырехчастной форме: I часть *Allegro spirituoso*; II часть *Scherzo*; III часть *Andantino poco allegretto*; IV часть *Rondo*. Авторский состав ансамбля включал: малый флюгельгорн Es (труба или корнет-а-пистон B/A), корнет-а-пистон B/A, валторна, тромбон и офиклеид B/C¹⁵. Переложение для современного состава классического брасс-квintета создано французским музыкантом и исследователем – Рэймондом Лапи [Raymond Lapie]. В инструментовке Р. Лапи сохранена оригинальная тональность произведения – D-dur, что в значительной степени усложняет его исполнение классическим составом квintета медных духовых инструментов, поскольку, как известно, современные медные духовые инструменты тяготеют к бемольным тональностям (см.: пример 1).

Пример 1

The musical score for Example 1 is a five-part setting for brass instruments. It is written in D major (two sharps) and common time. The instruments are: two Cornets in Bb (top two staves), Euphonium in F (middle staff), Tenor Trombone (second from bottom), and Trumpet (bottom staff). The score shows a melodic line for the Cornets and Euphonium, with the Trombone and Trumpet providing harmonic support. Dynamic markings include *p* (piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte). The piece consists of several measures, with some instruments having rests.

¹⁴ *Офиклеид* – (англ. Ophicleide) медный духовой инструмент, басовая разновидность клапанного *бюгельгорна*. Изобретен в 1821 году во Франции. См.: Энциклопедия музыкальных инструментов / Под ред. М. В. Есиповой. М.: Дека-ВС, 2008. С. 430.

¹⁵ См.: Lapie R. Jean-François-Victor. Swissair: Edition BIM, 2001. P. 5.

Традиции в создании brass-квintетного репертуара, заложенные французскими композиторами первой половины XIX века, были продолжены представителями русской школы brass-ансамбля во второй половине столетия. Целой плеядой композиторов, среди которых *Александр Глазунов (1865-1936)*, *Людвиг Маурер (1789-1878)*, *Антон Симон (1850-1916)*, *Вильгельм Рамзе (1837-1895)*, *Оскар Беме (1870-1938)* и *Виктор Эвальд (1860-1935)*, были написаны различные сочинения: от миниатюры до крупной циклической формы.

Одним из первых композиторов в России, написавших сочинение крупной формы для ансамбля медных духовых инструментов был *Антон Симон*. Известный советский музыковед Л. Сабанеев дал краткую характеристику стилю А. Симона: «Его стиль близок школе Чайковского, от него он заимствовал широкий, славянский тип мелодии; но в то же время в нем присутствуют многие черты французского стиля. Музыка Симона отличается композиторским мастерством и стремлением к лирике. В камерной музыке он следует композиторской школе А. Рубинштейна и П. Чайковского, показывая знания возможностей духовых инструментов»¹⁶. Квартет в форме сонатины (op. 23, 1890) является одним из первых циклических произведений А. Симона, написанного для двух корнетов, альтгорна и тромбона. В нем композитор демонстрирует виртуозность духовых инструментов, которые он трактует в полном соответствии с их выразительными возможностями, мастерски используя технику контрапунктического письма (см.: пример 2).

Пример 2

Scherzando quasi presto (mm ♩ = 84)

The musical score is for a piece titled "Scherzando quasi presto" with a tempo of 84 beats per minute. It is written in 3/8 time and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piece is marked "leggiero" and "p". The treble staff contains a melodic line with various dynamics including *p*, *sf*, and *f*. The bass staff contains a bass line with dynamics including *pp*, *f*, and *p*. There are also some slurs and accents throughout the score.

¹⁶ См.: Cobbett W. ed. *Cyclopedic Survey of Chamber Music*. 2nd edition. London: Oxford University Press, 1963. P. 421.

Четыре квинтета Виктора Эвальда (1860-1935), созданные в конце XIX – начале XX вв., стали кульминацией развития русской брасс-ансамблевой музыки того периода. Рассматривая музыкальный стиль В. Эвальда, мы можем наблюдать определенное сходство с композиторским почерком А. Симона в фактурном плане и технике оркестровки. Композиторские принципы В. Эвальда, присущие европейскому романтизму, во многом сложились под влиянием профессора Н. Зарембы, его первого учителя, под руководством которого он начал изучать гармонию в Санкт-Петербургской консерватории. Вместе с тем, благодаря длительному общению с русскими композиторами в рамках беляевского кружка, в музыке В. Эвальда присутствуют элементы фольклорного мелоса.

Для брасс-квintетной музыки начала XX в. было характерно применение классической и романтической стилистики, активно сочетавшееся с использованием приемов авангарда, основной чертой которого было использование композиторами так называемой *серийной техники* или *додекафонии*¹⁷. Ярким образцом политонального произведения явилось сочинение Пауля Хиндемита *Morgenmusik* («Утренняя музыка»). В начале столетия еще не было устоявшегося инструментального состава брасс-ансамбля, и это произведение могло исполняться как квинтетом, так и квартетом медных духовых инструментов.

Особенно продуктивной в создании произведений для брасс-квintета стала вторая половина XX в. Проявлению активного композиторского интереса к этому жанру способствовало становление профессиональной ансамблевой школы в Европе и США, расширение концертной деятельности коллективов и создание специализированных издательств. Так, по свидетельству американского исследователя в области духового искусства Д. Дзя, в течение двух десятилетий (1954-1973 гг.) европейскими и американскими композиторами было написано около двухсот восьмидесяти пяти оригинальных произведений для классического брасс-квintета¹⁸.

В музыке этого периода композиторы активно применяли *джазо-*

¹⁷ См.: Холопов Ю. Кто изобрел двенадцатитоновую технику // Сборник трудов ГМПИ им Гнесиных. Вып. 70. М., 1983. С. 34.

¹⁸ См.: Day D. A Comprehensive Bibliography of Music for Brass Quintet. The Instrumentalist 28, no.4, 1973: P. 64-68; 28, no.5, 1973: P. 60-64.

вую и фольклорную стилистику. Одним из первых композиторов, смело использовавший в своих сочинениях элементы джазового стиля, стал британский композитор, трубач и дирижер, *Мэлкольм Арнольд* [Malcolm Arnold, 1921-2006]. *Квинтет* для медных духовых инструментов, написанный М. Арнольдом в 1961 году, является популярным и исполняемым сочинением и по сей день. В этой музыке заметно явное влияние джазового стиля, весьма характерного для европейской музыки второй половины XX века. Особенно ярко его проявление в III части *Квинтета*, выражающееся в нетипичной для классических произведений гармонии и синкопированном ритме (см.: пример 3).

Пример 3

The musical score for Example 3 consists of five staves, each representing a different instrument in a brass quintet. From top to bottom, the staves are:

- Труба в Вб** (Trumpet in Bb): Treble clef, playing a syncopated melody with eighth and quarter notes.
- Труба в Вб** (Trumpet in Bb): Treble clef, playing a similar syncopated melody.
- Валторна в F** (Baritone in F): Treble clef, playing a melodic line with a key signature of one sharp (F#) and a long slur over the first two measures.
- Теноровый тромбон** (Tenor Trombone): Bass clef, playing a syncopated melody.
- Туба** (Tuba): Bass clef, playing a simple rhythmic accompaniment of quarter notes.

 The score is written in a key signature of one sharp (F#) and features a syncopated, jazz-influenced rhythmic pattern throughout.

В 1970-90-е гг. активно начало развиваться брасс-квинтетное исполнительство в Советском Союзе. Отечественная композиторская школа брасс-ансамбля в этот период отличалась самобытностью и большим стилистическим разнообразием. Среди наиболее известных сочинений: *Сказочная сюита* Олега Облова, *Три деревенских танца* Евгения Ботярова, *Юношеский квинтет* Анатолия Самонова, *Сюита* Виталия Люстрова, *Деревенские хоралы* Александра Ракитина, *Танец* Виктора Гришина, *Allegro scherzando* Олега Моралева, *Звучания гор* Беньямина Юсупова, *Юмореска* Геннадия Вавилова и др. В большинстве этих произведений прослеживается применение композиторами *фольклорной стилистики*, использование традиционных форм народного творчества (песен, танцев и пр.), отражающихся и в названиях некоторых пьес.

В числе композиторов, применивших *фольклорный стиль* в музыке для классического брасс-квинтета, был *Александр Арутюнян* (1920-2012). Четырехчастная сюита *Армянские сцены* была написана по заказу американского тубиста *Сэма Пилэфизна* [Sam Pilafian], имеющего армянские корни и посвящена известному коллективу *Empire Brass*. В каждой из четырех частей, подобных четырем сценам из жизни простых деревенских людей Армении, мы можем услышать различные образцы армянского народного музыкального творчества.

Стремление к разнообразию отмечается и в инструментарии брасс-квинтетов второй половины XX в. Рамки утвердившегося в начале 1950-х гг. XX в. классического состава брасс-квинтета [1) с тубой в качестве басового голоса; 2) с использованием бас-тромбона для исполнения нижней ансамблевой партии] вскоре стали тесными для композиторов. Поиск новых тембровых сочетаний выражался в добавлении ударных, клавишных и электромузыкальных инструментов к классическому составу. Так, американцем *Дэвидом Сэмпсоном* [David Sampson, р. 1951], был написан ряд произведений специально для коллектива *American Brass Quintet*, в которых он использовал маримбу, вибрафон и синтезатор. Это пьесы *Breakaway* («Вырваться»), *Three sides* («Три стороны») и *Just keep moving* («Просто продолжайте движение»). Другой путь – замена инструментов классического состава на родственные инструменты. Примерами подобных сочинений являются *Action in Brass* («Медная акция») *Генри Коуэла* [Henry Cowell], где функцию баса выполняет баритон, и *Сюита* *Роберта Диллона* [Robert Dillon] предназначенная для двух труб и трех тромбонов¹⁹. Таким образом, можно констатировать, что многообразие инструментария во многом зависит от авторской концепции сочинения.

Отдельно следует сказать о направлении, возникшем во второй половине XX в. и связанном с произведениями для квинтета медных духовых инструментов в сопровождении духового, камерного и симфонического оркестров. Всего было создано пятьдесят семь подобных сочинений. Среди композиторов Европы и США, проводивших подобного рода эксперименты, были: *Дуглас Алленбрук* [Douglas Allenbrook, 1921-2003], *Этсо Эльмиле* [Almila Atso, род. 1953], *Кеннет Эмис* [Kenneth Amis, род. 1970], *Ирвин Бээзелон* [Irwin Bazelon, 1922-1995] и др.

¹⁹ См.: The Annapolis Brass Quintet. Guide to Brass Quintet Literature. Annapolis, 1993. P. 6.

Первым сочинением для brass-квинтета с оркестровым сопровождением стало *Концертино* американского композитора *Чарльза Вуоринена* [Charles Wuorinen, p. 1938]. Впервые его произведение было исполнено в 1964 г. коллективом *Iowa Brass Quintet* в сопровождении симфонического оркестра Университета Айовы²⁰. Отличительной чертой стиля Ч. Вуоринена является интерпретация инструментов brass-квинтета не в их ансамблевом соотношении, а как солирующих. Наложение сложных ритмических фигураций, проходящих одновременно и в оркестре, и у солистов позволяет сопоставить композиционные приемы Ч. Вуоринена с техникой И. Стравинского.

Таким образом, более чем трехвековая эволюция репертуара brass-квинтета от инструментально-хоровых форм церковной музыки эпохи Возрождения к сложным композиционным структурам XX в., родственным академической музыке европейской традиции, наложила отпечаток на особенности формирования brass-квинтетного стиля и его направлений в музыкальной культуре. Под влиянием столь активного развития репертуара brass-квинтет получил статус профессионального коллектива. Сегодня можно констатировать, что значительное место репертуар brass-квинтета занимает не только в профессиональной исполнительской деятельности, но и в учебной практике. Существующая классификация произведений по степени трудности позволяет эффективно использовать его в учебном процессе.

²⁰ См.: Simpson Stacy L. Music for brass quintet with orchestral accompaniment: commissioned works, The Annapolis brass quintet, and a survey of literature for brass quintet and orchestra. Theses and Dissertations-Music. Lexington, Kentucky, 2016. P. 33.

«СЕРЕНАДА IN A» И. Ф. СТРАВИНСКОГО: ПРЕТВОРЕНИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ СТИЛЯ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Стравинского нередко называют композитором-хамелеоном. Наделённый оригинальным мышлением и импульсивным характером, он чутко реагировал на все современные и актуальные явления в музыкальной культуре. Деление его творчества на три крупных периода: русский, неоклассический и серийный – отражает резкие изменения в его композиторской стилистике, обращения к иному, чем прежде, образно-звуковому материалу.

В начале 1920-х годов Стравинский становится одним из ведущих представителей музыкального неоклассицизма. К этому периоду относится его фортепианная сюита под названием *Серенада в тоне ля*, которая в краткой, афористичной форме представляет диалог композитора с традицией, своеобразный авторский взгляд на музыку ушедших эпох. Как отмечает В. П. Варунц, у Стравинского «[в] каждом отдельном случае давалась как бы в конденсированном виде широкая историческая перспектива музыкального искусства, позволяющая в каких-то фрагментах усмотреть близость к Баху, в других – к раннему классицизму, в иных же – напротив, вообще не видеть аналогий со старинным искусством»¹. Элементы совершенно различных, далёких друг от друга стилей могут у него парадоксальным образом совмещаться в пределах одного сочинения. Эта особенность во многом определяет своеобразие его *Серенады*.

Произведение состоит из четырёх разнохарактерных пьес: *Гимн*, *Романс*, *Рондолетто* и *Финальная каденция*. В «Хронике моей жизни» Стравинский пишет: «Четыре части, составляющие эту вещь, соединены под названием *Серенада* по образцу *Nachtmusik* XVIII века. ... Начинаю я с торжественного вступления в характере гимна; за ним

¹ Варунц В. П. Исторический аспект проблемы неоклассицизма : дис. ... канд. иск. М., 1984. С. 101.

следует соло – церемониальное приветствие артиста своему патрону; III часть с ритмически выдержанным движением заменяет различную танцевальную музыку, которую по традиции вкрапливали в серенады и сюиты той эпохи; и наконец – подобие эпилога, равноценное подпisi с многочисленными каллиграфически выписанными завитками»². Однако, звуковой образ *Серенады*, в отличие от обычной стилизации, соединяет традиционные приёмы с новейшими достижениями музыкального языка. Такая стилизация нового типа, по определению С. И. Савенко, «не предполагает, как раньше, “подчинения” всей системы средств выразительности избранному стилю; скорее здесь имеет место обратное явление: подчинение “модели” современному художественному мышлению, очень искусное по оформлению»³.

Современность художественного мышления Стравинского проявляется, прежде всего, в применении необычного принципа звуковысотной организации музыкальной ткани. «Назвав моё сочинение *Серенадой в тоне ля*, я преследовал этим особую цель: дело здесь заключается не в определении тональности, а в том, что я заставляю всю музыку тяготеть к одному звуковому полюсу, который в данном случае есть звук *ля*»⁴. Организующая роль звукового полюса подробно описана в статье Л. С. Дьячковой «О главном принципе ладогармонической системы Стравинского (система полюсов)»⁵. Мы же рассмотрим, какие стилевые модели использует композитор в *Серенаде*.

Многие музыканты отмечали, что начало I части напоминает музыке мажорного раздела *Баллады № 2* Ф. Шопена. Черновые записи Стравинского из архива Пауля Захера, опубликованные к книге Морин Карр «После “Весны”: путь Стравинского к неоклассицизму»⁶, дают основания заключить, что заимствование из Шопена было осознанным

² Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни / Пер. с франц. Л. В. Яковлевой-Шапориной. М. : Композитор, 2005. С. 274–275.

³ Стравинский И. Ф. Статьи и материалы / Сост. Л. С. Дьячкова. Под общ. ред. Б. М. Ярустовского. М. : Советский композитор, 1973. С. 281.

⁴ Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. С. 275.

⁵ Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. С. 301–322.

⁶ Carr M. A. After the Rite : Stravinsky’s Path to Neoclassicism. Oxford ; New York : Oxford University Press, 2014. P. 290–293.

и намеренным. Не только мелодия и ритм начальных тактов *Гимна*, но и тональная двойственность пьесы (Фа мажор – ля минор), по всей видимости, была вдохновлена музыкой баллады. Далее, в заключительном разделе *Гимна*, Стравинский вводит ритмические и фактурные элементы, напоминающие о жанре баркаролы. Такие жанровые, образные и конкретно-звуковые ассоциации позволяют говорить об отражении в первой пьесе типичных музыкальных приёмов романтической эпохи.

Вторая часть, *Романс*, прозрачностью фактуры и изысканной простотой звучания напоминает стиль венского классицизма. Точно так же – *Romanze* – названа вторая часть *Маленькой ночной серенады* Моцарта, а, как мы помним, Стравинский определил образец, стилевую модель для своей Серенады именно немецким словом *Nachtmusik*. В то же время несоответствие одноголосной линии аккомпанемента и полнозвучной мелодии, дополненной многочисленными удвоениями и подголосками, создаёт комический эффект. Нам представляется, что *Романс* – это юмористический шарж на венский классицизм в исполнении Стравинского.

Двухголосная полифония *Рондолетто* напоминает инвенционное письмо в баховском духе: абсолютно равноправные, самостоятельные линии двух голосов и имитационные переключки между ними. Принцип *regretium mobile*, безостановочного движения шестнадцатыми, также восходит к музыке барокко. Лишь в последних тактах шестнадцатые сменяются триолями, которые представляют собой выписанное замедление и останавливают этот музыкальный «вечный двигатель». Морин Карр также указывает на сходство фактуры в окончании *Рондолетто* с последними тактами *Менуэта из Гробницы Куперена* М. Равеля⁷ – ещё одного произведения, возрождающего в рамках нового искусства XX века принципы эпохи барокко.

Наконец, в музыке *Финальной каденции* проявляются русские фольклорные интонации. Общее состояние статично, и на первый план выходит линейное начало, «попевочный тематизм» – мелодия, построенная из краткого мотива и его варьированных повторений.

Таким образом, четыре части *Серенады* представляют собой последовательное продвижение в прошлое музыки, к её древнейшим

⁷ Carr M. A. *After the Rite : Stravinsky's Path to Neoclassicism*. P. 302.

истокам, панораму стилей в обратном хронологическом порядке. Подобный замысел отвечает стремлению неоклассицизма заново обрести утраченную гармонию и равновесие, возродить проверенное временем, строгое и ясное классическое искусство – классическое в том смысле, что ему чужды крайности романтизма, субъективизм и чрезмерная эмоциональность. Это возврат из мира личных переживаний к идее рациональности и порядка, ограничивающей «индивидуалистический произвол» художника.

Непростой для восприятия музыкальный язык *Серенады* требует особого подхода и от пианиста-исполнителя. На пути к постижению этой музыки мы первым делом встречаемся с весьма категоричным требованием Стравинского в адрес исполнителей: композитор неоднократно повторял, что его произведения нужно «читать», «исполнять», но не «интерпретировать»⁸. Если понимать эти слова буквально, то такое пожелание композитора невыполнимо: музыка существует во времени и проходит через сознание играющего, каждое новое живое исполнение уникально и неизбежно будет являться интерпретацией. Многие музыканты (в частности, Альфред Корто) оспаривали столь категоричную авторскую установку, отстаивали свободу и значение исполнительского искусства как акта сотворчества, но позиция Стравинского оставалась прежней. Как же понимать это парадоксальное изречение?

Нам представляется, что полемическая острота формулировки Стравинского направлена не столько против искусства интерпретации как такового, сколько против романтического идеала виртуоза-интерпретатора, который долгие годы господствовал на концертной эстраде. В то время как в композиторском творчестве происходили радикальные изменения, появлялись новаторские техники и направления, исполнительская практика продолжала опираться на традиции романтической музыки. Слово «интерпретация» в восприятии той эпохи подразумевало полёт фантазии, вольно-импровизационное обращение с нотным текстом, *tempo rubato*, повышенный градус эмоций и ничем не ограниченное самовыражение. При таком подходе фигура исполнителя выходила на первый план, его мастерство и индивидуальность ценились превыше всего, затмевая и зачастую подменяя собой изначальную идею

⁸ Стравинский И. Ф. Диалоги / Пер. с англ. В. А. Линник. Л. : Музыка, 1971. С. 247.

сочинения. С появлением новой музыки возникла потребность в исполнителях другого толка.

Рациональному неоклассическому искусству Стравинского не свойственны преувеличенные проявления чувств, он стремится к ясному и объективному стилю, к упорядоченности и подчинённости деталей целому. Появляется дополнительная грань восприятия, отстранённый взгляд художника на произведение; непосредственное переживание заменяется ярким представлением. Естественно, у композитора вызывала неприязнь распространённая в те годы исполнительская манера. Он воспринимал дирижёров и пианистов как неизбежное зло, как посредников между композитором и слушателем, которые искажают изначальный замысел. Недоверие Стравинского к пианистам было настолько велико, что одно время он даже экспериментировал с механическим воспроизведением фортепианной музыки и написал в 1921 году *Этюд для пианолы*. А убедившись, что обойтись без участия человека в исполнении не получится, сам вступил в ряды концертирующих пианистов.

В произведениях, написанных композитором для своих выступлений (*Концерт для фортепиано и духовых*, *Соната*, *Серенада*), нашли отражение особенности исполнительского темперамента Стравинского. В игре на фортепиано его, как композитора с уже сложившимся стилем, не занимали вопросы интерпретации чужих произведений, а художественная составляющая произведений собственных была для него очевидна. Поэтому он акцентировал внимание на технологической стороне процесса, а во всём остальном требовал лишь точного следования нотному тексту.

Именно в таком направлении развивается современное исполнительское искусство, и в своём развитии оно порою приближается к другой крайности. Главными качествами исполнителя стали считаться безупречность техники и стремление сыграть всё точно так, как написал автор музыки. При подобном подходе возникает опасность в погоне за «как» упустить «что» и получить в итоге формально точное исполнение, лишённое содержания и смысла. Не к этому призывал Стравинский, когда заявлял: «Музыку следует исполнять, а не интерпретировать», и его собственные записи тому подтверждение.

С этих позиций рассмотрим некоторые более частные исполнительские указания композитора. Первой задачей, которую необходимо

решить исполнителю, он называет выбор темпа. В *Серенаде* каждая часть рассчитана на три минуты звучания (дело в том, что технологии той эпохи не позволяли записывать крупные сочинения целиком: продолжительность одной стороны пластинки не превышала трёх минут. Части *Серенады* написаны так, чтобы уложиться в эти временные рамки). Исполнителю стоит учитывать этот факт при выборе темпов. Предполагается, что избранный темп не будет произвольно изменяться на протяжении части: общая пульсация скрепляет разделы формы в единое целое.

Далее следует обратить внимание на ритмическую составляющую и артикуляцию. «Проблема стиля в исполнении моей музыки – это проблема артикуляции и ритмической дикции. Нюансы зависят от них», – отмечает Стравинский⁹. Большая часть авторских обозначений в тексте указывает на разнообразные артикуляционные приёмы (*legato*, *staccato*, *secco*, *détaché*, короткие лиги, *staccato* под лигой, акценты и беззвучное нажатие клавиш). Динамические указания встречаются реже и в основном там, где есть контрастные сопоставления.

Разнообразие и переменчивость ритмов, обилие синкоп и акцентов не вызывают ощущения пестроты. Эти приёмы настолько равномерно распределены по всему пространству сочинения, что в сумме создают постоянное «ритмическое напряжение». Уместно здесь вспомнить ещё одно высказывание Стравинского: «В моей музыке не нужно делать оттенков. Нужно повернуть рычаг и дать энергию две тысячи вольт»¹⁰. Этот мощнейший энергетический заряд передаётся через ритм и артикуляцию.

Педаль автор не указывает вовсе, но сам активно её использует, как можно услышать на записи *Серенады*, сделанной им в 1934 году. Исходя из этого, распространённое в литературе мнение о мануально-беспедальной трактовке Стравинским фортепиано в этот период в случае с *Серенадой* не подтверждается. Хотя фактура её в значительной мере полифонична, не следует недооценивать значение гармонических вертикалей, которые выделяются при помощи педали. В такой стилистически многозначной музыке, как эта, внимание к горизонтальным линиям

⁹ Стравинский И. Ф. Диалоги. С. 247.

¹⁰ Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Л. : Советский композитор, 1976. С. 183.

в сочетании с ясным слышанием гармоний помогает найти подходящие интонации и исполнительские приёмы.

Возвращаясь к словам Стравинского об интерпретации его музыки, можно сделать вывод: отказ от исполнительских «вольностей» не означает безвольной игры. Бездумное следование «букве» нотного текста не позволит в полной мере раскрыть то, что в нём заложено. От пианиста требуется активное постижение композиторского стиля, «духа» музыки и смелость в его воплощении. Это особенно важно в произведениях, язык которых непривычен для слуха. Сочинения Стравинского остаются таковыми: парадоксальность мышления, постоянный поиск новых решений, изменчивость и многоликость «изобретателя музыки» вызывают интерес к его звуковому миру, который и в XXI веке воспринимается как новаторский и современный.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СОДЕРЖАНИЯ И ОСОБЕННОСТЕЙ ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОПЛОЩЕНИЯ В КОНЦЕРТЕ №2 ДЛЯ ФОРТЕПИ- АНО С ОРКЕСТРОМ (ДЛЯ ЛЕВОЙ РУКИ) М. РАВЕЛЯ

Ф ортепианный концерт для левой руки – произведение, стоящее особняком в творчестве Мориса Равеля. Главной отличительной особенностью является то, что основа его содержания далека от воплощения пейзажно-колористических образов, свойственных композиторам-импрессионистам. В этом произведении композитор обращается к области драматизма, к которой он обращался весьма редко. До написания концерта действительно драматичных и мрачных произведений у Равеля практически нет, разве что «Виселица» из цикла «Ночной Гаспар» (1908).

Известно, что выбор содержания концерта связан с образом конкретного человека – австрийского пианиста П. Витгенштейна, потерявшего правую руку в Первой мировой войне. «Раненный на войне мог послужить предлогом, допустимо думать, что Равель хотел воплотить в концерте трагический и печальный опыт бесполезного героизма. Уже давно его пронизательный дух понял действительное значение последней европейской бойни, и он не сохранил никаких иллюзий относительно ее глубоких причин»¹. – писал И. Мартынов. Отметим также: у Равеля был и свой личный военный опыт – он служил шофером при пехоте, позже при авиационном полку, – который повлиял на его мировоззрение и музыкальное творчество.

Перед композитором стояла задача создания концерта для левой руки: произведения, в котором изначально ограничены исполнительские возможности солиста. Решение этой задачи понималось Равелем конструктивно. Было необходимо написать сочинение, в котором соблюдался разумный баланс между оркестром и solo для левой руки, в

¹ Мартынов И. Морис Равель. М.: Музыка, 1979. С.318.

условиях чего партия пианиста не должна восприниматься как нечто неполноценное. Иными словами, Равель реализовал идею написания полноценного фортепианного концерта со всей присущей ему яркостью, пышностью, масштабностью.

Период после поездки в Америку (с 1928 г.) стал зенитом славы композитора. Равель много выступал, сотрудничал с такими выдающимися музыкантами, как А. Тосканини, Э. Ансерме, А. Корто, В. Гизекинг, М. Лонг, вел активную общественную жизнь. Он открыто осуждал все, что связано с войной и несправедливостью, потому что на себе испытал события, которые привели к бессмысленным и страшным потерям. Его творчество всегда было направлено на воспевание гуманизма, чувства прекрасного. О музыке Равеля И. Мартынов говорил: «В ней живет дух истинной человечности...»².

Для понимания исполнительской интерпретации Концерта считаем необходимым затронуть вопросы формообразования, тематизма и гармонии. Анализ формы поможет проследить драматургию данного произведения, а гармонические средства, осуществленные в тематизме, играют важнейшую роль в создании различных картин-образов.

Касаясь формы концерта, в первую очередь, отметим, что это единая многосоставная структура. Концерт представлен в одной части, внутри которой можно выделить ряд разделов.

Детальный анализ свидетельствует о следующем. С одной стороны, произведение воспринимается как сонатная форма с присущей ей структурной атрибутикой; с другой, – в нем отмечаются черты вариативности и рондальности. «Вариантность – ведущий принцип формообразования (у импрессионистов), важнейшее средство развития, действие которого распространяется на все композиционные уровни, которое создает обновление музыкального образа без изменения его внутренней сущности»³, – отмечает Л. Дьячкова.

Кроме того, форму скрепляет очевидный принцип монотематизма. (Данный принцип является характерной приметой данного произведения.)

² Мартынов И. Морис Равель. М.: Музыка, 1979. С.306.

³ Дьячкова Л. Гармония в западноевропейской музыке (1X – начало XX века). М.: Учебное пособие / РАМ им. Гнесиных, 2009. С.208

В свете такого взгляда представляется правомерным рассмотрение формы концерта как *многоплановой*. В этой связи *формой первого плана* будет являться сонатная форма, в которой содержится весь «набор» тематических элементов: в экспозиции – главная, связующая, побочная и заключительные партии; эпизод вместо разработки и реприза. *Формой второго плана* станут вариации, т.к. именно вариантно-вариативные черты повсеместно пронизывают произведение. Наконец, форма рондо может быть связана с *формой третьего плана*. Рондальность в Концерте проявляется в основном в первом разделе. В роли рефрена здесь выступает первый элемент главной партии, который проходит через весь раздел. При этом рефрен выступает в роли своеобразного разделителя многоэлементного тематического материала, а также сам выступает в роли нового тематического материала.

Говоря о тематизме, отметим его важнейшую особенность. В концерте многократно используется конструктивный прием, когда отдельные фрагменты комбинируются друг с другом, при этом в тематической основе остаются неизменными, либо, если изменяются, то весьма незначительно. Данный прием мы можем наблюдать, начиная с главной партии, однако наиболее ярко он выражен в среднем эпизоде.

Характеризуя особенности гармонии в данном концерте, коснемся ее основных принципов. По утверждению Р. Слонимской, «В творчестве французских импрессионистов господствует красочно-колористический тип гармонии – как основы гармонического мышления»⁴. Данный тип характеризуется множеством факторов – многочисленным применением аккордики из мажоро-минорных систем, ослаблением функциональных тяготений за счет сознательного использования принципа нарушения функций, опора на медиантовые функциональные соотношения, широкое применение бифункциональных гармоний, многочисленное использование аккордов с добавочными тонами (например, тоника с секундой или секстой), цепи параллелизмов (длительное параллельное движение трезвучиями, секстаккордами, квартсекстаккордами, септаккордами и их обращениями, нонаккордами, увеличенными трезвучиями, интерва-

⁴ Слонимская Р. Анализ гармонических стилей: тезисы лекций и конспект исторического обзора гармонических стилей. / Р. Н. Слонимская; М-во культуры и массовых коммуникаций РФ, С.-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств. Санкт-Петербург: Композитор, 2001. С.42.

лами – обычно квинты и октавы), переходы диссонирующих аккордов в диссонирующие, нередкое использование созвучий нетерцовой структуры (квартаккорды, квинтаккорды, секундовые образования).

Сопряжение гармонии зачастую достигается за счет взаимодействия общих тонов аккордов, при которых соседние созвучия как бы перетекают друг в друга. Голосоведение может быть плавным (поступенным), может быть скачкообразным (скачок аккорда из одного регистра в другой). Специальное внимание уделяется увеличенным трезвучиям, которые в силу специфики своего звучания способствуют «размыванию» границ тональности. В условиях гомофонной фактуры нередко встречается принцип «полифонии пластов», при котором в роли полифонического голоса выступает целый гармонический пласт (К. Дебюсси «Voiles», М. Равель «Виселица»).

В концерте для левой руки М. Равель использовал все описанные приемы гармонического языка. Кроме этого, им активно применены и приемы гармонии, заимствованные из области блюза.

Как уже говорилось, Пауль Витгенштейн – австрийский пианист, который во время Первой мировой войны, сражаясь на фронте, потерял руку. После выздоровления он продолжил карьеру пианиста, осваивая рояль одной левой рукой. Для Витгенштейна писали произведения С. Прокофьев, Р. Штраус, П. Хиндемит, Б. Бриттен. Пианист осуществил большое количество обработок для левой руки; он является первым исполнителем леворучного концерта М. Равеля (премьерное исполнение состоялось 27 ноября 1931 года в Вене).

«Потеряв правую руку на фронте, [Пауль] Витгенштейн сосредоточил всю энергию на развитии левой, а свои денежные возможности – на заказе концертного репертуара. Здесь ему не повезло. Рихард Штраус сочинил симфонические этюды, в которых для сопровождающего оркестра изобрел четверной состав. «Ну, где мне с одной моей бедной рукой бороться против четверного состава! – в отчаянии говорил Витгенштейн. – И в то же время не могу же я сказать Штраусу, что он совсем не так оркестровал...». Равель сочинил концерт, начинающийся с огромной каденции для левой руки. «Если я хотел бы играть без оркестра, я не заказывал бы концерта с оркестром! – сердился Витгенштейн и требовал, чтобы Равель переделал. Но дирижеры поддержали композитора и сказали, что надо играть так, как сочинил Равель. Когда я по-

слал Витгенштейну мой концерт, в ответном письме он писал: «Благодарю Вас за концерт, но я в нем не понимаю ни одной ноты и играть не буду.»⁵. Несмотря на столь категоричное высказывание, Витгенштейн исполнил концерт и исполнил блистательно!

Для того, чтобы написать Концерт для *левой* руки композитору необходимо было продумать массу деталей, и, в первую очередь, сам музыкальный материал, в котором мелодия и бас могли бы гармонично сосуществовать, практически не употребляясь одновременно. Такой принцип написания не должен был обращать на себя внимание слушателей. Также нужно было уделить большое внимание фактуре: ведь она должна охватывать как можно больше регистров и при этом не «перебивать» мелодическую линию. Необходимо было максимально использовать возможности педали, играющей важнейшую роль в «собираении» воедино гармонии, в придании звучанию рояля тембровых красок. Для того, чтобы рука выдерживала нагрузку всей полноты фактуры, требовалась особая аппликатура, которую композитор сам зачастую представлял в нотах. Иными словами, можно сказать, что автор концерта должен был знать возможности рояля; *как* использовать эти возможности «по максимуму»; и, конечно, как воплотить драматургический замысел «без потерь» в виду нестандартности произведения.

Анализируя фактуру концерта, можно сразу отметить ее разнообразие. М. Лонг пишет: «...достаточным основанием для восхищенного изумления, являлось то, что для одной только руки, при том менее ловкой, написано то, что играют обычно десятью пальцами, причем избытка в них не ощущается. Совершенно очевидно, что Равель выиграл это «пари» блистательно и не израсходовав весь запас своих трюков»⁶.

Композитор учитывал и физиологическое строение руки (использование ее максимальных возможностей), и акустические возможности рояля (расположение мелодии и баса относительно остальной фактуры, для того, чтобы добиться звучания «обычного двуручного исполнения»), и виртуозные возможности будущих исполнителей этого произведения (обычно левая рука у всех пианистов менее подвижна).

⁵ Дельсон В. Фортепианные концерты С. Прокофьева. М.: Сов. Композитор, 1961. С.36.

⁶ Лонг М. За роялем с Gabrielem Форе; За роялем с Клодом Дебюсси; За роялем с Морисом Равелем. М.: Музыка, 1981. С.229.

Равель прибегает к использованию разных видов техники. Широко используются аккордовая, октавная техники, трели и тремоло, но предпочтение все же отдается приемам арпеджио, позволяющим охватить большее количество регистров, создать максимальный объем звучания. «Крайние разделы, в особенности сарабанда, поданы в манере *al fresco*, манере листовского корня...»⁷, – об этом пишет в книге «Фортепианная музыка XX века» А. Гаккель.

Стоит отметить, что в концерте практически нет гамм – они заменяются *glissando*. Это, видимо, обусловлено тем, что левой рукой с этим видом техники намного труднее справиться, чем правой. Также здесь применяется прием *spiccato*. Этот музыкальный штрих, как известно, используется у струнных смычковых инструментов. Вероятно, используя *spiccato* (жесткий по звучанию штрих), композитор решал проблему звукового баланса между «одноголосным» роялем и оркестром.

Проанализировав творческий путь Мориса Равеля послевоенных лет, можно отметить, что пережитые трагические события, очевидно способствовали изменению его отношения к искусству. В творчестве Равеля появились масштабные драматичные произведения, такие как: «Вальс», «Болеро», Концерт для левой руки.

Композитор испытывал различные влияния других музыкантов своего времени, при этом отбирая из их творчества лишь те элементы, которые не противоречили его эстетике, в конечном счете, так и оставшейся неизменной. «Музыка, я настаиваю на этом, несмотря ни на что должна быть прекрасной»⁸, – утверждал Равель.

⁷ Гаккель А. Фортепианная музыка XX века. Л.: Сов. Композитор, 1990. С.125.

⁸ Шнейерсон Г. Французская музыка XX века. М.: Музыка, 1970. С.198.

ФРАНЦУЗСКОЕ СКРИПИЧНОЕ ИСКУССТВО НА РУБЕЖЕ XVIII-XIX ВЕКОВ

Расцвет виртуозного скрипичного искусства во Франции в XIX столетии был подготовлен музыкальными достижениями итальянской, французской и австрийской скрипичной школы. Соединив лучшие традиции, накопленные к концу XVIII столетия, скрипичное творчество ярчайших французских скрипачей конца XVIII – начала XIX веков – Дж.-Б. Виотти (1755-1824), П. Роде (1774-1830), Р. Крейцера (1766-1831), П. Байо (1771-1842) внесло значительный вклад в формирование и развитие основных направлений в скрипичном искусстве – исполнительства, композиторского творчества, педагогики.

К концу XVIII века столица Франции стала одним из самых значительных культурных центров Европы. Именно в Париже в 1795 году открылась первая в мире консерватория нового типа¹, которая в течение почти ста лет оставалась ведущим учебным заведением Европы². В ее стенах была воспитана целая плеяда великолепных скрипачей, таких как Г. Венявский, П. Сарасате, Ш. Лафон, Л. Массар, Ж.-Б. Мазас, Д. Аляр, Ю. Леонар, Ф. Ондржичек, И. Лото, Ф. Крейслер, Дж. Энеску, К. Флеш, Ж. Тибо и многие другие, принесших ей мировую славу и выдвинув в начале XIX века на первое место среди крупнейших европейских скрипичных школ.

¹ До этого в Италии (XVII-XVIII вв.) существовали консерватории, выросшие из приютов для мальчиков (Неаполь) и девочек (Венеция), где воспитанникам давали музыкальное образование – учили петь, играть на разных инструментах. Обучали в неаполитанских консерваториях и композиторов. Arnold D. Consrevatories // The New Grove Dictionary of Musik and Musicians. Эл. версия.

² Парижская Высшая консерватория музыки и танца – Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris была образована на базе Королевской школы пения и декламации (1784) и Музыкальной школы Национальной гвардии – École Gratuite de Musique de la Garde Nationale (1792), основанной капитаном Б. Сарретом и преобразованной в 1793 году в Национальный институт пения и декламации – Institut National de Chant et Déclamation.

Одним из первых профессоров, возглавивших скрипичные классы, стал Пьер Гавинье (1728-1800), которого Виотти называл «Тартини Франции»³, отдавая дань глубокого уважения выдающемуся таланту блестящего скрипача-виртуоза и его вкладу в становление и развитие скрипичного искусства Франции. Современники восхищались игрой Гавинье, оценивая «...качество звучания, настолько чистое и выразительное, что казалось, он заставляет говорить и вздыхать свою скрипку»⁴. Итогом педагогической деятельности Гавинье в стенах Парижской консерватории стали его «24 *Matinée*», появившиеся одновременно с Каприсами Паганини⁵. Они стали новым жанром художественного этюда, обобщив опыт, накопленный в скрипичном исполнительстве к этому времени. Эта традиция нашла продолжение в методическом наследии последователей Гавинье – П. Роде и Р. Крейцера.

Новые тенденции, сформированные в музыкальном искусстве Франции на рубеже XVIII-XIX веков, потребовали и новых методов воспитания. Ведущим профессорам по классу скрипки – Крейцеру, Роде и Байо принадлежит заслуга в создании знаменитого методического пособия – «*Школа Парижской консерватории*» («*Méthode de Violon*») (1802), где суммированы достижения скрипичного исполнительства, накопленные к тому времени. Основной задачей «*Школы*» было стремление преодолеть существовавшее ранее механическое разделение на «технику» и «музыку», определить значимость фундаментальных структур скрипичного мастерства, среди которых на первом месте стояли воспитание музыкально-эстетического вкуса исполнителя, высочайшей культуры звучания инструмента, поиск виртуозно-выразительных средств. Она, наряду с такими методическими трудами, как «*Скрипичное искусство*» Ж.-Б. Картье (1798) «*Искусство скрипки*» П. Байо (1834), на долгие годы стала наиболее популярным пособием в разных странах, а французская педагогика и исполнительство во многом приобрели ведущее значение

³ Pougén A. Viotti et l'école modern de violon. Mayence, Les Fils de B. Schott, 1888. P. 38.

⁴ Pipelet C. (princesse de Salm). Eloge historique de Pierre Gaviniès, prononcée au Lycée des Arts en 1801. P. 6. Cit. Laurencie L. L'Ecole française de violon de Lully à Viotti. Paris, Librairie Delagrave, 1923. T. II. P. 314.

⁵ По словам мадам де Сальм, Гавинье сочинил свои знаменитые этюды в «год своей смерти». Laurencie L. L'Ecole française de violon de Lully à Viotti. Paris, Librairie Delagrave, 1923. T. II. P. 299.

в Европе. Новые принципы французской школы рубежа веков нашли отражение и в сочинении Родольфа Крейцера «42 Etudes ou Caprices» (1796). Крейцер воспитал плеяду выдающихся виртуозов Франции во главе с прославленным Шарлем Филиппом Лафоном (1781-1839), а лучшие традиции французской классической скрипичной школы были продолжены в стенах консерватории другим его знаменитым учеником – Ламбером Жозефом Массаром (1811-1892)⁶.

Сентиментально-романтическое направление в исполнительстве развивал Пьер Роде, блестящий виртуоз, с 1795 года до своего отъезда в Петербург (1802) входивший в состав профессоров первого ранга Парижской консерватории. «Все, кто слышал его знаменитого учителя Виотти, единогласно утверждают, что Роде вполне овладел прекрасной манерой учителя, придав ей еще больше мягкости и нежного чувства»⁷, – восторженно отзывалась о манере игры французского скрипача «Берлинская музыкальная газета». «*Corrége du violon*»⁸, что значит «*Скрипичный образец*» – по достоинству оценивали современники исполнительское мастерство Роде, который под шум аплодисментов объехал всю Европу, принося своим замечательным талантом славу родной Франции. Его лучшими учениками были Й. Бем и Ш. Лафон, а методический труд «24 Caprices» Роде для скрипки соло и в наши дни сохраняет большое педагогическое значение.

Яркие достижения французского скрипичного искусства и педагогики связаны также с именем Пьера Байо⁹. Один из превосходных солистов-концертантов Франции первой половины XIX века, Байо не имел себе равных в Европе как ансамблист. Он был первым, кто организовал во Франции профессиональный струнный квартет и начал давать на постоянной основе циклы квартетных вечеров, исполняя все квартеты Бетховена, а позднее все квартеты Гайдна и Моцарта. Фетис

⁶ У Л.-Ж. Массара обучались блестящие скрипачи-виртуозы – Г. Венявский, Ф. Ондржичек и Ф. Крейслер.

⁷ Wasielewski W.S. Die Violine und ihre Meister. Lpz., Breitkopf & Härtel, 1910. S. 378.

⁸ Pougen A. Notice sur Rode, Violoniste Français. Paris, Pottier de Lalaine, 1874. P. 3.

⁹ Среди учеников П. Байо – основатель бельгийской скрипичной школы – Шарль Беррио, а также Ж.-Ф. Мазас, Ж.-Б. Ш. Данкля, Ф. Хабенек, Ж.-П. Морен, М. К. Огиньский, Н. Л. Вери, А. Робберхтс и многие другие.

так отзывается о нем: «Байо в квартете был более чем великим скрипачом – он был поэтом!»¹⁰. В своем капитальном труде «*Искусство скрипки*» (1834) Байо подытожил, развил и завершил традиции, заложенные в «Школе Парижской консерватории».

Основу для расцвета французского скрипичного искусства рубежа XVIII-XIX веков заложило интенсивное развитие концертной жизни. В конце XVIII столетия в Париж устремлялась масса иностранных музыкантов. Аристократическая, позднее, буржуазная аудитория, заполнявшая парижские салоны и концертные залы, проявляла большой интерес к сочинениям виртуозного характера. На этой волне во Франции в 1770-1780-х годах приобретает необыкновенную популярность жанр концертной симфонии (*Simphonie Concertante*) для солирующих инструментов с оркестром¹¹. На пути сближения с инструментальным концертом принцип «концертирования», связанный с идеями «сопоставительности» двух или нескольких солистов, становится основным. На сцене Духовного концерта с успехом звучали концертные симфонии Жана-Батиста Даво (1742-1822), Джованни Джузеппе Камбини (1746-1825), Симон Ледюка (1742-1777), Шевалье Жозеф де Сен-Жоржа (1739-1799), Жана-Батиста Бреваля (1756-1825), Франсуа Девьена (1759-1803), Исидора Бертома (1752-1802), Франсуа-Жозефа Госсека (1734-1829).

Виртуозную сторону исполнения развивали концертные квартеты (*Quatuors concertante*) и блестящие квартеты (*Quatuors Brillant*), популярные в Париже примерно с 1770-х годов до конца XVIII века в среде частного музицирования. Об этом можно судить по количеству изданных в этот период сочинений. Например, в 1786 году парижскими издателями было афишировано свыше 2000 квартетов, имеющих у

¹⁰ Fétis F.J. *Biographie universelle des musiciens*. T. I. Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et C., 1863. P. 221.

¹¹ В репертуарном перечне, составленном известным французским исследователем К. Пьером и приведенным им в третьей части своего труда об истории Духовного концерта, концертная симфония в течение 1773-1790 занимает важнейшее место. Более 128 исполнителей выступило за этот период, исполнив сочинения в этом жанре свыше тридцати композиторов. Constant Pierre. *Histoire du Concert spirituel, 1725-1790*. Paris, Société Française de Musicologie, 1975. P. 218.

них в наличии¹². В это число входили квартеты, сочиненные как французскими, так и зарубежными композиторами.

Л. Кириллина характеризует бытование жанра квартета в эту эпоху: «У раннеклассического струнного квартета была своя поэтика, обладавшая огромной притягательной силой. Утонченная развлекательность, приятность и непринужденность, тон галантной светской беседы между четырьмя равноправными, но умеющими ладить друг с другом и уступать друг другу «персонажами» – в кругу подобных образов, иногда приправленных нежно-меланхолическими, пасторальными и шутивными нотками, обретается стилистика боккериниевских, догайдновских и ранних гайдновских квартетов»¹³. Квартеты итальянца Дж. Камбини, с 1773 по 1809 годы опубликовавшего более 150 своих сочинений в этом жанре¹⁴, привлекали парижских слушателей разнообразием инструментальных соло и богатой орнаментикой кантилены. В квартетных сочинениях Госсека, Сен-Жоржа, Даво ценили мелодичность и изысканность изложения тематического материала¹⁵.

Огромную роль для формирования и утверждения французской скрипичной школы сыграла также деятельность Дж.-Б. Виотти (1755-1824), который жил и работал в Париже в 1782-1792 годах. «Если всеобщее восхищение могло бы останавливаться на одном единственном артисте, то мы вам скажем, что скрипка никогда еще не была более великим, более прекрасным инструментом, как под смычком Виотти, в той блестящей карьере, которую он триумфально прошел с благородством и трогательной простотой своего стиля, величием и великолепием своих концертов»¹⁶, – отзывался о Дж.-Б. Виотти П. Байо в своем знаменитом труде «Искусство скрипки» (1834). Виотти создал

¹² Johansson C. French Music Publishers: Catalogues of Second Half of the Eighteen Century. Stockholm, 1955. Cit.: Oboussier P. The French String Quartet, 1770-1800. Music and the French Revolution. Cambridge, Cambridge University Press, 1992. S. 74.

¹³ Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII-начала XIX века. Ч. III. Поэтика и стилистика. М., Композитор, 2007. С. 309.

¹⁴ Eisen C. String Quartet // NGD. Электронная версия.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Baillot P. L'Art du Violon. Nouvelle Méthode. Dédicée à ses élèves. Mayence et Anvers, Les Fils de B. Shott, 1834. P. 9.

законченные образцы классического скрипичного концерта, в которых нашла отражение героическая эпоха Франции 1789 года. «С его именем связана целая эпоха в развитии скрипичного искусства; он был своеобразным эталоном, по которому измеряли и оценивали игру скрипачей, на его произведениях учились поколения исполнителей, его концерты служили образцом для композиторов. Даже Бетховен, создавая концерт для скрипки, ориентировался на Двадцатый концерт Виотти»¹⁷, – писал о Виотти Лев Раабен. В творчестве Виотти жанр блестящего квартета по существу представляет собой концерт для скрипки с сопровождением с развернутой виртуозной партией первой скрипки.

Сочинения Байо, Крейцера, Роде несут яркий отпечаток стиля Виотти. Роде и Крейцер, взяв за модель концерты Виотти парижского периода, придали ему новые черты, соответствующие их индивидуальному исполнительскому стилю. Их высокие стандарты игры и индивидуальный исполнительский стиль ярко воплотились именно в концертном жанре.

Французская традиция оказала значительное влияние на формирование других национальных школ. В.-А. Моцарт написал к Шестнадцатому концерту Дж.-Б. Виотти новую среднюю часть и «придал блеск оркестровке обеих крайних частей»¹⁸. Девятая соната Бетховена для скрипки и фортепиано A-dur op. 47 (1802) была создана под непосредственным впечатлением от исполнительского искусства Р. Крейцера¹⁹, а Десятая соната G-dur op. 96 – специально к приезду П. Роде в Вену в 1812 году²⁰. Во многом отталкиваясь от модели концертов Виотти и Роде, создавал свои скрипичные концерты выдающийся немецкий скрипач Л. Шпор (1784-1859).

Концерты Виотти, Роде и Крейцера включал в свои гастрольные программы Паганини, и даже сохранился «каталог» с их перечнем²¹.

¹⁷ Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей: Биографические очерки. М., М., 1967. С 44.

¹⁸ Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. М., Классика-XXI, 2007. С. 272, 293.

¹⁹ Ibid. P. 440.

²⁰ Ibid. P. 441.

²¹ Берфорд Т. Николо Паганини: Стилевые истоки творчества. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2010. С. 166.

Доказано, что свой D-dur'ный концерт он написал под влиянием Первого концерта d-moll Роде²². Концерт Виотти a-moll № 22 был воскрешен немецким скрипачом и педагогом Й. Иоахимом и особо любим И. Брамсом²³.

На сочинениях Виотти, Роде, Крейцера учились поколения исполнителей. Здесь заложены важнейшие основы скрипичного мастерства – такие, как культура звука, выбор исполнительских средств, штрихи, художественный вкус, что является фундаментом профессиональных навыков. В наши дни сочинения французских скрипачей конца XVIII-начала XIX века с большим успехом исполняются в крупнейших европейских залах в рамках исторических концертов. Одно из самых значительных достижений последних лет – запись фирмой Dynamic полного собрания концертов для скрипки с оркестром Дж.-Б. Виотти (10 дисков), солист и дирижер – итальянский скрипач «Symphonia Perusina» Франко Мечена в сопровождении камерного оркестра «Milano Classica».

Все это свидетельствует о том, что французская скрипичная исполнительская и композиторская традиция является интереснейшим явлением, имеющим большое значение для развития скрипичного искусства в целом, для понимания общих историко-музыкальных процессов, протекавших в XVIII – первой половине XIX веках.

²² Там же. С. 164.

²³ Moser A. Geschichte des Violinspiels. Berlin, M. Hesse, 1923. P. 391.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ НИНЫ СИМОН (НА ПРИМЕРЕ ПЕСНИ «MISSISSIPPI GODDAM»)

«Верховная жрица» соула – так называют Нину Симон (1933-2003) из-за одноименного альбома, который певица записала в 1966 году¹. Ее деятельность разнообразна – певица и пианистка, композитор, аранжировщик, работающая в жанрах джаз, блюз, соул и госпел.

Симон с 3-х лет занималась музыкой и уже в 12 дала свой первый сольный концерт как пианистка. Она окончила знаменитую Джульярдскую школу. С 1954 года – ее первого выступления в баре, – начинается постепенно складываться ее творческий стиль, сочетающий в себе классическую музыку, джаз и блюз. Именно в это время она берет творческий псевдоним Нина Симон². Первоначально ей пришлось работать в баре Midtown Bar & Grill в качестве пианистки и певицы. При устройстве на работу в бар (а это был единственный на тот момент для нее вариант трудоустроиться), руководством заведения ей было поставлено обязательное условие: пианистка должна петь. О качестве вокала руководство тогда не волновалось. Певица исполняла популярную музыку и знала, что если ее мать узнает об этом, будет не в восторге. Именно поэтому, артистка скрестила прозвище от своего бойфренда “Nina”³ и имя французской актрисы Симоны Синьоре⁴.

Спустя несколько лет, все также выступая в маленьких клубах, в 1958 году она записывает один из своих главных хитов песню «I Loves

¹ Альбом «High Priestess of Soul» состоит из композиций, совмещающих в себе разнообразные стили: соул, джаз, поп, блюз.

² На самом деле певицу звали Юнис Кэтлин Уэймон (Eunice Kathleen Waymon). Псевдоним был придуман певицей после неудачного поступления в музыкальный колледж (Curtis Institute of Music) на фортепианный факультет

³ Nina – в переводе с испанского языка «маленькая девочка».

⁴ Nina Simone, Stephen Cleary I Put a Spell on You, с. 7

You, Porgy» Джорджа Гершвина. Эта песня вошла в альбом «Little Girl Blue». Альбом стал успешным, и звукозаписывающая компания Colpix Records подписала с ней контракт, который никак творчески ее не ограничивал ни в выборе материала, ни в исполнительской манере.

В 1964 году, когда Симон заключила контракт с фирмой Philips, она впервые выступила на концерте с песней остро-социальной тематики, поднимающей проблемы сегрегации – это была ее авторская песня «Mississippi Goddam». С тех пор официальный призыв к борьбе за равноправие, в том числе и вооруженной борьбе (Симон верила в то, что с оружием в руках ее раса сможет создать отдельное государство в Америке), стали для нее ведущей темой в творчестве.

К теме сегрегации в своем творчестве Нина Симон обращалась не раз. Эта тематика отражена в песнях: «Mississippi Goddam» (Проклятый Миссиссиппи), «Brown Baby» (Коричневая детка), «22nd Century» (Двадцать второй век), «Imagine» (Представь). А по случаю смерти Мартина Лютера Кинга, Симон вместе с басистом Уилдоном Ирвином (Weldon Irvine) переделывают неоконченную пьесу Лорэйны Хэнсберри (Lorraine Hansberry) в песню «To Be Young, Gifted and Black» (Быть молодым, одаренным и черным). Песня вошла в альбом 1970-го года «Black Gold» (Черное золото).

Пик карьеры Нины Симон пришелся на вторую половину 60-х годов. В это время она записала 11 альбомов! Никогда больше певица так плодотворно не работала. В 1967 году Симон заключает контракт с известной фирмой Victor и записывает свой первый блюзовый альбом «Nina Simone Sings the Blues» на фирме RCA. В 1968 году выпускает сингл «Ain't Got No» (Ничего не имея) из мюзикла «Hair» (Волосы). И осваивает новый для себя жанр музыки – рок.

За свою карьеру Симон обращалась к разным жанрам музыки: блюз («I Want a Little Sugar in My Bowl» (кавер-версия Бесси Смит), «Day and Night» Реди Стивенсона и др.) джаз («I loves you, Porgy» Джорджа Гершвина, «Solitude» Дюка Эллингтона), соул («Love O' Love» Энди Страуда, «I Wish I Knew How It Would Feel To Be Free» Билли Тейлора) и др.), рок («I Put Spell On You» Джея Хокинса, «Ain't Got No» Гелта МакДермота и др.). Некоторые, из исполняемых ей песен она сочинила сама, например, «Consummation», «Do I Move You», «Blues for Mama». Часть репертуара певицы написана ее друзьями специально для нее, например, «Backlash

Blues» Лэнгстона Хьюза или «Don't Let Me Be Misunderstood», сочиненная Бенни Бенджамином, Глорией Кэлдвелл и Солом Маркусом. Оценивая репертуар Нины Симон, мы можем констатировать большое разнообразие музыкального материала, с которым работала певица.

Стиль певицы сложился из того музыкального калейдоскопа, который ей довелось услышать и пропустить через себя в детстве. Классическое музыкальное образование, религиозные песнопения, которые ей пела мать (т.е. госпел), джаз и блюз, который она слушала и начала исполнять в 21 год⁵ – все это показывает широту ее стилевых пристрастий.

Нина Симон обладала удивительным, хорошо узнаваемым низким тембром голоса и пела немного в нос. Это так же давало ее вокалу определенный стиль. Так как голос ее был похож на мужской, звучала она очень необычно и независимо. Надо сказать, что подобный тембр отлично сочетался с ее волевым характером.

Симон исполняла песни в открытой, несколько крикливой манере со «срывами» мелодических вершин, подобно исполнителям в стилях госпел и блюз. Она часто украшала композиции разнообразными распевами. Но есть в ее репертуаре и популярные песни, которые она исполняла в простой безыскусственной манере. Исследователи⁶ отмечают в ее фортепианном сопровождении использование баховского контрапункта и виртуозности, свойственной для таких композиторов, как Ф. Лист, С. Рахманинов, Ф. Шопен.

Так как певица исполняла свои песни сидя за роялем, она не могла двигаться по сцене, поэтому во время инструментального проигрыша общалась с публикой, задавала вопросы зрительному залу и инициировала активное участие зрителей в своих концертах. В ее сценическом образе присутствовало подчеркивание африканских корней: соответствующие прически, яркий макияж и свободного кроя платья-балахоны, так что в ее позиционирование также очевидна ее протестная натура. Кроме того, в 60-х годах женщина, сидящая за роялем и сама себе аккомпанирующая, смотрелась еще и экзотично, непривычно. Среди женщин, выступавших в инструментальном джазе, нам вспоминается только Лил Харди – жена Луи Армстронга, которая участвовала в за-

⁵ Nina Simone, Stephen Cleary I Put a Spell on You, с. 13

⁶ Rami Toubia Stucky, Sylvia Hampton, David Nathan

писи альбомов «Hot Five» и «Hot Seven». Исторически сложилось так, что на инструментах в джазе играли мужчины. И то, что Симон играла на фортепиано, был тоже своего рода вызов.

«*Mississippi Goddam*» (Проклятый Миссиссиппи) – наиболее популярная песня на тему протеста, написанная Ниной Симон. Она прозвучала на сцене главного концертного зала «белой» Америки – Карнеги Холла. Певица обратилась к теме протеста после взрыва в Баптистской церкви в г. Бирмингем (штат Алабама) в 1963 году⁷. В этот день ее возмущению не было предела, муж отговорил ее брать в руки пистолет, и она написала песню «*Mississippi Goddam*»⁸.

«*Mississippi Goddam*» входила в альбом записей концертов певицы из Карнеги Холла 1964 года (первого альбома для фирмы Philips). Певица сочинила эту композицию менее чем за час вместе с двумя другими: «*Four Women*» (Четыре женщины) и «*To Be Young, Gifted and Black*» (Быть молодым, талантливым и черным) и стала гимном гражданских активистов США. Эта композиция была запрещена в южных штатах и все коробки с разломанной пополам пластинкой были отправлены владельцами радиостанций обратно. Официальным поводом стало употребление слова «проклятый».

Обратимся к тексту композиции⁹.

Mississippi goddam	Проклятый Миссисипи
Alabama's gotten me so upset Tennessee made me lose my rest And everybody knows about Mississippi Goddam	Понервничала в штате Алабама В Теннесси вовсе покой потеряла И знает каждый о проклятом Миссисипи
Alabama's gotten me so upset Tennessee made me lose my rest And everybody knows about Mississippi Goddam	Понервничала в штате Алабама В Теннесси вовсе покой потеряла И знает каждый о проклятом Миссисипи

⁷ 15 сентября 1963 года в афро-американской Баптистской церкви произошёл взрыв. Члены Ку-Клукс-Клана подложили взрывчатку под порог церкви. Погибло 4 девушки, было ранено 22 человека. Виновные остались безнаказанными.

⁸ Rami Toubia Stucky «*Rhythm, Rage, and Restraint: The Music of Nina Simone and John Coltrane on the Birmingham Bombing*», 2013, p. 11

⁹ Перевод текста взят с сайта <http://song-txt.ru/?mode=song&id=1301232>

Can't you see it
Can't you feel it
It's all in the air
I can't stand the pressure much longer
Somebody say a prayer

Alabama's gotten me so upset
Tennessee made me lose my rest
And everybody knows about Mississippi
Goddam

Hound dogs on my trail
School children sitting in jail
Black cat cross my path
I think every day's gonna be my last

Lord have mercy on this land of mine
We all gonna get it in due time
I don't belong here, I don't belong there
I've even stopped believing in prayer

Don't tell me, I tell you
Me and my people just about due
I've been there so I know
They keep on saying "Go slow!"

But that's just the trouble
"do it slow"
Washing the windows
"do it slow"
Picking the cotton
"do it slow"
You're just plain rotten
"do it slow"
You're too damn lazy
"do it slow"
The thinking's crazy
"do it slow"

Where am I going?
What am I doing?
I don't know
I don't know

Неужто вы не видите?
Неужто не чувствуете?
Это в воздухе витать
Я больше этого не выдержу
Пусть кто-нибудь прочтёт молитву

Понервничала в штате Алабама
В Теннесси тоже покой потеряла
И знает каждый о проклятом
Миссисипи

Охотничьи собаки уже берут мой след
Школьники сидят не в школе, а в тюрьме
Чёрная кошка дорогу мне перебежала
Ежедневно думаю — недолго мне осталось

Но милостив Боже к земле моей родной
И всем нам воздастся в положенный срок
Не из этих я мест и не из тех
И больше не верю в молитвы успех

Вы мне не говорите, сама я вам скажу
Я и мои люди не живут, а только ждут
Я там была, потому я знаю суть
Они мне всё ещё твердят: «Помедленнее!»

В этом вся загвоздка
«медли»
Если моешь окна
«медли»
Собираешь хлопок
«медли»
Ты тупица просто
«медли»
Ты лентяй чёртов
«медли»
Крыша едет просто
«медли»

Куда иду я?
Что делаю я?
Не знаю я
Не знаю я

<p>Just try to do your very best Stand up be counted with all the rest For everybody knows about Mississippi Goddam</p>	<p>Просто делай всё, на что способен Вставай на переключку со всеми в сборе Вот что знает каждый о проклятом Миссисипи</p>
<p>Picket lines School boycotts They try to say it's a communist plot All I want is equality for my sister, my brother, my people and me</p>	<p>На улицах бастующие толпы Бойкот в стенах обычной школы Твердят о заговоре красных А мне необходимо одно лишь равенство Для сестры, народа, брата и для меня самой</p>
<p>Yes you lied to me all these years You told me to wash and clean my ears And talk real fine just like a lady And you'd stop calling me Sister Sadie</p>	<p>Да, все эти годы вы просто ввали Чисто мыть уши вы мне наказали Говорить красиво, прямо как леди И не смейте звать меня сестричкой Сэди</p>
<p>Oh but this whole country is full of lies You're all gonna die and die like flies I don't trust you anymore You keep on saying "Go slow!" "Go slow!"</p>	<p>Вся эта страна полна лжи и сплетен И все вы умрёте как мухи и слепни И больше я на вас не положусь Вы всё ещё твердите мне: «Помедленнее!» «Помедленнее!»</p>
<p>But that's just the trouble "do it slow" Desegregation "do it slow" Mass participation "do it slow" Reunification "do it slow" Do things gradually "do it slow" But bring more tragedy "do it slow"</p>	<p>Одна проблема у нас «медли» Десегрегация рас «медли» Партнёрство масс «медли» Воссоединение "медли" Помаленьку делай дело «медли» Чтоб на вид трагично было «медли»</p>
<p>Why don't you see it? Why don't you feel it? I don't know I don't know</p>	<p>Почему вы это не видите? Почему не чувствуете? Я не знаю Я не знаю</p>
<p>You don't have to live next to me Just give me my equality</p>	<p>Мне не нужно ваше соседство Просто дайте мне равенство</p>

Everybody knows about Mississippi
Everybody knows about Alabama
Everybody knows about Mississippi
Goddam

Про Миссисипи каждый знает
Про Алабаму всякий знает
Каждый знает про проклятый
Миссисипи

В тексте композиции Симон выражает свой гнев и желание отомстить.

Сочетание игривой, безобидной музыки с серьезным текстом подчеркивает его смысл. «Афроамериканская музыка и театр широко применяли двойной смысл, как риторический прием. Один и тот же текст для черной аудитории и для белой аудитории, имел совершенно разный смысл» – пишет Rami Toubia Stucky. Эдгар Кларк отмечает, например, существование двойного смысла в негритянских спиричуэлс в довоенный период. Он пишет, что «в то время как белый гимн пел о разрыве связей и пересечении реки Иордан, что означало “узы греха” и “свобода от искушения”, для негра они интерпретировались как реальные вещи – реальные обязанности и реальная свобода»¹⁰.

Нина Симон отказалась от этой традиции в своей песне «Mississippi goddam». Ее текст полон ярости. Она хочет изменения гражданских прав черного населения своей страны и обращается к слушателям: Why don't you see it? Why don't you feel it? (Почему вы это не видите? Почему не чувствуете?)

Пример. Нина Симон «Mississippi goddam». Отрывок

The image shows a musical score for the song "Mississippi Goddam" by Nina Simone. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part has a steady eighth-note bass line. The vocal line includes lyrics: "(spoken) The name of this song is Mississippi Goddam and I mean every word of it. Al - a - ba - ma's got". The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part has a steady eighth-note bass line. The vocal line includes lyrics: "me so up a set, Ten - nes - see made me lose my rest and".

¹⁰ Rami Toubia Stucky «Rhythm, Rage, and Restraint: The Music of Nina Simone and John Coltrane on the Birmingham Bombing», 2013, p. 13

7

Am/C Bdim⁷ Am/C D C/E D/F# G

ev - ry - bo - dy knows a - bout Mis - sis - sip - pi god - dam...

1. Am¹¹ D⁷

Форма композиции строфическая. *Гармония* в песне очень проста. Два такта вступления и первые три такта мелодической линии построены на G₆. В качестве продолжения идут гармонии, которые складываются в типичный оборот: I – II – V, но вместо I идет субдоминантовая функция. Некоторое топтание на месте: A_m – B_{dim} – A_m сменяется оборотом: D – C – D – G. Функциональная инверсия D – C взят из классического блюза, но за счет гармонической замены (C/E) звучит несколько иначе. Интересной оказывается линия баса, она движется поступенно то вниз, то вверх к тонике: d – c – b – c – d – e – fis – g. С 7-го такта бас начинает «дублировать» вокальную партию, то есть движется параллельно ей вверх.

Основой *ритмического рисунка* являются синкопы, которые периодически усиливаются паузами.

Мелодическая линия полностью построена на звуках аккорда, звучащего в данный момент. Первые две фразы представляют собой мелодическую волну. Третья фраза – это восхождение и повторное закрепление мелодической вершины – ноты «g».

Можно сказать, что музыка в этой песне, как и в других ее песнях на социальные темы, полностью отходит на второй план и «служит» поэтическому тексту.

Слово, поэтический текст – это самое главное во всех песнях Нины Симон. В этом смысле она продолжает традиции Билли Холидэй. Но в социальных песнях это то, ради чего писалась вся песня, поэтому музыкальному началу практически не уделяется внимания.

Музыкальная составляющая песни звучит, с одной стороны, как типичный номер из мюзикла: подвижная, жизнерадостная мелодия с аккомпанементом в технике страйд¹¹. На эту основу накладывается эт-

¹¹ Страйд (*Stride* – шагать) – фортепианный стиль в джазовой музыке. Его предтече – регтайм, из которого страйд взял характерную фактуру для левой руки «бас-аккорд».

нический барабан и голос певицы. С другой, фрагментарно возникают небольшие элементы «диалога с толпой» характерные для жанров спиричуэлс и госпел. И если партия фортепиано выступает в качестве фона, импровизации контрабаса вступают в диалог с певицей и оттеняет ее партию в условиях малонасыщенной фактуры, можно сказать, появляется некая полифоничность.

В каденции происходит многократное повторение фразы «Everybody knows about Mississippi» (Все знают о Миссисипи). Такая остановка в каденции характерна для жанра мюзикл. Она усиливает ощущение завершенности.

Подытоживая выше сказанное, хочется отметить, что Нина Симон была не просто композитором-песенником или эстрадной певицей. Она была ярким отражением эпохи, в которую она жила. Ее песни просты с музыкальной точки зрения, но тексты в них значимы с точки зрения понимания нами сейчас культурной и политической ситуации Америки. Нина Симон оказала огромное влияние на своих последовательниц: Дайану Шур, Лору Ниро, Дайну Кролл. Ее влияние на свой стиль отмечают так же Элтон Джон, Мадонна Арета Франклин, Дэвид Боуи, Дженис Джоплин, Кристина Агилера, Алишия Кис, Джон Ленон, Лана Дель Рей и другие.

Вокальный стиль Симон сочетал в себе элементы блюза, джаза, госпела и соула. Получив классическое музыкальное образование, она предпочла смешать в своем стиле все: академическую музыку, духовные песнопения, жанры любимой эстрадной музыки. Именно их смешение и ее необыкновенный тембр голоса породили свой собственный, индивидуальный стиль певицы Нины Симон. Благодаря яркой индивидуальности она навсегда оставила след в истории популярной музыки.

Новаторствами в страйде стали ускоренный, относительно регтайма, темп, использование гамм и арпеджио, дублировки баса не только в октаву, но и в дециму.

ОЦИФРОВАННАЯ КЛАССИКА: ЗАЧЕМ МОЦАРТУ IT?

Вопрос о влиянии интернет-технологий на классические виды искусства, в частности на академическую музыку, до сих пор остается одним из самых спорных. Кто-то говорит о десакрализации произведений искусства, кто-то – об обилии новых позитивных возможностей и перспектив, появившихся в связи с цифровой революцией.

Исторически сложилось, что чем больше европейская музыка обретала самостоятельность, выходя за пределы церквей и дворцов, чем больше проходило концертов, оперных и балетных постановок, тем у музыкантов и общественности острее возникала потребность в посредниках, выполняющих функцию музыкальных менеджеров, PR-специалистов, просветителей. Количество таких посредников неуклонно росло, музыканты радовались тому, что наконец-то избавились от необходимости заниматься организационными вопросами, получив возможность сосредоточиться на творческом процессе, а публика – шансу лучше разобраться в неуклонно усложняющемся музыкальном мире и быть в курсе его последних событий.

Впоследствии роль посредников разрослась настолько, что они начали занимать очень важную позицию между слушателями и музыкантами. Норманн Лебрехт, аналитик музыкальной жизни последних столетий, в своей скандально известной книге «Кто убил классическую музыку?» усматривает предпосылки к формированию музыкальной индустрии еще в XIX веке. В частности, он упоминает о деятельности Гаэтано Беллони, гастрольного помощника Ференца Листа, который занимался не только организацией концертов, но и самостоятельно разработал систему их рекламы, распуская слухи, провоцировавшие экстатические овации. Он не только помогал музыканту, но и создавал ему имя, тем самым заложив основы метода, при помощи которого в XX столетии началось массовое «зажигание» звезд.

По стопам Беллони пошли многие, в том числе Финеас Т. Барнум, который организовывал в 1850 году американские гастроли шведской оперной дивы Женни Линд. Барнум был не из музыкальной среды. До того, как заняться организацией, он демонстрировал публике бородастую женщину, «настоящих» русалок, человека-обезьяну и прочие чудеса. До гастролей по Америке Барнум не слышал ни разу, как поет Женни Линд. Он создавал ажиотаж, благодаря тому, что преподносил пуританскому обществу певицу как неканонизированную святую, полную добродетели. Барнум «стал первым антрепренером, продававшим певца, как продают любой другой товар... [он] понимал, что серьезная музыка чужда вкусам широких масс и ее можно продать им, лишь избавив от какого бы то ни было творческого контекста»¹.

Постепенно помощники превратились в музыкальных менеджеров. И чем больше в музыкальной сфере возникало прибыли, тем больше там появлялось честолюбивых дельцов. Вскоре вмешались технологии. Первым и самым значимым изобретением, коренным образом повлиявшим на музыкальную жизнь, стало появление звукозаписи, которая, ко всему прочему стала еще и новым типом музыкальной собственности, положив начало процессам глобализации и массовизации культуры. Формировались целые институты посредников, которые сначала боролись за новые технологии, затем за новые каналы сбыта. Эта борьба привела к тому, что к пятидесятым годам XX века влияние в музыкальном мире сосредоточилось в руках всего лишь нескольких крупных компаний, получивших название мейджорлейблов. «К началу XXI века после череды слияний и поглощений мейджорлейблов осталось только четыре: Universal Music Group, Sony BMG Music Entertainment, EMI Group и Warner Music Group, и на них по разным оценкам приходилось от 70 до 85 % всего музыкального рынка»².

Гиганты музыкальной индустрии стали формировать систему бестселлеров, ориентируясь на хит и «звездность» и сделав их в ито-

¹ Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления. [Электронный ресурс] URL: http://www.e-reading.by/bookreader.php/1020879/Lebreht_-_Kto_ubil_klassicheskuyu_muzyku.html (дата обращения 1.09.2017)

² Сулимова К. История трех крупнейших музыкальных лейблов: от продажи грампластинок до интернет эпохи. [Электронный ресурс] URL: <https://vc.ru/p/music-labels> (дата обращения 1.09.2017)

ге единственно значимыми фигурами в музыкальном пространстве. Творчество, которое не могло претендовать на массовый спрос, осталось на периферии.

Больше всего не повезло, пожалуй, академическим жанрам. И здесь важную роль также сыграли финансы – запись симфонического оркестра стоит дороже записи одного эстрадного певца. При этом академическая музыка, оставаясь элитарным искусством, не могла рассчитывать на многомиллионные продажи. Развитие индустрии привело к тому, что главную роль в ней стали играть не музыканты, а менеджеры и маркетологи. Произошла рационализация музыкального искусства, где экономические критерии одержали победу над художественными. Композиторы и исполнители стали уходить в более легкие жанры. Академическая школа, пытаясь приспособиться к новым правилам игры, пришла к тому, что оперные звезды начали собирать стадионы, исполняя попури из известных арий и романсов. Норман Лебрехт считает, что в конце XX века вся музыкальная жизнь подчинилась этой тенденции. На наш взгляд, это слишком категорично, но не лишено оснований.

В одном из интервью знаменитый тенор Рамон Варгас сказал: «Для моего поколения теноров финал XX века оказался экстремально сложным временем. Три тенора, желали они того или нет, оставили много достойных певцов в тени своей славы. Думаю, для них это было лестно и забавно, их шоу свело с ума всю планету. Но оно не имело ничего общего с оперой [...] Настоящая опера – это не пустое развлечение, а интеллектуальное искусство. Не Pepsi, а скорее уникальные драгоценности, которые не нуждаются в рекламе. Но виноваты не столько три тенора, сколько те бизнесмены, что вились вокруг них, делая запредельные деньги. А я не знаю людей, способных плыть против денежного потока...»³.

Развитие технологий, всемирная компьютеризация и интернетизация привели к явлению, которое исследователи называют цифровой революцией, подразумевая под ним многоплановые метаморфозы, произошедшие во всех сферах жизни под воздействием компьютерных технологий и интернета.

³ Бабалова М. Оперный певец Рамон Варгас: «Не знаю людей, способных плыть против денежного потока». [Электронный ресурс]. URL: <http://www.izvestia.ru/culture/article3111828> (дата обращения 1.09.2017)

Для музыкальной индустрии важную роль сыграло появление цифровых аудиоформатов. Распространение CD, а затем технологий, позволяющих передавать аудиофайлы через интернет (mp3-формат, увеличение скорости соединения), привели к многочисленному копированию и распространению самой разной музыки. Появление торрент-трекеров ускорило этот процесс.

Решив бороться с новыми технологиями, крупные компании создали способ, ограничивающий копирование цифрового файла и его перенос с устройства на устройство. Так появилась DRM-защита (Digital Right Management – системы управления цифровыми правами), которая должна была сильно ограничить проникновение музыки в интернет. Но здесь возник побочный эффект – многие устройства оказались неспособными на воспроизведение защищенных файлов. Тогда музыкальные корпорации развернули в интернете легальный рынок по использованию и распространению музыки. Но и это не помогло привлечь слушателей. «Конкурировать с дармовщиной просто невозможно», – заявляли топ-менеджеры крупных корпораций⁴.

«Люди массово скачивали музыку, упиваясь этой новой свободой подобно голодному зверю. И самое ужасное – они не чувствовали за собой никакой вины! Слово одно только существование технологии, подарившей эту возможность, одновременно снимало все запреты. Но запреты-то оставались! Посмотрим правде в глаза – это именно воровство, и не что иное. Не будешь же, в самом деле, заводить чужую машину без ключа зажигания только потому, что существует такая технология», – писал Роб Шеридан⁵.

Одним из следствий неограниченного доступа к музыкальному контенту в сети стало существенное сокращение количества продаж компакт-дисков. Бездонная музыкальная интернет-библиотека удовлетворяла самые разные запросы пользователей. Продавцы CD попросту не смогли с ней конкурировать. В 2001 году уменьшение

⁴ Глава Международной федерации звукозаписывающей индустрии Джон Кеннеди в интервью Reuters. Цит. По: Музыкальная индустрия на распутье // Информационное агентство «Комментатор». [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kommentator.ru/accent/2005/a0124-2.html> (дата обращения 1.09.2017)

⁵ Шеридан Р. Когда свиньи летают: самоубийство музыкальной индустрии [Электронный ресурс]. URL: <http://u2.ru/node/817> (дата обращения 1.09.2017)

количества продаж CD составило 6,4%, в 2002-2003 – 15%. Эта тенденция продолжает сохраняться и сейчас. Компания Nielsen отмечает, что объемы продаж музыкальных альбомов на компакт-дисках в 2015 году сократились на 8,3% по сравнению с предыдущим годом, продолжая уступать цифровым конкурентам⁶. «Никто сейчас не продает свои альбомы/компакты. Если кто-то вам говорит иное, то он лжет. В музыкальной индустрии по всему миру сейчас наблюдается глобальный застой», – заявлял известный музыкальный продюсер Алан МакГи⁷.

Одним из следствий наступления цифровой эры стало сближение музыкантов и слушателей. Ю. Стракович в связи с этой темой приводит интересный пример. «Только один ресурс Blog Central на платформе ArtsJournal, где в разное время вели свои дневники композитор Кайл Гэнн, президент Американской лиги симфонических оркестров Генри Фогел, знаменитый критик Норман Лебрехт, композитор, преподаватель джюльярдской школы, автор резонансной книги “Перерождение: будущее классической музыки” Грэг Сэндоу и целый ряд других серьезных исполнителей, уже в середине 2000-х имел около четверти миллиона читателей»⁸.

Классическая музыка приобрела гораздо большую доступность в интернете, чем в реальной жизни. Далеко не всякий желающий приобщиться к классике может позволить себе поездку в Байройт, Пезаро или Экс-ан-Прованс. Зато посмотреть интернет-трансляции с этих фестивалей (причем часто совершенно бесплатно или за символическую плату) может почти любой интернет-пользователь.

«Анонимность интернета сделала классическую музыку более открытой для не-фанатиков: начинающие слушатели могут почитать интернет-обзоры, сравнить аудио-сэмплы и выбрать, к примеру, запись Бетховена в исполнении Вильгельма Фуртвенглера, не рискуя оскорбительно исковеркать имя дирижера под презрительным взгля-

⁶ Новые тенденции в сфере потоковой трансляции музыки. [Электронный ресурс]. URL: http://iq.intel.ru/music-streaming/?_topic=tech-innovation (дата обращения 1.09.2017)

⁷ МакГи А. Это революция. [Электронный ресурс]. URL: https://zn.ua/ECONOMICS/alan_makgi_eto_revolyutsiya.html (дата обращения 1.09.2017)

⁸ Стракович Ю. Цифролюция. Что случилось с музыкой в XXI веке. М.: Классика-XXI, 2014. с. 41.

дом служащего музыкального магазина», – считает Алекс Росс, указывая на важность субъективного психологического аспекта в этом вопросе⁹.

Еще в 1993 году Генри Фогель (в то время бывший президентом Чикагского симфонического оркестра) в статье «Как мы можем обеспечить будущее классической музыки в Америке?» писал: «Мы часто слышим, как кто-нибудь после концерта произносит что-то вроде: “Мне не понравилось, но я не слишком компетентен в этой области, так что лучше спросите об этом кого-то другого”. Или еще хуже: “Мне бы хотелось пойти на симфонический концерт, но я недостаточно хорошо знаю музыку”... Мы должны признать, что определенная музыка сложна для восприятия, и предпринять специальные усилия для того, чтобы помочь нашим посетителям установить с ней взаимоотношения, а не заставлять их чувствовать себя недоучками, если такая музыка их не затрагивает. Мы можем сделать музыку более близкой и понятной, стимулируя постоянные размышления напечатанными в программке комментариями, специальными статьями, до- и послеконцертными дискуссиями. (И не кажется ли вам, что слово “дискуссии” намного лучше, чем слово “лекции”? – Как нам надоели эти “лекции”!) В течение многих лет мы соорудили неприступный пьедестал для музыки; сегодня мы должны агрессивно действовать для того, чтобы его демонтировать»¹⁰.

Интернет с его огромным просветительским потенциалом решает проблемы, с которыми академическая музыка переступила порог нового тысячелетия. И важную роль здесь играет личный контакт композитора/музыканта со слушателем. Место бездушной индустрии занимают реальные, живые люди со своими интересами и потребностями.

Благодаря независимому от лейблов взаимодействию музыкантов и слушателей, в сети сформировалась культура дарения, а затем экономика дара. Это понятие впервые было введено антропологом Марселем Моссом еще в 1925 году и не было связано с интернетом. В своем «Очерке о даре» исследователь рассказывал о разных социальных прак-

⁹ Росс А. Статьи. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.skazka.com.ru/articles/aleks-ross32> (дата обращения 1.09.2017)

¹⁰ Fogel H. How Can We Assure the Future of Classical Music in America? // Inside Arts, 1993. November. P. 36

тиках, принятых в экзотических культурах и основанных на ритуальном обмене дарами¹¹.

Экономика дара ведет свое начало от архаических обществ, но в цифровую эпоху приобретает размах мирового масштаба – музыкант не продает свои работы, а дарит их слушателю, формально ни к чему не обязывая, но рассчитывая на ответный дар.

Широкое распространение в сети получает система PWYW – Pay What You Want – когда слушатель сам назначает цену, которую он готов заплатить за скачивание того или иного альбома/трека.

«Люди, скачивающие музыку по системе добровольных платежей, уже платят. Гораздо больше, кстати, чем я лично рассчитывал. Честно говоря, когда мы запускали эту систему, я думал, что это будет каждый десятый, может быть, каждый двадцатый... Оказалось, платит каждый пятый примерно. Кстати сказать, мы видим, что процентное соотношение тех, кто платит и не платит, не меняется в зависимости от страны, в зависимости от жанра. Это выражение какого-то мирового экономического закона», – утверждает Мирослав Сарбаев, создатель ресурса Kroogi.ru¹².

За внешне привлекательным для музыкантов фасадом скрываются любопытные нюансы. Одним из ярких примеров здесь может послужить российский портал ThankYou.ru. Наполненный музыкой разных жанров и исполнителей, от Чайковского до Стаса Михайлова, от Хворостовского до АК-47, призывающих их символически отблагодарить, ресурс представляется лакомым кусочком для меломана. В какой-то момент из-за ресурса разгорелся скандал – некоторые артисты не знали, что раздают свою музыку бесплатно и просят у слушателей финансовой поддержки. Когда дело дошло до судебных исков, ресурс оказался неуязвим – он действительно предоставляет долю от платежей пользователей. Только делает это не самим артистам, а лейблам и авторским обществам. Подобные истории дискредитируют не столько ресурсы, с которыми они связаны, сколько саму идею дарения.

¹¹ Мосс М. Очерк о даре // Общества. Обмен. Личность: Труды по социальной антропологии. М: Восточная литература; РАН, 1996. С. 134-155.

¹² Сарбаев М. Переселится ли музыкальная индустрия в интернет? Онлайн-конференция. [Электронный ресурс]. URL: <http://lenta.ru/conf/kroogi/?done=100> (дата обращения 1.09.2017)

Одной из сетевых тенденций стало увеличение количества нишевых сайтов. Эта тенденция переросла в стремление максимально точно удовлетворить потребности каждого человека. Так появились ресурсы Pandora, Last.fm, Slacker и другие. Все они с разной степенью точности пресонализируют музыкальный контент. Такие сервисы, как Spotify и Apple Music предлагают персональные рекомендации и создание списков воспроизведения. Сервис HP Lounge позволяет поклонникам стать ближе к любимым исполнителям: здесь и видео из-за кулис, и фотографии, и новости, и беседы с исполнителями, и история создания клипов.

«Наша главная задача – доставить музыку по верному адресу», – заявляли создатели Last.fm¹³.

Цифровая эпоха привела к нишевости: «Люди объединяются в тысячи культурных племен, основанных на интересах, их объединяют увлечения, а не география или рабочее место. Мы покидаем «эпоху кулера», когда большинство из нас слушали, смотрели и читали одно и то же, в основном небольшое количество хитов. Мы вступаем в эру микрокультур, когда все увлекаются разными вещами»¹⁴.

Демассификация культуры открыла новые возможности для музыки, не ориентированной на массовый спрос. Она стала доступной любому заинтересованному лицу, а значит, получила возможность быть услышанной при отсутствии абсурдных попыток конкурировать с той же поп-музыкой и формируя вокруг себя своеобразный, пусть и не многомиллионный, «клуб по интересам».

¹³ Цит. по: Колесникова Е. Последнее слово за Last.fm // Gazetachel.ru. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gazetachel.ru/culture/razdel.php?razdel=7&id=134> (дата обращения 1.09.2017)

¹⁴ Там же.

IV. НАУЧНО-ТВОРЧЕСКИЙ СЕМИНАР «МЕТОДОЛОГИЯ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ»

Тематическое направление «Форма-содержание в музыкальном искусстве». Автор проекта и научный консультант доктор искусствоведения, профессор Наталья Сергеевна Гуляницкая

М. Коцеева

АВСТРО-НЕМЕЦКИЕ КОМПОЗИТОРЫ И КАБАРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА: ПЕРЕСЕЧЕНИЯ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ

Круг композиторов, соприкасавшихся с австро-немецким кабаре, обширен. Особое сценическое искусство привлекало представителей разнообразных традиций и направлений. С одной стороны, с кабаре контактировали композиторы академического профиля, такие как А. Шёнберг, А. Цемлинский, А. Берг, К. Вайль. Однако их «общение» скорее шло по касательной линии. Вместе с тем, культура кабаре, своеобразно преломившись сквозь индивидуальный композиторский стиль, оказала значительное воздействие на их последующее творчество.

С другой стороны, с кабаре были связаны композиторы, творившие в области массовой, развлекательной музыки, такие, как О. Штраус, В. Холлендер, Х. Рух, Л. Ашер, Б. Ласки. Поворот к музыке неакадемической был сознательным, практически все получили консерваторское образование. Многие поначалу творили в жанрах академической музыки.

Одним из ведущих жанров в кабаре был *Kabarettlied*¹, наша за-

¹ Такой выбор неслучаен, молодые, ищущие композиторы не могли не увлечься художественной продукцией «братьев по цеху»: в 1900 году вышел сборник писателей и поэтов нового литературного направления *Deutsches Chansons* («Немецкий шансон»),

дача – рассмотреть его жанровые модификации с некоторых позиций методологии и затронуть ряд проблем, существенное место в которых занимают проблемы формы и содержания. Прежде всего, следует обозначить основную сферу, являющуюся своеобразным катализатором тем и мотивов, формирующую сюжетный фонд кабаре-искусства.

Она связана с переоценкой традиционных представлений о современных общественных институтах, в первую очередь институтов социальных и духовных. В кабаре происходит их профанация, ироническому переосмыслению подвергается буржуазный «кодекс чести»: двойная мораль и нравственность, пороки общества. Объектами критики становятся различные слои населения: политики и чиновники, аристократия и духовенство. Как правило, фундамент общественных отношений представлен в искусстве кабаре через взаимоотношения полов. В течение XIX века постепенно менялся взгляд на буржуазный брак, высвобождение эротического начала было неизбежным явлением. Симптоматично возникновение «теории бессознательного» З. Фрейда, которая свидетельствует об изменившемся образе мышления. По мнению австрийского психолога, в основе любой человеческой деятельности лежит стремление к удовольствию. Подавление же этих инстинктов приводит к искажению психики и неврозам².

Обратимся к содержательным элементам кабаре – игре, иронии и эротике. Сфера эротике воплощается в разных темах: флирт, адюльтер, любовный треугольник. Остановимся на этих темах подробнее.

К области флирта могут быть отнесены большинство песен, однако ограничимся теми, в которых флирт занимает доминирующее положение и является самоцелью, таковы: «Я знаю» («Ich weiß be scheid») и «Мисс Фло» («Miss Floh») Р. Нельсона, «Быстротечна весна» («Kurz ist dem Frühling») Х. Руха. Любовный треугольник представлен в песнях «Автомобиль Адели» («Adelens Kraftmotor») Р. Фалля и «Скрипка» («Die violine») Л. Ашера. Нередко темой кабаре-песен становится адюльтер. В этом смысле показательна «Лукреция» («Lucrezia») компо-

оказавшийся настоящей антологией искусства кабаре Германии и Австрии. В книгу вошли стихи О.Ю. Бирбаума, Л. Грайнера, Ф. Ведекинда, Р. Демеля, Л. Тома, А. Рода-Рода, Д.фон Либлиенкрона, Х.фон Гумпенберга, К. Моргенштерна, Ф. Грюнбаума, К. Фалентина, Ф. Холлендера.

² См. об этом: Кривцун О. Эстетика. М., 1998.

зителя мюнхенского кабаре Х. Руха (слова Йодока), в которой текст на немецком языке перемежается с итальянскими терминами.

Начало песни рисует восторженное состояние, в партии голоса и дублирующей партии сопровождения – общее устремленное движение, однако эта волна быстро приостанавливается, происходит смена размера (3/4, а затем – 2/4), фактуры, а далее и лада. В вокальной партии и в партии сопровождения сквозят игривые интонации польки, форшлаги, стаккато. Это вполне соответствует разворачиванию событий в тексте: возвышенное созерцание в начале строфы прерывается переключением в сферу удовольствия и наслаждения. Следует отметить, что уже в самом начале песни, в партии сопровождения заметны точечные намеки: форшлаги и акцентированное окончание фраз, снижающее общий образ мечтательной задумчивости.

Игра слов, смыслов происходит на различных уровнях. К примеру, своеобразную арку образуют сочетание слов «пришел *nobile andante*» в вокальной партии и обозначение темпа в нотном тексте. Также в самом названии песни «*Lucrezia. (Piu mosso)*» уже присутствует элемент игры – именно оборот «*piu mosso*» будет неизменно повторяться в конце каждой строфы. Итальянские «вкрапления» в тексте акцентируются паузами, дублированием в партии сопровождения вокальных интонаций, сменой размера.

Особый вкус кабаретной продукции, помимо ярко выраженной эротической составляющей, сообщала ирония, своеобразная «болезнь культуры» того времени, буквально пронизывающая все искусство кабаре. Ироническое начало проявлялось по-разному, в зависимости от конкретной ситуации принимая разнообразные оттенки звучания. «Рука об руку» с жизнеутверждающей иронией шла ирония надломленная, обессиленная. Как одно из проявлений последней можно рассматривать «мрачную иронию», также часто встречающуюся в творчестве кабаре-театров. Вероятно, она берет свое начало в так называемом стиле театра «Гран Гиньоль» (1899, Париж)³.

В кабаре иронически обыгрывались пороки так называемых столпов общества: духовенства, чиновников, аристократии⁴. В одном слу-

³ В этом русле можно рассмотреть и «Волшебный рог мальчика» Г. Малера.

⁴ Нередко в кабаре встречаются песни «*Im Volkston*» (в народном духе), песни-стилизации под фольклор. Фольклорные мотивы претворены в песнях «Дочь еврея» («*Die*

чае, критика осуществлялась через завуалированную эротику как, например, в песне «В замке Мирабель» («Im Schlosse Mirabel», текст О.Ю. Бирбаума, музыка Х. Руха).

Ироническому переосмыслению подвергалась и современная художественная продукция. Особенно востребованными направлениями для пародирования являлись символизм и экспрессионизм. К примеру, «Символист и символистка» Ф. Ведекинда, пародии на творчество М. Метерлинка М. Рейнхардта⁵, «сверх»-увертюра Х. Руха «Так говорил Ханнес Рух»⁶, а также *Salome-Parodie, Terzet-Szene* Б. Цеплера, пародии на «Электру» Б. Ласки⁷.

Итак, содержательные аспекты кабаре – игра, ирония и эротика – образуют взаимодействующее единство с формой. В немецкоязычном музыковедении существует специальный термин – *Kabarettlied*, или *Brettli-Lied* как обозначение жанра песен кабаре⁸. В их числе *Motivat* (уличная песня), народная песня, куплет, баллада. Среди особенностей – преобладание строфической формы, наличие поэтических и музыкальных рефренов. Нередко в конце каждой строфы происходит повторение определенного речевого оборота (рефрена), который лишь к концу песни обретает истинное значение.

Главной темой практически всех песен становится чувство любви. Однако, в отличие от романтиков, идеализировавших его возникновение, кабаретеры как бы «испытывают смехом», подвергают ироническому переосмыслению искренность порыва. Эффект пародии достигается разными способами. Большинство песен наполняется звукоизобразительными приемами, усиливающими пародийный эффект (рев мотора, подражание игре на скрипке, гитаре, шарманке), кроме того, довольно часто в сопровождении к фортепиано добавляются скрипка и гитара.

Juden tochter») и «Бедный Кунрад» («Der arme Kunrad») Х. Руха.

⁵ См. об этом: Каминская Ю. Литературные формы кабаре. СПб.: Наука, 2008. С. 433-457.

⁶ Segel Harold B. *Turn-Of-The-Century Cabaret*. Paris, Barselona, Berlin, Munich, Vienna, Cracow, Moscow, St.Petersburg, Zurich. – New York: Columbia University Press, 1987. P. 119-182.

⁷ Ploog, Karin ...*Als die Noten laufen lernten...* Geschichte und Geschichten der U-Musik bis 1945. Bd. 1-3. – Norderstedt: Books on Demand, 2015.

⁸ Becker F. *Kabarett // Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil. Bd. 4. – Kassel: Bärenreiter, 1996. S. 1606-1607.

Наиболее очевидная дистанция образуется на уровне слова и музыки: двусмысленные тексты, приправленные духом фривольности и «серьезная», на первый взгляд, музыка. Однако в каждом из номеров в разной степени происходит искажение музыкальной модели. Например, «серьезное» музыкальное вступление постепенно модулирует в область легкомысленных танцев. Например, вступление, отсылающее к оперным ариями в конце концов приводит к полечным мотивам; повествовательная баллада сменяется вальсом, традиционный оперный любовный дуэт обнаруживает признаки вальса. Вероятно, обилие вальсовых мотивов в кабаре-песнях и объясняется его универсальностью – сознательно или бессознательно он является выражением «упоения, наслаждения жизнью».

В некоторых случаях музыка противоречит поэтическому тексту. Проходящие и вспомогательные хроматизмы, приготовленные задержания, альтерированная аккордика, распевы в вокальной партии отсылают к любовному томлению (песни «Быстротечная весна», «Мисс Фло», «Я знаю»). Однако поэтический текст, скрывающий дополнительные смыслы, и ладогармонический язык наслаиваются на довольно простые ритмоформулы бытовых танцев (гавот, полька, фокстрот). С другой стороны, пародии подвергаются излишний пафос и искусственность «серьезных» опер. Например, в «Песне о прекрасной Леде» в неожиданном контексте вклинивается аллюзия на лейтмотив Лоэнгринга из оперы Вагнера.

Таким образом, соединение музыки и текста, формы и содержания образует особое ощущение взаимодействия: там, где «прост» текст, в музыке обнаруживается двойное дно, и наоборот, когда текст пропитан всевозможными эвфемизмами и намеками, музыка становится нарочито индифферентной. Игра происходит и на уровне взаимодействия слова и музыки: музыка служит своеобразной маской для слова, текста, и лишь в их соединении улавливается истинный смысл. Из стихии игры и иронии берет свое начало и характерная манера интонирования, промежуточная между пением и речью. Помимо этого, действие музыки и текста усиливается актерской манерой исполнения, полуироничной-полусерьезной «игрой», оригинальной интерпретацией, особыми костюмами и декорациями, надеваемыми масками. Описываемый принцип характерен в большей степени для представителей мюнхенского и венского кабаре – однако, безусловно, его характерные признаки обнаруживаются в берлинском кабаре Überbrettl.

ФОРМА-СОДЕРЖАНИЕ В ПРОИЗВЕДЕНИИ ЖОРЖА АПЕРГИСА «СЕМЬ ПРЕСТУПЛЕНИЙ ЛЮБВИ»

Взаимодействие музыки и театра в XX веке потребовало новых форм и жанров, и инструментальный театр, впервые предложенный композитором Маурисио Кагелем, – показательный пример. В.О. Петров называет главным признаком жанра «визуализацию самого исполнительского процесса», и отмечает: «слуховая информация, направленная на слушателя-зрителя, заключалась не только в музыкальных, но и в словесных (лексических, фонемных) кодах¹. В сочинениях инструментального театра подобные коды определяют специфику формы-содержания (термин В.В. Бычкова²). Мы обратились к произведению Жоржа Апергиса «*Sept crimes de l'Amour*» или «Семь преступлений любви», связанного с активной визуализацией музыкального действия, чтобы проследить каким образом происходит их взаимодействие.

Имя этого французского композитора греческого происхождения в нашей стране малоизвестно, однако он является обладателем крупных премий: в 2011 г. он получил премию Маурисио Кагеля, в 2015 г. премию Золотого льва на Венецианской музыкальной биеннале, и в 2016 г. премию Фонда «*BVA*» «Границы знаний» в категории «современная музыка».

Жорж Апергис (род. 1945 г.) с детства был погружен в атмосферу визуальных искусств: мама – художник, отец – скульптор, и часто он мог наблюдать за их работой в мастерской и вслушиваться, как звучит пила или молоток. Кроме того, он очень часто слушал концерты по радио, в возрасте пяти лет получил первый урок игры на фортепиано, и вскоре начал заниматься композицией. Со временем визуальное и акустическое стали «двумя полюсами» его творчества.

¹ Петров В. Инструментальный театр: историческая пирамида жанра // Музыка и музыкальная культура / Культура и искусство, 5(11) I 2012. С. 99.

² Бычков В.В. Форма-содержание в искусстве как основа художественности // Вопросы философии. 2016. № 5. URL.: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1401&Itemid=52 (дата обращения: 2.04.2017)

После переезда в восемнадцать лет в Париж он попал в актуальную музыкальную среду и активно занялся саморазвитием: посещал концерты *Domaine Musical*, организованные Пьером Булезом, спектакли Маурицио Кагеля, брал уроки у Яниса Ксенакиса, изучал ноты из библиотеки друга Константина Симоновича, где анализировал ноты Вареза, Штокхаузена и композиторов Второй венской школы.

Очевидный интерес Апергиса к театральному началу в музыке определил его жанровую ориентацию, и его успешный дебют связан с произведением инструментального театра: на Авиньонском фестивале в 1971 году он представил «Трагическую историю некроманта Иеронима и его зеркала» для двух женских голосов, виолончели и лютни.

В 1976 году он создал свою творческую лабораторию АТЕМ – Атэлье Музыки и Театра, в пригороде Парижа городе Баньоле. Он собрал труппу, в которую вошли не только музыканты, но и актеры, в числе которых была и его жена – актриса Эдит Скоб. В основе его работы лежал метод импровизации всех участников действия, а центральной идеей был поиск взаимодействия жестов, звуков и фонетических структур.

Произведение «Семь преступлений любви» было написано в 1979 году в рамках работы с этим коллективом, записано на студии IRCAM. В основе внешней фабулы вечный «треугольник»: женщина (вокал), и двое мужчин (кларнет и ударные) демонстрируют различные формы взаимодействия друг с другом.

Во французском названии сочинения «Sept crimes de l'Amour» в слове преступления в основе лежит корень *cri*, что также означает «кричать». Подобная игра слов не кажется случайной: в ремарках партитуры не раз указывается это слово, к примеру, кричать в инструмент для кларнетиста.

Для Апергиса отношение к словам всегда было смыслообразующим: он работает с фонемами, освобождая их от привычных конкретных значений. «Создание музыки – это создание музыкальной фразировки»³, – говорит Апергис, где слоги выступают как ее конструктивная единица, со своей колористической окраской.

³ Оригинал фразы: Pour moi ça fait de la musique, ça fait comme un phrasé musical. «Georges Aperghis – Noyaux, matrices, oignons (...et corbeille)». Entretien avec Nicolas Donin et Jean-François Trubert. // Composer, 31/2010 / Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention). URL: <http://genesis.revues.org/363> (дата обращения: 01.04.2017)

Подобное отношение к тексту связано с восприятием музыки как особого пространства, свободного от дублирования и подражания реальности. Ощущается сходство с эстетикой Джона Кейджа, чьи работы стали открытием для Апергиса еще на раннем этапе пребывания в Париже. Его впечатлил музыкальный язык Кейджа: он не пытается что-то сказать публике, а просто существует, и самостоятельную ценность представляет сам звук и синтаксис⁴.

Ряд коннотаций имеют и названия разделов в сочинении Апергиса, состоящем из семи секвенций. Очевидна жанровая параллель, связанная как со средневековой традицией вокальных форм, так и с сольными произведениями Лучано Берлио (симптоматично, что именно в этот период он был директором отделения электроакустической музыки IRCAM, где записывалось произведение). Кроме того, секвенция с французского означает «эпизод», что и предполагает структура этого произведения: 7 кратких «эпизодов» – сцен. В них отсутствует единая нарративная линия с определенным сюжетом, и композитор оперирует лишь визуальными и акустическими аллюзиями.

Знаменателен выбор в качестве «действующего лица» музыкального инструмента зарб, что связано с повышенным интересом Апергиса к «незападной культуре». В одном из интервью он отмечает влияние даосизма на Кейджа, сходство звучания его подготовленного фортепиано с музыкой Бали, говорит о высокой художественной ценности восточных инструментов, их национальных ритмов, а зарб он назвал целым оркестром ударных инструментов, соединенных в одном⁵.

В этом сочинении он дополняет его акустическую функцию визуальной: в соответствующем положении он напоминает шляпку у вокалистки во второй секвенции, а в пятой словно превращается в рупор.

Композитор также использует дополнительные предметы, например, предлагает вокалистке яблоко, которое она с агрессией откусывает во время «урока музыки» в четвертой секвенции.

Прямая интерпретация подобных действий вряд ли является необходимой, так как определяющее значение имеет скорее сам процесс и формы взаимодействий персонажей и инструментов.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

Значимое место в пьесе получает жест, без которого нельзя представить форму-содержание этой пьесы. Подобное отношение к жесту как элементу выразительности напрямую соотносится с общими тенденциями постмодернизма. Н. Маньковская об этом пишет так: «На протяжении XX века художественный жест все более эмансипировался, становился вровень со словом, а порой и перевешивал его по эстетической значимости. Достаточно вспомнить хотя бы танец А. Дункан, принцип отказного движения в театральных постановках С. Эйзенштейна, его симультанную систему киномонтажа, биомеханику В. Мейерхольда, напрямую обращенные к зрителям музыкальные жесты – зонги Б. Брехта, метроритмику Жака Далькроза. Подлинным же триумфом жеста, вытеснившим и заменившим слово, стал «театр жестокости» А. Арто с его физической, а не словесной идеей театрального действия как святилища с занавесом, мистического приобщения творцов и зрителей к космическим первоначалам жизни посредством жеста, ритуала, знака-иероглифа, ритма»⁶.

У Апергиса жест выходит на тот же уровень значимости, что звук и интонационные фонемы. Двигательная природа всех элементов действия реализуется в общем пространстве музыкально-театрального процесса.

Подобный подход перекликается с идеями композитора Михаэля Фано, чья фамилия значится в подзаголовке пьесы. Факт такого появления не случаен: Фано, ученик Оливье Мессиаана, долгое время сотрудничал с режиссерами и разрабатывал концепцию нового звука в кино. Основная идея заключалась в создании единого звукового «континуума», где голоса, дыхание и движение людей в кадре, шум предметов и, собственно, инструментальная партитура будут элементами неразрывного целого. В статье 1975 года «Кино и музыка» он пишет о трех составляющих частях общего ансамбля – слова, шума и музыки⁷.

Подобный звуковой «континуум» образуется и у Апергиса. Рассмотрим два разнохарактерных примера связей элементов этого континуума.

В финале третьей секвенции образуется абсолютное единство движения и звука. Поочередные хлопки перкуSSIONИСТА по ботинкам вокалистки соотносятся с тремоло в ее партии и со звучанием трелей

⁶ Бычков В., Маньковская Н., Иванов В. Триалог: Живая эстетика и современная философия искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2011. URL: http://iphras.ru/uplfile/root/biblio/2007/Trialog_1.pdf (дата обращения: 2.04.2017)

⁷ См.: URL: <https://symetrie.com/fr/auteurs/michel.fano> (дата обращения: 31. 03.2017)

кларнета. Подобный двигательно-звуковой унисон всех действующих лиц возникает и в самом начале и в заключении действия: перебор клапанов у кларнета, постукивания пальцами по зарбу и беззвучное движение губ вокалистки. Из подобных аналогий выстраивается беседа всех участников действия.

Другой тип связи мы обнаружим в шестой секвенции. Вокалистка и кларнетист с помощью кларнета имитируют работу двуручной пилы около шеи ударника, однако источник звука, естественно, отсутствует, и дополняется аллюзиями из интонаций голоса певицы, протяженных тонов у кларнета, а также металлическим скрежетом гонга.

Жест и звук представляют собой обособленные элементы действия, однако вместе они образуют единую смысловую конструкцию. Возникает аналогия с театральной техникой Бертольда Брехта и его теорией «разделения элементов сцены», но при этом направленных на общую идею пьесы.

Отсутствие единой сюжетной логики произведения Апергиса усиливает ее композиционную стройность на уровне музыкальных связей. Если мы вновь вернемся к перовой секвенции, то увидим, что его материал состоит из повторяющихся интонационных блоков у каждого исполнителя.

Каждая секвенция выстроена в индивидуальной форме, с различными мизансценическими решениями и ситуациями, однако использование сходных интонационных и ритмических ячеек образуют целостность всего произведения.

Последняя секвенция полностью состоит из фрагментов всех предыдущих, которые появляются в обратном порядке, словно в перемотке ленты фильма назад, и произведение заканчивается тем же, с чего начиналось.

Подведем итог: произведение Жоржа Апергиса подразумевает параметрический подход, где интонационная, шумовая и визуальнo-двигательная линии образуют единый звуковой континуум, к которому стремился кинокомпозитор Михаэль Фано. Партии инструментов согласуются друг с другом на основе общих интонационных и двигательных аналогий, и либо образуют унисон, либо с помощью взаимодополнения создают единые смысловые концепты.

Таким образом, форма-содержание инструментального театра «Семь преступлений любви», реализуется не на уровне сюжета, который автор термина Виктор Бычков назвал лишь начальным уровнем формы, а в виде структурных, фонетических и визуальных взаимосвязей.

ЭСТЕТИКА ПРОСТРАНСТВА ФОНОВОЙ МУЗЫКИ

Форма и содержание музыкального произведения неразрывно связаны друг с другом. По словам В.В. Бычкова, во время их взаимодействия и проявляется художественность¹. Кто-то скажет, что любая музыка, как и любое другое искусство, является предметом, который не может существовать без этого эстетического качества. Однако относительно фоновой музыки на данный момент вопрос художественности является риторическим.

В связи с этим возникают другие вопросы. Если есть содержание, то каково оно? Если есть форма, то как она откликается на это содержание?

Итак, говоря о форме, то есть какими средствами воплощается звучание, следует отметить, что фоновая музыка имеет собственные конструктивные принципы, иначе говоря, мы рассмотрим, как композиционные средства воплощают ее функцию.

Средства музыкальной выразительности присутствуют абсолютно во всех «музыках»², назовем самые основные:

- высотность;
- ритмика;
- фактура;
- тембр;
- темп;
- динамика;
- пространственность.

В зависимости от задач фона создатели (фонодизайнеры, саунд-ди-

¹ Бычков В.В. Форма-содержание в искусстве как основа художественности. // Вопросы философии. 2016. № 5. [Электронный ресурс]. URL: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1401&Itemid=52 (дата обращения: 21. 02. 2017).

² Термин Т.В. Франтовой.

зайнеры и звукорежиссеры) выбирают технику композиции и стиль, и направляют на его воплощение все средства – это может быть спектральная музыка с соответствующим саундом, техника минимализма с характерными паттернами, музыка с намеком на песенно-джазовую композицию, электронная клубная музыка с соответствующими ритмами и другие варианты стилизации. В композиции могут присутствовать все вышеперечисленные средства, а могут быть лишь некоторые.

Наиболее важным композиционным средством фоновой музыки является пространственность. По словам Эдисона Денисова: «...музыка служит самым ярким примером искусства временного характера. <...> Однако, при более тонком и внимательном рассмотрении вопроса, чёткие границы подразделения расплываются, так как при восприятии пространственных видов искусства вступает в силу фактор времени, а при восприятии временных – в той или иной степени, фактор пространства. Временная природа музыкальных сообщений также не ограничивает их непроходимой стеной от возможной пространственности восприятия. При исполнении музыкального произведения неизбежно возникает ощущение рельефа, обусловленное изменением и обновлением звуковой материи и ее волновой природой»³. Создание ощущения «рельефа» и есть одна из целей, которая преследуется создателями музыкальных фоновых композиций.

В 50-х гг. XX века композиторы стали рассматривать звук не только с точки зрения искусства, но и с точки зрения физики. Пространство как средство музыкальной выразительности композиторы открыли еще в 50-х гг. XX века, хотя предпосылки были заложены еще в 1924-1925 гг. в пьесе «Интегралы» Э. Вареза, где пространственные эффекты достигались за счет звучаний самих музыкальных инструментов. После чего появилось понятие «пространственная музыка». Первым ввел термин «spatialisation» или «пространственность» как особое выразительное средство Пьер Булез⁴. Янис Ксенакис, Эдгар Варез,

³ Денисов Э.В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. С.112-136. [Электронный ресурс].URL: <http://wikilivres.ru/> (дата обращения: 10.03.2017).

⁴ Н.С. Гуляницкая отмечает, что П. Булез выделял «space» как особый музыкальный параметр. См.: Гуляницкая Н.С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм. История, теория, практика. М.: Языки славянской культуры, 2014. С. 72.

Пьер Булез, Бруно Мадерна, Карлхайнц Штокхаузен и другие для воплощения своих замыслов стали использовать акустические возможности пространства и различные звуковые эффекты акустических и электронных инструментов.

«Звуковая картина» достигалась не только за счет акустических эффектов, но также за счет положения множества источников звука в разных областях единого пространства таким образом, чтобы, исполнение музыки осуществлялось всей окружающей слушателя средой, наиболее полно погружая слушателей в атмосферу происходящего. Ярким примером тому может послужить «Электронная поэма» Э. Вареза, прозвучавшая на выставке ЭКСПО в Брюсселе в 1958 году. Эта аудио-визуальная композиция была представлена внутри павильона, озвучивалась она с помощью репродукторов, расположенных определенным образом.

Говоря о пространственности в фоновой музыке, следует отметить, что в разных сферах этот компонент используется по-разному. В аудиодорожках, предназначенных для личного прослушивания в наушниках и домашних стереосистемах – это будут стереоэффекты, закладываемые звукорежиссером, а в торговом зале большее значение имеет расположение источников звука – колонок – по периметру зала в различных местах пространства. Например, фоновую музыку в магазине в разных точках слышно по-разному. В примерочной и у кассы музыка будет звучать активнее и громче, чтобы ускорить движение очередей, а также колонки в зале должны располагаться так, чтобы звук находился только в пределах одной торговой точки. В тех фирмах, которые нацелены на дорогое, качественное обслуживание в музыкальном оформлении сочетаются оба фактора – стереоэффекты самой музыки и расположения динамиков в помещении.

Среди таких примеров наиболее известным является «Музыка для аэропортов» Брайана Ино (1978). Она была сочинена с целью оформления определенного пространства, создать атмосферу спокойствия в помещениях аэропорта. «Музыка для аэропортов» напрямую относится к «меблировочной музыке» для заполнения интерьера «саундом».

Культура XX века выдвинула множество композиторов-авангардистов с революционными идеями, которые нашли свое продолжение в современных тенденциях, связанных не просто с пространственными

идеями, а с «эстетизацией» звука, звукоизвлечением, акустическими свойствами звукового шлейфа, издаваемого инструментом, и его временным параметром. Среди композиторов, чьи идеи легли в основу современных претворений фоновой музыки, следует выделить линию творчества Джона Кейджа – Мортон Фелдмана – Брайна Ино. Их идеи переросли в целое современное направление электронной фоновой музыки «ambient», связанное с «переливами» звуковой материи, в котором важна именно красота и наполненность музыкального полотна звуковыми шлейфами. Это направление ассоциируется непосредственно с фоновой музыкой, а пространственность является его главной характеристикой. «Ambient» переводится как «окружающий», его предназначение – создавать атмосферу звучанием. Композиции в стиле эмбиент чаще всего предназначаются для отдыха и все музыкально-выразительные средства направлены на то, чтобы способствовать медитативному состоянию реципиента. То есть, функция музыки – расслабить слушателя и задать соответствующий образный строй.

В современном мире пространственность внедрилась абсолютно во все виды музыки, в том числе и в классическую. Звукорежиссеры и саунд-дизайнеры создают стереоэффекты, с помощью которых звучание даже одной ноты может превратиться в «акустическую фантазию». При создании музыкального трека саунд-дизайнеры и звукорежиссеры руководствуются главным принципом, – каким образом звук ведет себя в пространстве, – и проецируют это на аудиодорожке. Использование пространства, его акустических свойств и музыкальных инструментов, звучащих в нем – это одна из тенденций, характерных для постмодернизма.

Перейдем к вопросу содержания фоновой музыки.

В ситуации пост-культуры, когда создается в равной степени множество произведений искусства и антихудожественных продуктов массовой культуры, большинство слушателей с точки зрения смысловой наполненности не осознают, что они «потребляют» в качестве звукового сопровождения в повседневной жизни, а чаще всего музыкальным фоном служит популярная музыка. В случае поп-музыки как фоновой – смысловое наполнение песен в таких случаях нивелируется. Но в данной статье речь ведется о музыке созданной специально для фонового звучания.

Сама по себе музыка в качестве фона не имеет никакого смысла, в том числе композиции-обработки популярной музыки. Отдельно слу-

шать музыку, созданную для фона, довольно «скучно»⁵, когда она не служит тому, для чего специально она написана. То есть, фоновая музыка – исключительно прикладной жанр, и сама по себе она не имеет сюжета, она лишена какой-либо драматургии, но содержание ей придает функция и окружающая среда, для которой она предназначается. Функции могут быть разные: от образовательной до развлекательной. Она применяется в музыкальной терапии, для работы, для отдыха, в спорте, для слушания за рулем, в торговом зале, в образовании и воспитании, в зале ожидания, в мультимедиа и т.д.⁶. Таким образом, внутреннее содержание данного вида музыки отсутствует, но все-таки если есть форма, то должно быть и содержание. В данном виде музыки содержание обуславливается внешними факторами – интерьером, контекстом, в который помещается музыка или функция, которую она должна выполнять (учебная, стимулирующая к работе, медитативная и так далее).

Подводя итог, следует отметить, что содержание неразрывно связано с функцией, в каких целях данная музыка написана. Контекст, для которого музыка предназначается, обуславливает избираемый создателями набор композиционных средств, в частности, особое внимание уделяется пространственным эффектам.

Но вопрос художественности по-прежнему остается открытым. Художественность в произведении возникает «в процессе уникального взаимодействия/взаимосозидания»⁷ художественного содержания и художественной формы.

Но может ли существовать художественность при такой нестандартной содержательной наполненности. А поскольку фоновая музыка не имеет драматургии, что определяет форма-содержательный

⁵ По словам Эрика Сати фоновая музыка или «меблировочная музыка» – «музыка для скуки», та музыку, которую слушать не нужно, настолько она скучна.

⁶ Леви М.В. Функциональная музыка как явление современной российской культуры. Аналитический обзор. // Центр по проблемам информации сферы культуры. 2005. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.echo-net.ru>. (дата обращения: 26.02.2017).

⁷ Бычков В.В. Форма-содержание в искусстве как основа художественности. // Вопросы философии. 2016. № 5. [Электронный ресурс]. URL: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1401&Itemid=52 (дата обращения: 12.03.2017).

процесс в таких композициях? Новая проблема требует дальнейшего философско-эстетического осмысления.

Фоновая музыка – весьма специфическое явление, порожденное требованиями индустриального прорыва, произошедшего в XX веке, и по сей день эта музыка продолжает внедряться во все новые и новые сферы нашей жизни.

ГАБРИЭЛЬ ПРОКОФЬЕВ: О КОНЦЕРТЕ ДЛЯ DJ-ПРОИГРЫВАТЕЛЕЙ И ОРКЕСТРА № 1

Габриэль Прокофьев (р. 1975), несмотря на свою громкую фамилию и достаточно большую известность за рубежом, мало известен и совсем не изучен на родине своего великого предка – в России. Между тем творчество этого композитора представляет немалый интерес для академических музыкантов. Одной из главных особенностей музыки этого композитора является ее направленность во вне, ее исключительно коммуникативный характер. О важности быть услышанным широкой аудиторией, и в первую очередь, сверстниками, Габриэль Прокофьев говорит постоянно. Композитор общается со своим слушателем на современном языке, состоящим не из искусственно созданных в лабораторных условиях «неологизмов» и «синтаксических теорий», но из живых диалектов, естественно существующих и органично развивающихся в окружающей его музыкальной среде.

Жанровая палитра творчества Габриэля Прокофьева включает в себя произведения в области симфонической, камерной, вокальной музыки, а также музыку к современным хореографическим постановкам¹. Однако инструментальному концерту Прокофьев уделяет особое внимание. На сегодняшний день им уже написано семь произведений в этом жанре. Среди них: два концерта для DJ-проигрывателей и оркестра, виолончельный и скрипичный концерты, концерт для большого барабана с оркестром, концерт для трубы, ударных, DJ-проигрывателей и оркестра, концерт для саксофона с оркестром.

Концерт для DJ-проигрывателей и оркестра № 1 был написан в 2007 году по заказу лейбла «Chimera Productions»². Первое исполне-

¹ Полный список сочинений представлен на персональном сайте композитора –<https://gabrielprokofiev.com/compositions/>

² «Chimera Productions» – лейбл, основанный Уиллом Дуттой в 2007 году с целью продвижения, по его словам, «необычных и в тоже время художественно значимых музыкальных проектов».

ние состоялось 26 сентября того же года при участии оркестра «The Heritage Orchestra» под управлением Джулиуса Бакли (Jules Buckley) и DJ Yoda в качестве солиста.

Основным стимулом, руководившим Прокофьевым при работе над его Концертом, было желание «взглянуть на классическую идею концерта из 21-го века»³. При этом Прокофьев неоднократно подчеркивал, что сам инструмент, DJ-проигрыватель, должен выступать в роли солирующего инструмента наподобие любого другого инструмента в концертной традиции академической музыки. В предисловии к партитуре произведения он пишет: «Подобно классической модели концерта, этот Концерт для DJ-проигрывателей и оркестра имеет целью продемонстрировать полный диапазон технических и выразительных возможностей солирующего инструмента, а также выдвинуть на первый план мастерство солиста»⁴. Этой задаче подчинены все аспекты музыкальной композиции, вплоть до расположения источника звука солиста.

Природа самого инструмента и те яркие исполнительские традиции, которые существуют внутри субкультуры хип-хопа, определили облик произведения. Концерт представляет собой органичный, неделимый сплав двух культур – академической музыкальной традиции и хип-хоп диджеинга. Это проявляется на всех уровнях произведения, начиная с названия частей. Прокофьев дал каждой части двойной заголовок, отражающий традицию как академической музыки (указание темпа части на итальянском языке) так и диджейской культуры (название трэка и указание темпа BPM)⁵. В Концерте пять частей:

I. Introduction («GrimEye» – 140bpm)

II. Adagietto («Irreguluv» – 75bpm)

III. Largo pesante – Allegro – Largo («Malmo» – 62/125bpm)

³ Об этом композитор сообщил в письме к автору данной статьи.

⁴ Prokofiev Gabriel. Concerto for Turntables and Orchestra. Faber Music Ltd., UK, London, 2017. P. 1.

⁵ BPM (beats per minute) – количество ударов в минуту. В традиции диджеинга принято указывать точный темп трека, используя аббревиатуру BPM. Это нужно в первую очередь для того, чтобы помочь диджею в синхронизации темпов разных треков при микшировании. Так же диджеи очень часто дают своим трэкам характерные подзаголовки для того, чтобы во время выступления быстро ориентироваться в большом количестве аудиозаписей.

IV. Andante («Meditnow» – 95bpm)

V. Allegro gavotte («Snow Time» – 170bpm)

Сам композитор постоянно проводит параллель между типом барочного и раннеклассического концерта, и своим произведением. Такое сравнение более чем уместно, если говорить о роли и функции диджея-солиста в Концерте. Его партия действительно содержит определенную долю свободы и импровизации, присущую ранним инструментальным концертам. «В эпоху барокко и классицизма существовало искусство орнаментации, которое было импровизационно в своей основе. Если вы посмотрите на партитуры периода барокко, то они часто выглядят достаточно просто, в них только самые основные ноты. Но когда вы слушаете запись, например, то там происходит гораздо больше. Это стало одной из моих идей. Каждый солист имеет свою индивидуальность, свой набор техник, в которых он хорош, и я хотел дать ему достаточно пространства для самовыражения»⁶.

Действительно, партия диджея в нотной записи представляет своего рода ориентир, шаблон, который каждым новым солистом может быть интерпретирован по-своему. Композитором точно указано, какой сэмпл⁷, в какой отрезок времени, и какой техникой надлежит исполнять, однако реализация конкретных, прежде всего ритмических, деталей предоставляется на усмотрение солиста.

Пример 1

Stark, dark & tough
♩ = 140

Turntables

Turntables

⁶ Gabriel Prokofiev. About Concerto for Turntables. Sample Music Festival 2015 powered by STANTON. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EIBLWKBOBUM/>

⁷ Сэмпл (от англ. *sample* – образец) – небольшой фрагмент звуковой информации, взятый из более крупного звукового объекта (например, одиночный удар малого барабана, извлеченный из аудиозаписи какой-либо песни).

Как видно из приведённого *Примера 1*, названия сэмплов и техника исполнения в партии диджея обозначаются композитором при помощи обрамленных словесных обозначений, помещенных над нотным станом («gong samp (reverse)», «d bass samp (reverse)» и т.д.).

Импровизационное начало проявляется также и в трактовке каденций. Каденции в Концерте (всего их пять – по одной в каждой части) не выписаны композитором, и свободно импровизируются солистом с использованием основных сэмплов для каждой из частей.

Традиционно в качестве звукового материала для своих выступлений диджеи используют готовые записи известных исполнителей, либо делают своего рода заготовки, составленные из фрагментов таких записей. Прокофьев понимал, что включение инородного музыкального материала в партитуру привело бы к возникновению эклектичности. В этом случае Концерт, по его словам, «звучал бы неестественно и не был бы той органичной композицией, к которой я стремился»⁸. Наиболее естественным решением для Прокофьева стала идея использования партии оркестра в качестве ресурса для создания сэмплов. Партия диджея целиком состоит из звукового материала оркестра, который преобразуется, видоизменяется, трансформируется при помощи сугубо индивидуальных и специфических свойств солирующего инструмента.

Связь с традицией раннего инструментального концерта, и шире – с музыкой эпохи барокко и классицизма вообще проявляется также сквозь одну из основных составляющих индивидуального языка Прокофьева – опору на танцевальные жанры. Здесь Габриэль Прокофьев мыслит подобно барочным композиторам, которые, как известно, широко использовали современные им жанры танцевальной музыки. Прокофьев также опирается на традицию танцевальных жанров современности. В данном произведении это хип-хоп музыка, электронная танцевальная музыка, а также разновидности латиноамериканской танцевальной музыки. В предисловии к партитуре композитор пишет по этому поводу: «В Концерте вы можете услышать следы ритмических паттернов хип-хопа, реггетон бита, грайма, и даже диско-хауса»⁹.

⁸ Prokofiev Gabriel. Concerto for Turntables and Orchestra. Faber Music Ltd., UK, London, 2017. P. 3.

⁹ Там же. P. 2.

Упомянутые Прокофьевым жанры современной танцевальной музыки будут охарактеризованы далее в этой статье.

Согласно замыслу композитора, Концерт содержит все основные приемы хип-хоп диджеинга, при этом каждая часть сфокусирована на каком-то одном конкретном приеме. Так, **I часть** Концерта демонстрирует одну из самых базовых техник хип-хоп диджеинга – искусство игры скретчингом¹⁰ при помощи использования коротких сэмплов в качестве звукового материала. Источником для сэмплов здесь служат: реверсированный¹¹ удар гонга, начальное «до» контрабасов, а также совместный одиночный удар тарелок и гонга из первого такта.

Пример 2

The image shows a musical score for the first measure of Part I. It consists of four staves: Piatti (snare drum), Medium Gong, Bass Drum, and Double Bass. The time signature is 4/4. Annotations include: 'd bass samp (reverse)' pointing to the first beat of the Double Bass; 'Gong/Cymbal samp' pointing to the first beat of the Piatti and Medium Gong; 'gong samp (reverse)' pointing to the first beat of the Piatti; 'piatti a2' pointing to the second beat of the Piatti; 'B.D.' pointing to the first beat of the Bass Drum; and '[tune E-string down to C, saggy sound]' pointing to the first beat of the Double Bass.

В *Примере 2* приведен фрагмент партитуры первого такта I части Концерта. Над нотным станом обозначены названия трех основных сэмплов, используемых в этой части. Стрелочками указаны инструменты в оркестре, послужившие звуковым материалом для их создания.

Название, данное Прокофьевым для I части – «GrimEye» – представляет собой игру слов между «grim» (мрачный) и «grime» (грайм, направление в хип-хоп музыке). Таким образом, Прокофьев уже в самом названии остроумно сочетал основные образные характеристики этой части, и отсылку к направлению хип-хоп музыки, послужившему основой для ее написания.

Действительно, жанровой основой для первой части послужила музыка в стиле грайм – британская разновидность хип-хопа, появившаяся в начале 2000-х годов в Южном Лондоне. Отличительной чертой

¹⁰ Скретч (от. англ. to scratch – царапать) – одна из основных техник диджеинга, суть которой – создание специфических ударных и ритмических эффектов при помощи постоянного «продергивания» звуковой дорожки назад и вперед.

¹¹ Реверс – среди диджеев под этим термином понимается воспроизведение записи в обратном направлении.

этого направления является мрачная, жесткая, агрессивная атмосфера звучания, а также определенный темп – 140 ударов в минуту. Именно особенности саунда, характерные для грайма, при помощи оркестровых средств и подбора характерных сэмплов, были воплощены композитором в музыке этой части.

Во **II части** Прокофьев, по его словам, «попытался понять, может ли DJ-проигрыватель использоваться в менее привычном ключе»¹². В самом деле, в этой части солирующий инструмент выступает в роли, не характерной для «классического» хип-хоп диджеинга. Название части – «Irregular»¹³ – вызвано к жизни метроритмическими особенностями – в ней преобладает нерегулярный размер 11/8. Для диджея игра, и тем более, импровизация в таком размере является не вполне обычным делом, так как музыка, традиционно исполняемая диджеями, в основном написана в простых двух-, реже, трехдольных размерах. Что касается самой исполнительской техники, то в этой части Прокофьев экспериментирует с достаточно протяженными (один-два такта) сэмплами.

Вся часть построена на идее диалога между солистом и оркестром. Такой подход не является новым для музыки, и для академической музыки в частности, однако благодаря специфике солирующего инструмента эта идея реализована здесь достаточно оригинальным способом: диалог происходит на основе идентичного музыкального материала, звучащего и у солиста, и у оркестра. Уже в самом начале, по словам Прокофьева, происходит своего рода «игра между тем, что записано на пластинку, и тем, что звучит в оркестре»¹⁴.

На протяжении всей второй части диджей тонко манипулирует начальным сэмплом, показанным в *Примере 3*, то сдвигая его во времени относительно звучания оркестра, то создавая эффекты эха посредством изменения его динамических параметров.

¹² Gabriel Prokofiev. About Concerto for Turntables. Sample Music Festival 2015 powered by STANTON. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EIBLWKBOBUM/>

¹³ От англ. irregular – нерегулярный, неравномерный.

¹⁴ Gabriel Prokofiev. About Concerto for Turntables. Sample Music Festival 2015 powered by STANTON. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EIBLWKBOBUM/>

Пример 3

Adagietto
♩ = 75

"Play" & "Stop" main string loop

Turntables

Violin I

Violin II

Tt (DJ)

Vln. I

Vln. II

scratch

PLAY

PLAY

PLAY

(small notes from notes of loop)

scratch ad lib. then play

PLAY

molto stacc. e secco

p

molto stacc. e secco

mp

molto stacc. e secco

p

molto stacc. e secco

mp

Возникновение названия для **III части** – «Malmo» – связано с одноименным аэропортом в Швеции. Композитор пишет по этому поводу: «Идея главного мотива у виолончелей и контрабасов пришла мне в голову, когда я прогуливался по аэропорту Мальмо в Швеции. Я быстро напел ее в свой мобильный телефон и, как только по-настоящему начал работать над этим материалом, вернувшись в Лондон, использовал название “Malmo” в качестве напоминания»¹⁵.

Третья часть, подобно первой, демонстрирует одну из «классических» техник хип-хоп диджеинга – искусство игры сэмплами человеческого голоса. С целью получить голосовые сэмплы Прокофьев вводит перед третьей частью элементы театрального перформанса, изображающего перерыв во время условной «репетиции»: один из музыкантов зевает, другой открывает банку с газированной водой, пьет и делает громкий выдох, дирижер покашливает, объявляя тем самым начало «репетиции». Таким образом, весь необходимый диджею звуковой материал экспонируется уже на протяжении этой небольшой театральной сцены и затем естественным образом получает свое развитие в музыке

¹⁵ Ouper Jeffrey. An electronic e-mail interview with Gabriel Prokofiev// Ouper Jeffrey. From Machine to Instrument. A Dissertation Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts. USA, Arizona, 2014. P. 124.

третьей части – сэмплы дирижерского покашливания, выдоха одного из музыкантов, зевка, открывающейся банки с газированной водой становятся основой для партии диджея.

Одной из основных жанровых основ для этой части стала хип-хоп музыка в ее традиционном воплощении, с характерным метроритмическим ощущением «покачивания головой»¹⁶. Его особенность состоит в том, что в четырехчетвертном такте первая и третья доля утяжеляются за счет акцентирования, причем на первой доле делается более сильный акцент, нежели на третьей. В результате этого возникает ощущение двухдольного «покачивания». Несмотря на достаточно подвижный темп (четверть равна 125 ударам в минуту), музыка, в результате двухдольности воспринимается как неторопливое равномерное раскачивание, на которое накладывается импровизация диджея. Темповая пометка Прокофьева – «Largo pesante – ощущение хип-хопа, тяжело».

IV часть является своего рода лирическим центром Концерта. Название «Meditnow» характеризует основной образ – статично-медитативное состояние.

Здесь DJ-проигрыватель используется в нехарактерной для него роли мелодического инструмента. Исполнение мелодии на DJ-проигрывателе возможно с помощью так называемого тест-тона. Это долгий, тянущийся звук, который звукорежиссеры обычно используют для проверки рабочего состояния своего оборудования. В хип-хоп диджеинге его сэмплы используются для импровизаций так же часто, как записи человеческого голоса или ударных. Однако возможно использование тест-тона в менее привычном ключе – для исполнения мелодии. Это достигается благодаря изменению скорости воспроизведения (а соответственно, и высоты тона) на DJ-проигрывателе. Прокофьев в предисловии к партитуре Концерта пишет: «DJ Yoda¹⁷ рассказал мне, что один ди-джей из Сан-Франциско часто проигрывает детские песенки, используя тест-тон, в качестве шутки во время своих выступлений.

¹⁶ Выражение самого Прокофьева – «head-nodding beat». См. Gabriel Prokofiev. About Concerto for Turntables. Sample Music Festival 2015 powered by STANTON. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EIBLWKBOBUM/>

¹⁷ DJ Yoda (наст. имя Дункан Бейни, р.1977) – британский хип-хоп диджей. Сотрудничал с Прокофьевым во время его работы над Концертом, и явился затем первым исполнителем этого произведения.

Yoda объяснил мне, что на DJ-проигрывателе легко можно сыграть 6 нот (3 позиции слайдера, изменяющего скорость воспроизведения для 33 оборотов в минуту, и 3 позиции для 45 оборотов), и оказалось, что эти ноты составляют первые 6 звуков минорного звукоряда, однако некоторые последовательности из них довольно сложно сыграть, так что DJ-проигрыватель нельзя считать гибким в мелодическом отношении инструментом»¹⁸.

Следуя своей идее использования только звуков оркестра для партии диджея, Прокофьев, вместо привлечения чужеродной записи тест-тона, использует альтовую флейту, которая играет до-диез первой октавы в самом начале четвертой части. Именно этот звук используется диджеем в качестве тест-тона для исполнения мелодии.

Пример 4

Andante misterioso

♩=95

Melody with pitch control
(flute tone)

33 -8 33 -8 33 33 33 33 33 -8 33 -8 33 -8

Turntables

Alto Flute

Cor Anglais

Clarinet II in B_♭

Bassoon

PP vary intonation very subtly every 2 bars (1.5 tone s or -)

PP

33 -8 M 45 45 33 33 45 33 33 -8 0 0 -8 0 0

DJ

A. Fl.

C. A.

Cl.

Bsn.

P

¹⁸ Prokofiev Gabriel. Concerto for Turntables and Orchestra. Faber Music Ltd., UK, London, 2017. P. 3.

В *Примере 4* запись транспонирующих инструментов соответствует реальному звучанию. Цифры над нотным станом в партии диджея обозначают: верхний ряд – количество оборотов в минуту (33 и 45 соответственно), нижний ряд – позиция слайдера для регулирования скорости вращения (-8,0,+8).

Название **V части** – «Snow Time» – это, по словам Прокофьева, «всего-навсего намек на “зимнее ощущение” основного остигатного мотива этой части»¹⁹. Здесь Прокофьев так же, как в первой и третьей части, опирается на «классическую» технику хип-хоп диджеинга – скретчинг при помощи сэмплов ударных инструментов.

Жанровой основой здесь стала музыка в стиле реггетон –латиноамериканская разновидность хип-хопа. Этот стиль представляет собой синтез элементов традиционного хип-хопа и регги. Характерной ритмической особенностью реггетона, воспринятой им от стиля регги, является акцентирование второй восьмой в каждой доле четырехчетвертного такта при достаточно равномерной пульсации в басу.

В Концерте ясно прослеживается связь между жанровой составляющей и трактовкой композитором функции солирующего инструмента. Там, где влияние музыкальных компонентов той или иной разновидности хип-хоп музыки особенно очевидно – в I, III и V частях – DJ-проигрыватель трактуется как инструмент, близкий «классической» хип-хоп традиции. Это проявляется прежде всего в звуковом содержании сэмплов, используемых диджеем, а также в опоре на устоявшиеся в хип-хопе техники игры на этом инструменте. В тех же частях, где влияние музыкальных особенностей хип-хоп музыки проявляется меньше, то есть во II и IV частях, композитор отходит от привычной трактовки инструмента и использует его в экспериментальном ключе, расширяя тем самым палитру выразительных возможностей DJ-проигрывателя.

В Концерте традиции академической музыки сосуществуют на равной основе с принципами хип-хоп диджеинга, образуя уникальный синтез двух музыкальных культур. Между солистом и оркестром существует тождество музыкального материала, которое мы находим и в классическом концерте, однако, благодаря специфическим особенно-

¹⁹ Ouper Jeffrey. An electronic e-mail interview with Gabriel Prokofiev// Ouper Jeffrey. From Machine to Instrument. P. 124

стям солирующего инструмента это тождество получает то новое качество, которого не было в классическом инструментальном концерте.

Концерт для DJ-проигрывателя и оркестра № 1 безусловно является оригинальным и новым словом в развитии этого жанра. Сохранив классические принципы концерта, Габриэль Прокофьев органично сочетает их с уникальной и самобытной музыкальной культурой, до сих пор остававшейся вне поля зрения академических музыкантов, тем самым расширяя образную сферу академического музыкального искусства.

V. ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ И ОБРАЗОВАНИЯ

Н. Михайлова

ОБУЧЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖУРНАЛИСТИКЕ В ВЕЛИКОБРИТАНИИ: КОНЦЕПЦИЯ ПРОФЕССИИ СКВОЗЬ ПРИЗМУ УЧЕБНЫХ ПЛАНОВ

Музыкальный журналист – профессия, которая появилась в России сравнительно недавно. Обучение ей пока осуществляется лишь в нескольких ВУЗах (МГК им. Чайковского¹, РАМ им. Гнесиных², МГИМ им. Шнитке³, ННГК им. Глинки⁴, КГК им. Н.Г. Жиганова⁵). С новизной этой специализации связаны некоторые проблемы процесса обучения – такие, как постоянное внесение корректив в учебные планы. Программа, как и сама специальность, будто находятся в непрерывном процессе становления. Но почему вообще возникла необходимость появления на рынке образовательных услуг нового направления? Ведь еще недавно любая деятельность, связанная с анализом и освещением событий из мира музыки, называлась музыковедческой или критической. Интересно понять, зачем давать «второе имя» явлению, которому, казалось бы, уже больше ста лет. Чем музыкальная журналистика отлична от своих «профессий-родителей»: критики и музыковедения?

Получая высшее образование, студент любого профиля должен не просто понимать, кем он окажется «на выходе», но и быть максималь-

¹ URL: <http://www.mosconsv.ru/mobile/ru/enroll.aspx?exam=130287>

² URL: <http://www.gnesin-academy.ru/node/6504>

³ URL: <http://www.schnittke-mgim.ru/education/institute/>

⁴ URL: <http://nnovcons.ru/obrazovanie/fakultety/kafedra-muzhykalnoj-zhurnalistiki-3017/>

⁵ URL: http://www.kazanconservatoire.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=485&Itemid=219

но информированным. Если же имеющихся информационных ресурсов недостаточно, то можно обратиться к аналогичному опыту других стран. Известно, что в европейских университетах специальность «музыкальная журналистика» появилась раньше, чем в России. Сравнить отечественный и зарубежный опыт интересно, в том числе потому, что сегодня наша страна все активнее подчиняет свою образовательную систему болонскому лекалу.

Изучив образовательные интернет-ресурсы разных государств, можно прийти к выводу, что Великобритания – чуть ли не единственная европейская страна, в которой музыкальная журналистика как направление давно приобрела самостоятельность и устойчивость. Во-первых, продолжая традицию английской музыкальной критики, она имеет многолетнюю прочную связь с конкретными музыкальными журналами (журнал «Gramophone» основан в 1923 году и издается до сих пор; еженедельник «New musical express» выпускается с 1952 года) и тематическими колонками в общественно-политических изданиях (Daily Telegraph, The Guardian, Evening Standard, и т.д.). Также нельзя не упомянуть о радиостанциях BBC Radio 1, 3 – авторитетные каналы, существующие более 40 лет. В их сетке вещания представлен целый комплекс развлекательных, документальных и познавательных программ, посвященных музыке. Интересно, что вышеперечисленные организации созданы силами людей, не получивших академического музыкального образования (например, создатели «Gramophone» Комтон Маккэнзи и Кристофер Стоун – писатель и радиоведущий).

Во-вторых, специальная программа подготовки музыкальных журналистов существует как минимум в десяти ВУЗах Великобритании. И вообще, профессия музыкального журналиста не просто востребована и перспективна на Западе, но и модна. Это доказывается количеством англоязычного контента, «всплывающего» в ответ на поисковый запрос «musical journalism»: бесчисленное множество статей, мнений, руководств по экспресс-освоению профессии, советов по поступлению в ВУЗы и просто рассказов о разнообразии перспектив. В России ситуация принципиально иная: информации, отражающей содержание деятельности, в разы меньше, а музыкальные СМИ созданы и существуют не столько благодаря специалистам в области журналистики, сколько силами ученых-музыковедов.

Как объяснить весомые структурные различия, касающиеся, казалось бы, одной и той же области? Начнем с формальной стороны вопроса: разности подходов. На сегодняшний день традиция российской музыкальной журналистики проистекает из традиции музыковедения, теоретического знания, и пока неотделима от нее. На Западе же, в частности в Великобритании, музыкальная журналистика давно стала самостоятельной ветвью, связанной с популярной музыкой и масс-медиа.

Откроем английскую Википедию, понятие музыкальной журналистики в ней звучит так: «Музыкальная журналистика – это критика в СМИ и репортажи о популярных музыкальных темах, включающих поп-музыку, рок-музыку и связанные с ней стили. <...> В 2000-е годы сформировалась как отрасль развлекательной журналистики, охватывающая область популярной музыки, связанную с солистами, группами, концертами, релизами альбомов»⁶.

Затем следует раскрытие природы понятия: корни, конечно, уходят в сферу классической музыки, но в определенный момент происходит «отпочкование» журналистики от критики, и первая приобретает конкретную направленность.

В русской Википедии этот же термин трактуется по-другому, очевиден акцент на не утратившуюся связь журналистики с музыковедением:

«Музыкальная журналистика – отражает форму реализации особой музыкально-литературной деятельности, принадлежащей системе прикладного музыковедения. Музыкальная журналистика может служить способом выхода как музыкальной критики (оценочной мысли), так и музыкального просветительства, популяризации и пропаганды, любой публицистики, направленной на музыкально-культурный процесс»⁷.

Это определение построено на основе тезисов, сформулированных Т.А. Курышевой – профессором Московской консерватории, автором единственного отечественного учебного пособия по музыкальной журналистике⁸.

Согласно этой концепции, профессия как бы вырастает из музыкальной критики, но при этом остается неразрывно связанной с ней.

⁶ URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Music_journalism

⁷ URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Музыкальная_журналистика

⁸ Курышева Т.А. Музыкальная журналистика и музыкальная критика. М.: Владос-Пресс, 2006. 296 с.

В качестве «отцов» российской музыкальной журналистики принято считать критиков первой половины двадцатого века (Б. Асафьева, А. Серова, В. Стасова, Ю. Арнольда).

Вернувшись к англоязычной Википедии, отметим, насколько отличны друг от друга понятия критики и журналистики: «Оксфордский музыкальный справочник рассматривает критику как “интеллектуальную деятельность по формулированию суждений о ценности и степени превосходства отдельных произведений музыки или целых групп или жанров. В некотором смысле это отрасль музыкальной эстетики”»⁹.

Можно сделать вывод, что музыкальная критика, музыкальная журналистика и музыковедение – родственные области; но, в силу относительной новизны, неразрывной связи с техническим прогрессом и в зависимости от национальных традиций, они могут рассматриваться и независимо друг от друга, и в едином контексте.

Расшифровка западной трактовки понятия «музыкальная журналистика» полностью переворачивает наше понимание этой профессии. Рассмотрим, как построен образовательный процесс в университетах Великобритании. Были проанализированы учебные планы четырех ВУЗов:

1. University of Chester¹⁰. Расположен на северо-западе Англии, основан в 1839 году.

2. Solent University¹¹. Расположен в графстве Хэмпшир. Статус университета приобрел в 2005 году, основан в 1855 как частная школа искусств.

3. BIMM (Университет Британской и Ирландской современной музыки)¹². Основан в 1983 году в Лондоне.

4. University for the creative arts¹³. Образован в 2005 году в результате объединения двух специализированных вузов – Kent Institute of Art & Design и Surrey Institute of Art & Design, University College.

⁹ URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Music_criticism

¹⁰ URL: <https://www1.chester.ac.uk/undergraduate/music-journalism>

¹¹ URL: <https://www.solent.ac.uk/courses/undergraduate/popular-music-journalism-ba>

¹² URL: <http://www.bimm.co.uk/study/courses/brighton/music-journalism/ba-hons-in-music-journalism/>

¹³ URL: <http://www.uca.ac.uk/study/courses/ba-music-journalism/>

Отметим ряд ярких особенностей, объединяющих программы этих учебных заведений.

1. Ориентация только на популярную культуру и на все, что можно выразить с помощью медиаконтента.

2. Финальный проект – универсальная категория, включающая в себя несколько аспектов (собственный проект, групповой проект, диссертация и т.д.). Это дает студентам возможность раскрыться с разных сторон.

3. Практически не прорабатывается область музыковедческого знания. Единственный предмет, подразумевающий получение знаний в области академической музыки, – история музыки.

4. Прямое сотрудничество с конкретными издательствами, медиаконпаниями, радиостанциями и т.д. У каждого ВУЗа есть свои партнеры. В связи с этим перспективы по дальнейшему трудоустройству приобретают ясные очертания, ведь уже в процессе обучения студенты могут работать с этими компаниями.

5. Наличие опции «Study abroad». На втором или третьем курсе студенту предлагается поучиться в другой стране. Эта возможность прописана в учебном плане по умолчанию, но не является обязательной.

6. Погружение в тему журналистики этики (изучение соответствующих предметов, например – «принципы, этика и право в музыкальной журналистике»).

Учебный план университета Честера изложен наиболее показательным и подробно. Напомним, что в Европе программа подготовки бакалавров рассчитана на 3 года (на 4 – при условии прохождения подготовительного курса). Возникает сомнение, связанное с распределением нагрузки: на первый взгляд кажется, что планов на один год слишком много. Однако система подразумевает практически равномерное деление всех предметов на две категории: compulsory (обязательные) и optional (необязательные). Таким образом, студенту предоставляется право выбора программы в соответствии со своими возможностями.

Программы первого года всех четырех вузов примерно одинаковы: они включают в себя историю журналистики в культурном и общественно-политическом контекстах, историю классической и популярной музыки, основы журналистского письма и производства медиаконтента, введение в производство новостей. Примечательно, что университет Честера предлагает дисциплину «Journalism Regulations», что можно

перевести как «правила (предписания) журналистики», которая учит корректному поведению в индустрии уже на первом этапе обучения.

Второй год обучения направлен на «перемещение» студента из теоретической деятельности в практическую. Например, Solent University и UCA предлагают студентам поработать над созданием собственного печатного или сетевого издания. Отмечу, что все эксперименты (запись радио- и видеопрограмм, работа с сайтами, разработка печатной продукции) одинаково осуществимы, ведь каждый университет располагает полноценными техническими возможностями. Кроме того, студенты имеют возможность подрабатывать в организациях-партнерах. (Например, The Guardian для UCA), также оснащенных новейшей техникой. В качестве предметов по выбору предоставляется знакомство и производство музыки к фильмам, модель организации бизнеса, изучение экспериментальной и электронной музыки.

Третий, финальный год обучения подразумевает окончательное формирование взглядов, предпочтений и наклонностей студента, его главная цель – создание выпускного проекта. Существует несколько вариантов демонстрации своих навыков. Это и работа в команде, и диссертация, и индивидуальный практический проект. Студент может выбрать любой из перечисленных вариантов и посвятить последний год работе над ним.

Можно прийти к выводу, что в Великобритании сложилась устоявшаяся модель подготовки музыкального журналиста. Все учебные планы схожи в своей основе и подразумевают активное «внедрение» в профессию уже на первом-втором этапе обучения. Студенты имеют возможность учиться работе с качественной техникой, а затем совершенствовать навыки в крупных СМИ. Благодаря этому перспектива дальнейшего трудоустройства в компании-партнеры становится вполне реальной. Университет UCA представляет на своем официальном сайте полный список компаний, в которых выпускники обычно продолжают свою карьеру. Среди них, например, упомянутое выше издание «New musical express». Рассмотренные учебные планы выглядят как интенсивный курс, «выпускающий» компетентного специалиста, готового составить конкуренцию своим опытным коллегам. Трудно сказать, является ли отсутствие фундаментальных музыкально-теоретических дисциплин, отличающее эти учебные программы от российских, минусом или плюсом. Скорее, это лишь особенность, которая отражает иной взгляд на профессию и профессионалов.

ШКОЛА КРИСТИН ЛИНКЛЕЙТЕР, ПЕРЕВЕРНУВШАЯ МИР

Как часто обычный человек может себе позволить остановиться на минутку в своих мыслях и просто посидеть в тишине? Скорее всего ни минуты. А студенты творческого вуза?

Небольшой эксперимент. Сознательно переведите внимание в область копчика, представьте, что ваше тело – это сосуд и воздух, как капелька падает на самое дно. Дыхание становится с каждым вдохом все глубже, не правда ли? Оно становится ниже, объемнее, а движение вытягивает позвоночник вниз. Посмотрите, меньше чем за минуту вы вернулись к своему природному дыханию, ко всему прочему, наверняка уловили сотни мелких движений, происходящих в теле. У кого-то что-то зачесалось, у кого-то пробежали мурашки.

Такая, казалось бы, простая настройка, а вы ощущаете себя значительно спокойнее и доброжелательнее, но главное, что вы дышите полноценно.

Кристин Линклейтер всемирно известный преподаватель, занимающийся постановкой голоса. Она опубликовала два учебника, «Освобождение естественного голоса: образность и искусство в практике голоса и текста» (1976 год, пересмотренное издание 2006 года) и «Освобождение Голоса по Шекспиру: руководство для актера и разговорный текст» (с 1992 года), которые были проданы тиражом более 150 000 экземпляров и переведены на шесть языков. Ее труды востребованы людьми самых разных специальностей – ораторами и руководителями театров, музыкантами и певцами, ее учебные мероприятия за последние десятилетия, проведенные в большом числе в Америке и Европе, проходят с неизменным успехом.

Кристин выросла на Оркнейских островах у северного побережья Шотландии. Получила образование в Англии и обучалась актерскому мастерству в Лондонской академии музыки и драматического искусства. Она предложила инновационный подход в области голосовой

подготовки актеров. Его суть заключается в приемах освобождения естественной функции голосового механизма, которыми необходимо овладеть прежде, чем углубляться в профессиональную технику.

В 1960-х и 70-х годах она преподает на театральном курсе. Найденные приемы и свои наработки, связанные с теоретически обоснованным подходом, она проверяет на практике в Высшем Нью-Йоркском университете. В 1978 году она переезжает в Массачусетс, где становится соучредителем Shakespeare & Company и следующие 12 лет преподает курс, построенный на своем новаторском методе. Год за годом он обогащается новыми работками и постепенно приобретает вид системы.

1990-1996 годы Кристин, ставшая профессором драматического факультета в Emerson College в Бостоне, создает театр для женщин Shakespeare Company. Его появление она обосновывает тем, что во времена Шекспира на сцене разрешалось играть только мужчинам, поэтому, из солидарности, все роли в спектаклях играют исключительно женщины.

Система Кристин Линклейтер делится на несколько блоков:

- Основы процесса освобождения: опора дыхания, источник звука, касание, вибрации, релаксация, свобода звукового канала, работа с языком и мягким небом.
- Развитие процесса освобождения: резонаторная лестница, носовой и головной резонаторы, развитие среднего диапазона голоса.
- Соединение техники работы голосового аппарата с эмоциями и внутренними ощущениями: центр – взаимосвязь между дыханием и внутренней энергией, развитием способности к восприимчивости, направленной на передачу смысла произведения, комплекс упражнений на артикуляцию.
- Подготовка к работе с текстом и игре на сцене: выстраивание текста в связи с его направленностью на слушателя.

Следует отметить, что предложенный и так успешно развитый К. Линклейтер метод, основан на концепции Ф. Матиаса Александера, который предположил, что если тело не будет настроено безупречно, то актер никогда не сможет показать свое мастерство в полном объеме. Поэтому он разработал комплекс упражнений на расслабление тела и его грамотное использование, рациональную работу мышц, определяющую качество организма и его функционирование в процессе любого

вида деятельности. Его приемы действительно оказывали живительное действие на людей, испытывающих состояние зажимов, незаметно накапливающихся в теле даже достаточно молодого человека.

Метод К. Линклейтер направлен на то, чтобы с его помощью каждый, от профессионального певца до бизнес-коммуникатора, в повседневной динамике и ритме жизни смог понять и улучшить собственный голос. Метод К. Линклейтер является действенным средством, которое помогает выстроить связь со своим природным голосом, при необходимости восстановить его и наполнить выразительной мощностью. Его основные положения можно описать так.

Диапазон человеческого голоса может быть использован самым разным образом для передачи всего богатства мысли, эмоций, импульсов и идей. Для того, чтобы стало возможным получить удовольствие и власть над голосом, надо научиться владеть им. Шаг за шагом следует идти к намеченному результату через практическую серию упражнений, которые включают технически значимые моменты, такие как: расслабление, осознание дыхания, вибрация звука, открытие горла, вокальный резонанс и диапазон, пробуждение суставной активности губ и языка.

Выразительное использование языка является целью достучаться до первородного звука, что происходит посредством импульсов, посылаемых головным мозгом.

Следует особо отметить, что метод Линклейтер восстанавливает данный человеку природой широкий спектр звучания своего голоса, делая его сильным и звонким. Кроме того, затрагиваются связи между эмоциями и интеллектом, которые способствуют красноречию. Можно сказать, что предложенный К. Линклейтер метод за счет импульсов мозга помогает освободить голос от каких-либо препятствий и наладить контакт во всем организме.

По мнению Кристин, голос «эротический» орган по своей сути, который является одной из частей суммарных точек удовлетворения. Она ссылается на научные открытия Фрейда о «полиморфной извращенности»¹, говоря, что именно перед этой «извращенностью» взрослые захлопывают двери, постоянно останавливая, шипя и не давая договорить детям, тем самым вырабатывая еще один комплекс, ко-

¹ Неизбежное проявление инфантильной сексуальности у ребенка, в процессе психосексуального развития.

торый намного больше, чем просто потеря навыков говорения. Мысль и речь становятся служителями разума, реальности, фактов и голос, выражая эти мысли в зрелом возрасте, все теряет. Кристин делает пометку, что в своей практике предпочитает использовать слово «чувственный», а не «эротический», чтобы описать удовольствие, которое может произойти, когда вибрации голоса путешествуют через костные ткани, хрящи и всё тело. Этот «чувственный» голос является инструментом, который ведет нас к большому, наполненному «Я», открывая тайны, которые таятся у нас внутри, стремление голоса вырваться из оков соответствия обществу, правильности, суждений, установленных враждебным миром².

На занятиях Кристин часто играет со словом, а сами игры разработаны таким образом, чтобы они могли привести нас в детство, где инстинкт, воображение и интуиция не смешиваются со страхом или осуждениями. «Творчество лучше всего растет в саду невинности»³. На голос не должно быть влияния психологического, эмоционального состояния и, тем более, страха. Голос должен работать без перебоев, пульсировать и выливаться через сенсорные, эмоциональные, чувственные процессы, через тело. Голос, готовый полностью работать с текстом, находящийся на пиковой точке, получает возможность работать на уровне действий персонажа – в связи с особенностями эпохи, специфической речи, поведения и т.п.

Артикуляции уделяется особое место. Автор показывает, что после полной настройки дыхательных мышц следует начинать детальную работу с гласными звуками, буквами, затем согласными, формировать их в слоги, затем в слова. Работа с гласными будет продуктивной, если включить воображение. Линклейтер борется с безликим «физиологическим» отношением к звукам, пробуждает восприимчивость к ним. Она предлагает активно включить опыт ощущений себя через голос, что связано с физическим самосознанием. Это автор называет путем исследования.

Артикуляция выступает как некое соединение между мыслями и словами, своего рода трансформация одного в другое. И самым важ-

² Vox Erotikes by Kristin Linklater. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.columbia.edu/cu/alumni/Magazine/Fall2003/vox.html> (27.03.2017)

³ Там же.

ным в этом процессе является индивидуальность человека. Как пишет Кристин, качество речи совершенствуется во время того, как совершенствуется сознание, а сковывание правилами речи не дает естественной свободы. Способность к восприимчивости – немаловажный пункт, который приобретает особый статус при работе с текстом. Важнейшим качеством этой восприимчивости становится обращенность актера на ритмическую составляющую. При этом восприимчивый интерпретатор приобретет совершенно новый, богатый речевой окрас, как только сольется с ритмом произносимого текста.

Кристин утверждает, что любые особенности речи – говор, акцент, манерность – с осознанным включением и восприимчивостью к ритму произносимого, вскоре искоренится или адаптируется под стилистику выбранного текста. И вот тогда в голосе появится та самая легкость и свобода, выражающая все свои потенциальные возможности. Ограничения могут возникнуть только в случае отсутствия воображения, степени таланта и жизненного опыта⁴.

Интересно, что метод К. Линклейтер предлагает экономичное использование артикуляционной мускулатуры. Как только появляется подвижность языка и губ, освобождаются зажимы речевой мускулатуры. Важнейшим условием является ясность мышления, которое провоцирует и ясную речь. Чтобы слова были четко сформированы, «артикуляционные мышцы должны совершать свою работу с энергией, педантичностью и согласованностью», все сопутствующие органы и мышцы должны работать скоординированно и легко. Для свободного мыслительного процесса и отражения индивидуального мышления необходимо «предоставить мышцам свободу от напряжения, сделать их гибкими и послушными в игре импульсов»⁵.

В упражнениях на согласные звуки развиваются навыки, связанные с независимой реакцией мышц губ, податливостью нижней и верхней губы, работы челюсти, языка. Автор описывает случаи, когда следует обратить внимание на дыхание: если фокус внимания переходит на артикуляционные мышцы, зачастую воздушный поток под-

⁴ Линклейтер К. Освобождение голоса. Глава III. Артикуляция. [Электронный ресурс]. URL: http://www.rulit.me/books/osvobozhdenie-golosa-read-233217-55.html#section_32 (15.03.2017)

⁵ Там же.

скакивает, но в таком случае, это уже становится «не артикуляция, а серия изолированных стыков»⁶.

Упражнения на работу языка также делятся на составные части – блоки. В самом начале идет работа с кончиком языка, затем серединой и задней его частью. Часто, если человек не четко артикулирует, то движениями бровей он способен подменять артикуляционную четкость или «непроизвольную реакцию мягкого неба на импульс»⁷. К. Линклейтер детально описывает многие ошибочные представления актеров и певцов. К примеру она говорит, что «черезмерное поднятие бровей обкрадывает голос»⁸, вместо средств выразительности происходит ненужная работа, и часто это происходит за счет лицевых мышц.

После основательной работы с согласными звуками, следующая часть упражнений направлена на формирование гласных звуков. Чтобы избавиться от бизликого физиологического подхода к гласным звукам, К. Линклейтер применяет воображение, тем самым побуждая восприимчивость к гласным звукам. «Физическая природа гласных... музыкальна. Источником...служит сближение голосовых складок, предполагающее образование соответствующих форм гласных по сигналам из коры головного мозга»⁹. За счет этого сближения «изменяется резонаторная высота гласных на дыхании или с вибрациями»¹⁰. Группа гласных, меняя свою форму между голосовыми складками, создают изначальную разницу в высоте тона, а формирование гласных регулируется непроизвольной нервной системой. В работе гласных участвуют мягкое небо, стенки зева, язык, губы, видоизмененные мускулы. Однако следует отметить, что несмотря на то, что формирование гласных имеет свою высоту тона, любой гласный звук может быть как низким, так и высоким и зависит это от настроения и эмоционального окраса. Эти средства говорят о выразительности голоса. Вся работа происходит только ради помощи «восприимчивым мышцам без напряжения подхватить двигательный импульс коры головного мозга,

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

а затем оставить эти мышцы функционировать не произвольно»¹¹.

Кристин Линклейтер отзывается отрицательно о самом излюбленном упражнении среди преподавателей театральных школ – произнесении текстов, скороговорок с пробкой во рту. По ее мнению, при создании неестественных припятствий происходит непроизвольное утрирование мышц лица, гримасничание и речь лишается ее природной музыкальности¹².

Кристин особое значение придает «зевку» – она предлагает зевать не по вертикали, а по горизонтали, что помогает зевку стать полным, при этом должны быть видны зубы, мягкое небо, задняя стенка глотки. При полном зевке происходит стимулирование дыхательного аппарата, таким образом, этот непроизвольный процесс вызывает слюну, а нос может «потечь» или глаза прослезиться.

При работе над артикуляцией и произношением Линклейтер особое внимание уделяет работе над «формой» и «содержанием». По мнению Кристин, слова перестали отвечать нашим чувствам, потребностям, мыслям и желаниям из-за того, что стали сплошным наименованием. Для того, чтобы слова были наполнены, необходима взаимосвязь «интеллекта, эмоций, тела и голоса»¹³. Слова – связующее нас с природным миром. А голос, будучи посредником мысли и тела, может вернуть нас в прошлое и привести к синтезу языческого и духовного.

Даже столь беглый взгляд на труд Кристин Линклейтер «Освобождение голоса» дает представление о том, насколько четким и ясным может стать путь освоения профессии актера, певца, оратора, если они хотят добиться сформированности необходимых качеств. Удивительным образом в этой книге соединились мысли исследователя, педагога и человека, который в полной мере осознает потребности общества. Эта книга потому и перевернула мир, по крайней мере, ту его часть, которая хотела добиться наибольших достижений в условиях жесткой конкуренции, что в ней сочетаются такие моменты, как возврат человека к са-

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ Линклейтер К. Освобождение голоса. Глава IV. Связующее звено к тексту и игре на сцене. URL: http://www.rulit.me/books/osvobozhdenie-golosa-read-233217-55.html#section_32 (15.03.2017)

мому себе (вспомним упражнения на расслабление, снятие мышечных зажимов и т.п.), формирование образного мышления, эмоциональной отзывчивости и т.п. Крайне важным оказалось и то, что она смогла стать фактически учебным пособием, в котором не только последовательно излагаются упражнения, но и объясняется, почему выбран тот или иной путь, какие цели при этом преследуются, с какого рода трудностями могут столкнуться обучающиеся.

ФАКТОРЫ ВЫБОРА ФЛЕЙТОВОГО РЕПЕРТУАРА В КОНТЕКСТЕ НЕПРЕРЫВНОСТИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА В СИСТЕМЕ «ШКОЛА-КОЛЛЕДЖ-ВУЗ»

В настоящее время в профессиональной музыкальной среде наблюдается рост требований к уровню исполнительских умений музыкантов, включая школьников, студентов колледжей и вузов. Согласно Приказу Министерства культуры РФ от 12 марта 2012 г. № 165 «Об утверждении федеральных государственных требований к минимуму содержания, структуре и условиям реализации дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы в области музыкального искусства «Духовые и ударные инструменты» и сроку обучения по этой программе» пункту 3.4.1 «Специальность»¹, учащемуся необходимо обладать рядом основополагающих знаний, умений и навыков, способствующих росту исполнительских умений будущего флейтиста.

В значительной степени данные компоненты формируются благодаря флейтовому репертуару, выбор которого в современных музыкальных учебных заведениях, согласно нашим исследованиям, обусловлен учетом следующих ключевых факторов:

- динамично трансформирующаяся социокультурная среда;
- образовательный уровень музыкальных учебных заведений (всех звеньев системы «школа-колледж-вуз»);
- профессиональная компетентность педагогов по специальности;
- участие обучающихся в конкурсах;
- повышение уровня конкуренции среди будущих флейтистов.

¹ Приказ Министерства культуры РФ от 12 марта 2012 г. № 165 «Об утверждении федеральных государственных требований к минимуму содержания, структуре и условиям реализации дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы в области музыкального искусства «Духовые и ударные инструменты» и сроку обучения по этой программе». URL: <http://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/70063780/#review> Дата обращения: 1.12.2016 г.

Сегодня юные музыканты постоянно вынуждены сталкиваться с необходимостью повышения своего рейтинга. Молодежь XXI века проживает большую часть своей жизни в социальных сетях, предоставляющей возможность делиться своими музыкальными успехами, а также рассказывать об участии в мастер-классах и др. С одной стороны, такая социальная открытость полезна, так как позволяет самому пользователю поделиться частью своей жизни, а подписчикам наблюдать за ее событиями. С другой стороны, такая «известность» заставляет всегда стремиться быть на высоте. Сейчас в социальных сетях, таких как Instagram, Facebook, ВКонтакте, YouTube можно каждый день видеть новые видеоролики многочисленных музыкантов, формы исполнения которых варьируются: одиночное выступление; ролики, где один исполнитель записывает от двух до шести (и более) голосов, сыгранных/спетых им самим и т.д. В настоящее время популярно сотрудничество между музыкантами из разных городов, стран и континентов. Таким образом, мы наблюдаем возможность активизации двух параллельных процессов: связанных с развитием юных, начинающих музыкантов и совершенствованием уже состоявшихся исполнителей².

Однако постоянно трансформирующаяся социокультурная среда, являющаяся одним из главных факторов выбора флейтового репертуара, также включает в себя такое понятие, как клиповое мышление. «Обладатель клипового мышления затрудняется, а подчас не способен анализировать какую-либо ситуацию, ведь ее образ не задерживается в мыслях надолго, он почти сразу исчезает, а его место тут же занимает новый (бесконечное переключение телеканалов, просмотр новостей, рекламы, трейлера к фильму, чтение блогов...)³. В результате у слушателя, зрителя, а подчас даже у самого исполнителя развивается желание постоянной смены «картинки». У многих людей современного поколения появилась

² Ресурс, посвященный поперечной флейте. URL: <http://www.myflute.ru/>; Московский флейтовый центр. URL: <http://www.magicflutecenter.com/>; Jenn Cluff. Free Flute Music Online. URL: <http://www.jennifercluff.com/freemusic.htm>; The Flute Portal. URL: <http://www.fluteportal.com/>; Flutelands.com. Flute MessageBoard. URL: <https://www.flutelands.com/board/index.php> и др.

³ Семеновских Т. «Клиповое мышление» – феномен современности // Оптимальные коммуникации. URL: <http://jarki.ru/wpress/2013/02/18/3208/> (дата обращения 02.03.2017).

привычка совершать несколько дел одновременно, при этом совершение какого-либо одного действия в течение определенного периода времени (иногда достаточно короткого) становится для них скучным.

Кроме того, из-за увлеченности короткими видеороликами учащиеся не замечают, что не в состоянии исполнить ни одного полноценного произведения, которое не укладывается в формат видеоролика, выкладываемого в Интернет. В большинстве случаев в данных видеороликах исполняется музыка, известная, в том числе, и непрофессиональным музыкантам. В представляемых видеороликах чаще всего мы наблюдаем произведения, пользующиеся большой известностью, так как они более узнаваемы и, соответственно, привычнее на слух. Благодаря таким публикациям многие педагоги, активно использующие Интернет, могут подобрать программу по специальности своим учащимся, а также сами ученики могут выбрать понравившееся им произведение.

Кроме того, в социальных сетях все чаще появляются сюжеты, где юные флейтисты (от 8-9 лет) исполняют технически трудную флейтовую программу, например, «Полет шмеля» Н.А. Римского-Корсакова. Такой ролик производит неизгладимое впечатление не только на обычного слушателя, но и на профессионального музыканта, а также может послужить отличной мотивацией для музыкального развития исполнителей.

Но действительно ли это «плюс», когда в программу флейтиста входят только популярные и известные произведения? На первый взгляд, это может привлечь больше публики, как в социальных сетях, так и на «живых» концертах. Однако, с другой стороны, такой подход нередко препятствует развитию флейтового репертуара. Поэтому педагогу важно знакомить обучающегося не только со всемирно известным музыкальным наследием.

Часто после прослушивания ярких номеров из Интернета ученики горят желанием научиться такой же мастерской игре. Но исполнитель может не осознавать (а педагог не брать в голову), что недостаточно просто выбрать сочинение и начать над ним работу. Прежде всего, следует определить степень необходимости изучения данного произведения и оценить применительно к нему потенциал исполнительских возможностей ученика. Оценка способностей учащегося – важный фактор при выборе учебной, конкурсной и концертной программ. Слишком простая программа может «расслабить» его, в то время как чересчур сложная и насыщенная программа может поселить в ребенке сомнения в своих возможностях.

Второй фактор выбора флейтовой программы – образовательный уровень музыкальных учебных заведений. Степень сложности программы напрямую зависит и от того, где обучается будущий флейтист. Уровень программного требования в известном учебном заведении значительно выше. В основном, на общегородском конкурсе или более масштабных мероприятиях от учащихся из «статусного» учебного заведения ждут большего, чем от других, оценивая их исполнение более высоко. Эти требования связаны, безусловно, со стремлением руководства учебного заведения поддерживать уровень всего контингента учащихся, который представляет данное учреждение.

Переход флейтиста с одной ступени обучения на другую представляет собой новый этап в развитии исполнительских умений. Обучаясь в музыкальной школе ученик получает базовые знания по игре на флейте и репертуару, в том числе. На данном уровне изучение флейтовой программы представляет собой ознакомление с общими знаниями о музыкальном материале в целом, его стиле, характере, сведения о композиторе и его эпохе. При этом, переходя в старшие классы музыкальной школы и готовясь к поступлению в профессиональное учебное заведение, учащийся должен владеть, если не техническими, то, по крайней мере, теоретическими знаниями о различных приемах игры на флейте и особенностях исполнения конкретных стилей (например, барокко).

Обучение в среднем профессиональном звене требует от учащегося владения такими ключевыми процессами исполнительских умений флейтиста как исполнительское мышление, исполнительская коммуникация, исполнительский аппарат и исполнительская техника. То есть учащимся должен осуществляться контроль работы амбушюра (губных мышц, языка), пальцевой техники, процесса дыхания (в том числе диафрагмы и мышц пресса) и формирования звукоизобразительности. Кроме того, знание и исполнение разных исполнительских стилей является обязательным элементом для флейтиста-профессионала.

И, наконец, период обучения в профессиональном учебном заведении. Данный этап представляет собой полное завершение процесса формирования исполнительских умений флейтиста – владение всеми необходимыми знаниями, умениями и навыками, наличие неповторимого индивидуального стиля игры, укрепление стрессоустойчивости. Репертуар на завершающей стадии обучения состоит

из произведений, представляющих наибольшую трудность.

Третий фактор выбора – профессиональная компетентность педагога по специальности. (Данный критерий также обусловлен уровнем учебного заведения, в котором работает преподаватель). При выборе репертуара он должен учитывать исполнительский уровень учащегося, его психологические особенности (устойчивость к стрессу, способность контролировать процесс своего выступления), характер, а также его личные предпочтения.

Четвертый фактор выбора – участие обучающихся в конкурсах. Анализируя программу различных всероссийских, областных конкурсов, мы отмечаем тенденцию разделения конкурсных требований на две категории: одни – выставляют обязательные произведения, другие – дают свободу при их выборе и в конкурсном положении обозначаются как «две разнохарактерные пьесы». Каждая из конкурсных категорий имеет как свои преимущества, так и свои недостатки. Преимущество конкурсов, где выставлены конкретные произведения, с одной стороны, легче, поскольку на них чаще всего предлагается исполнение известных и популярных пьес. Кроме того, это значительно облегчает задачу педагогу, которому нет необходимости прилагать большие усилия по подбору конкурсной программы. Недостаток – превращение конкурса в соревнование по лучшему исполнению одного и того же произведения. Частым результатом становится оценка членами жюри не столько комплекса исполнительских умений конкурсанта, сколько скорости игры самого сложного пассажа. Они сравнивают участников между собой по «критериям», нередко «оставляя за бортом» индивидуальную исполнительскую подачу.

Конкурсные программы, где участнику предоставляется возможность самостоятельно выбрать произведение для исполнения на конкурсе, имеет неоспоримое преимущество – подбор сочинения, которое по силам ученику. Однако на подобных конкурсах нередко возникают противоречия в рамках возрастной группы, так как, согласно требованиям, конкурсанты одного возраста могут исполнять как произведение, например, В.Н. Цыбина, так и легкие пьесы для флейты, предназначенные для участников более младшей группы.

Педагогу, подготавливающему своего учащегося к конкурсному выступлению, важно учитывать уровень данного мероприятия и контингент участников – для соотнесения с индивидуальными особенностями

потенциального конкурсанта (исполнительскими, психологическими), а также для адекватного оценивания уровня своей компетентности при подготовке на конкурс. Не стоит преуменьшать значение соревновательного характера отношений между самими педагогами: любое музыкальное мероприятие – это не только соревнование между учениками.

Пятый фактор выбора – повышение уровня конкуренции среди будущих флейтистов. Ее рост обусловлен такими факторами, как увеличение числа конкурсов, развитие социальных сетей, приток большого числа учащихся в музыкальные учебные заведения (ДМШ/ДШИ и в профессиональные учебные заведения). В первом случае заинтересованность во флейте и привлечении родителями своего ребенка в музыкальную школу часто связана с разными факторами – хронические болезни дыхательных путей, желание развить культурную и творческую составляющие личности ребенка, «занять» его чем-то и другие⁴. Далеко не все ученики системы дополнительного образования продолжают свое дальнейшее обучение в заведениях профессионального типа, но это не отменяет уровень требования к их исполнительским умениям.

Рассматривая выбор сочинений в репертуаре флейтистов с учетом вышеуказанных критериев, мы отмечаем, что за последние 10-15 лет наблюдается активный рост в овладении обучающимися всех уровней музыкальной образовательной системы виртуозными сочинениями и развитие их исполнительских способностей.

Таким образом, в нашем исследовании мы выделяем пять факторов выбора флейтового репертуара в контексте непрерывности образовательного процесса в системе «школа-колледж-вуз»: динамично меняющаяся социокультурная среда, образовательный уровень музыкальных учебных заведений, профессиональная компетентность педагогов по специальности, участие обучающихся в конкурсах и повышение уровня конкуренции среди будущих флейтистов. Отметим, что все перечисленные факторы оказывают влияние не только на личность самого учащегося, но и на степень его обучаемости, на деятельность педагога и их социально-профессиональное взаимодействие.

⁴ Махова А. Обучение игре на духовом инструменте как средство формирования культуры личности ребенка [Текст] / А. И. Махова // Психология и педагогика XXI века: теория, практика и перспективы: материалы IV Междунар. науч.– практ. конф. (Чебоксары, 22 янв. 2016 г.) / Редкол.: О.Н. Широков [и др.]. Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2016. 524 с. С. 312–314.

ВОСПИТАНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ ОБУЧАЮЩЕГОСЯ МУЗЫКАНТА НА ГУСЛЯХ ЗВОНЧАТЫХ

Тема моего исследования имеет отношение к воспитанию творческой индивидуальности исполнителей на гусях звончатых. Формирование творческой индивидуальности при подготовке исполнителей на гусях является вполне актуальной педагогической проблемой современного музыкального образования, имеющей отношение к современным потребностям развития студентов-исполнителей на национальных инструментах народов России. Именно гусли звончатые обладают тем своеобразием, которое позволяет этому музыкальному инструменту стать символом возрождения народной культуры, духа русского народа и пробуждения национального самосознания.

В настоящее время развивается обучение молодежи на этом древнейшем музыкальном инструменте, являющимся неотъемлемой частью русской культуры. Разумеется, творческая индивидуальность исполнителя приобретает при этом решающее значение. Современное общество требует от выпускников средних специальных и высших учебных заведений максимальной мобильности, всесторонней развитости по всем направлениям своей специальности, широкой профессиональной адаптации к любым условиям своей будущей работы.

Педагоги музыкального образования при подготовке исполнителей на звончатых гусях, не раз обращались и продолжают обращаться к народному искусству, как к мощнейшему источнику воспитания, познания национальных традиций, сохранения музыкального наследия, формирования личности музыканта. Идея интеграции национальной народной культуры в музыкальное образование присутствует в научных трудах и образовательных программах многих современных педагогов, что особенно актуально при подготовке исполнителей на национальных инструментах народов России.

В современной системе профессионального музыкального образования происходят процессы глобализации, что отражается на всех уровнях в музыкальном образовании. Расширение границ саморазвития личности музыканта, ее интеграция в социум и ранняя профессионализация при помощи творческой, концертной и познавательной деятельности является основой подхода к обучению и воспитанию музыкантов. Современный профессиональный музыкант должен быть универсальным, мобильным, коммуникабельным, всесторонне развитым, готовым адаптироваться к любым творческим экспериментам, что тоже имеет отношение к исполнителям на национальных инструментах народов России.

При этом развитие творческой индивидуальности обучающегося игре на звончатых гусях возможно при решении многих задач, не только при обязательном создании в образовательных учреждениях педагогических условий, способствующих формированию творческой индивидуальности, но и с учетом использования в педагогическом репертуаре фольклорных музыкальных произведений, сопровождающих устное народное творчество, и оригинальной музыки, созданной профессиональными композиторами для звончатых гуслей. При реализации в процессе обучения сотворчества обучающихся гусяров с композиторами и участие в мастер-классах ярких музыкантов-исполнителей помогает студентам достичь высокого исполнительского уровня.

Для определения направления формирования творческой индивидуальности обучающегося педагогу необходимо понять мотивацию студента, выбравшего для освоения музыкальный инструмент – гусли звончатые. Возможно, будущий музыкант был вдохновлен народными мотивами, былинами о Садко или Бояне, или в его жизни был яркий пример виртуозного исполнительства. В этом случае, верно поставив цели и задачи, можно грамотно выстроить процесс обучения, чтобы студент, во-первых, не терял заинтересованности, а во-вторых, стремился к самостоятельному освоению инструмента.

Поскольку сфера музыкально-исполнительской подготовки отличается своей спецификой, то к определениям творческой индивидуальности, следует подходить с учетом особенностей предыдущего воспитания и развития исполнителя. Ведь обучение игре на гусях, в отличие от иных национальных народных инструментов, имеет ряд характерных

особенностей, позволяющих говорить о специфике данного инструмента, и актуализирующих его своеобразие в аспекте формирования творческой индивидуальности исполнителя. Что касается культурного аспекта, как части формирования личности, тут, безусловно, огромное влияние оказывает окружение будущего музыканта, нравственно-интеллектуальный контекст, в котором он растет и воспитывается. Впрочем, в формировании личности и творческой индивидуальности невозможно выделить какой-либо один главный элемент.

Социальный аспект формирования творческой личности реализуется, когда ребенок воспитывается в творческой музыкальной семье, либо у тех родителей, которые поощряют его склонности и занятия музыкой. При этом велика вероятность того, что его творческие наклонности будут со временем развиваться и, подойдя к ступени профессионального образования, он будет достаточно подготовлен к тому, чтобы в нем была воспитана должная усидчивость, творческая самостоятельность и любовь к музицированию.

Культурный аспект – наиболее сложный из всех, ведь в нем одновременно заметны влияние и социального, и биологического, и совершенно особого уровня, которые взаимно влияя и переплетаясь складываются в то, что мы называем «культурным контекстом» воспитания. Здесь важно все – и национальная среда (ведь гусли звончатые в первую очередь – народный инструмент, и его освоение, знакомство с ним, неразрывно связаны с историей и судьбой народа); и музыкальные вкусы окружения, и культурно-образовательная среда, в которой воспитывался студент, желающий начать или продолжать обучение исполнению на гусликах звончатых.

Для обучения игре на гусликах важно подчеркивать именно национальное своеобразие инструмента, делать упор на сохранение традиций, направляя, таким образом, рост творческой индивидуальности студента. Необходимо включать в индивидуальный план развития студента не только обучение, направленное на освоение исполнительской техники, но и акцентировать сохранение традиций исполнительского мастерства на национальном инструменте, подчеркивая историческую преемственность в обучении игре на гусликах звончатых.

Педагог должен акцентировать внимание на подбор репертуара. Важно при освоении учебной программы включать в число педагоги-

ческих задач освоение студентом фольклорных музыкальных произведений, сопровождающих устное народное творчество, и оригинальной музыки, созданной профессиональными композиторами для звончатых гуслей. Делая акцент на сохранение и передачу национальных традиций, педагог может более успешно решать одну из приоритетных задач – формирование творческой индивидуальности исполнителя.

Несмотря на простоту компонентов развития творческой индивидуальности, их взаимное влияние и обусловленность в сумме помогают педагогу решать задачи раскрытия и становления творческих способностей будущего гуслиря. Задача педагога – развить эстетическое чувство студента, познакомить его со всем богатством социокультурной среды, открыть все возможные грани спектра, чтобы добиться становления личности музыканта, творчески независимого и способного отстаивать свою эстетическую позицию и самостоятельность.

Одним из примеров практической реализации социокультурного аспекта и интегративного компонента в воспитании музыкантов, является Районный культурный центр «Купина». Среди проектов центра – детская студия гуслиря, где ведется обучение и подготовка будущих музыкантов. Многие из детей, пришедших в студию, впоследствии продолжают обучение в учреждениях профессиональной подготовки, избирая для себя путь профессионального исполнителя. Центр «Купина» не только занимается подготовкой будущих музыкантов, его коллективы ведут активную концертную деятельность, поднимая тем самым популярность инструмента, важного для русской культуры. Это яркий пример того, как в индивидуально-ориентированном процессе выстраивается непрерывность и преемственность практической реализации полученных навыков с изучением истории инструмента. При центре функционирует музей, посвященный гуслирям, что также способствует погружению в историческую память народа.

Центр «Купина» является полноценным участником современного медийного пространства, фигурируя в прессе и в сети интернет. Это позволяет возрождать и сохранять традиции русского народа, передавая их новому поколению, растущему в мультикультурном обществе, где процессы глобализации затрагивают жизнь на всех ее уровнях.

С подъемом национально-патриотического чувства, общество все сильнее проявляет интерес к народной культуре, ко всему тому, что

составляет быт русского этноса и является частью народного самосознания. Это и символы народной культуры, и архетипы, фольклорные и мифологические образы. Гусли звончатые являются неотъемлемой частью русской культуры, определяющей связь поколений, передачу и сохранение национальных традиций и своеобразие этноса. Радостно осознавать, что в современном обществе интерес к этому богатейшему наследию Древней Руси не ослабевает, а сам инструмент наполняется новым смыслом благодаря деятельности педагогов музыкального образования, старающихся возродить народные традиции исполнительства и воспитывать творческую индивидуальность обучающихся музыкантов.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В РОССИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Вторую половину XVIII века историки называют эпохой Екатерины II. Ее более чем тридцатилетнее царствование (с 1762 по 1796 год) внесло многие изменения в жизнь общества. Вдохновившись идеями Просвещения, императрица проявляла заботу о народном образовании и воспитании, в связи с чем появился целый ряд проектов по созданию новых учебных систем. В это время возникли идеи о создании общеобразовательных школ для широких слоев населения, зародилось женское образование. Ориентация на культуру Европы способствовала развитию светского искусства, в том числе и музыкального.

Документом, определившим направление государственной политики в области образования второй половины XVIII века, стал «Наказ императрицы Екатерины II». Он был создан как руководство для депутатов Уложенной комиссии, созданной в 1767 году.

«Наказ» был первой попыткой российской власти положить в основу законодательства идеи и выводы просветительской философии¹. Обращение императрицы к европейским философам было неслучайным. Союз монархов и философов, которые желали подчинить государство чистому разуму, был характерной чертой просвещенного абсолютизма в Европе XVIII века. Екатерина изучала труды Вольтера, Ж.Ж. Руссо, Ш. Монтескье, Дж. Локка, с некоторыми из них вела активную переписку, а Д. Дидро она даже привлекла к государственной службе². Поми-

¹ «Наказ» – это философско-юридический трактат, состоящий из 655 статей, многие из которых являются компиляцией из работ Вольтера, Ж.Ж. Руссо, Ш. Монтескье, Ж.Л. д'Аламбера, Д. Дидро.

² Дени Дидро по приглашению императрицы работал в Петербурге в 1773–1774 гг. По заказу Екатерины II был написан «План университета или школы публичного преподавания наук для Российского правительства» – проект организации народного об-

мо практических результатов, все это способствовало созданию образа Екатерины в сознании европейцев как «просвещенной монархини» – так, один из биографов императрицы пишет: «Престиж Екатерины в Европе был почти всецело основан на восхищении, которое она внушала Вольтеру; а этого восхищения она сумела добиться и поддерживала его с необыкновенным искусством... Но этот престиж ей не только помогал во внешней политике; он и внутри ее государства окружил ее имя таким блеском и обаянием, что дал ей возможность потребовать от своих подданных той гигантской работы, которая и создала истинное величие и славу ее царствования»³.

При всей прогрессивности своих замыслов, Екатерина II действовала в рамках сложившейся системы государственного устройства – абсолютной монархии. Во время ее правления дифференциация общества достигла своего пика. Это сказывалось и в подходе к образованию. Так, крестьянину полагалось знать основы грамоты, по желанию, письмо и арифметику. Со священником он изучал катехизис, ему прививались общечеловеческие ценности: смирение, нравственность, чувство патриотизма.

Иначе дело обстояло с привилегированным сословием. По своему социальному статусу и по образу жизни дворяне не обязаны были получать практические, прикладные знания, умения и навыки. Дворяне выступали единственными носителями светской культуры. В содержание образования, которое они получали, включались предметы, направленные на эстетическое развитие. Так, наряду с живописью и стихосложением, в программы большинства учебных заведений входила музыка.

Музыка была неотъемлемой частью жизни дворянина. Она звучала дома, в церкви, музыкальных салонах, на концертах и в театре, сопровождала балы и приемы. Музыка ценилась как фактор формирования личностных качеств, соответствующих требованиям дворянской культуры: способности понимать, любить прекрасное и эмоционально на него откликаться.

разования. Дидро также редактировал планы и уставы воспитательных учреждений, написал множество заметок, в том числе «О школе для молодых девиц», «Об особом воспитании», «О публичных школах» и др.

³ Валишевский К. Екатерина Великая. Роман императрицы. М.: Бертельсманн Медиа Москау, 2014. С. 133.

Вместе с тем, к профессиональным занятиям музыкой относились неодобрительно. Место музыканта в иерархии общества находилось чуть выше прислуги. Помещики отдавали в обучение учителям музыки и пения крепостных и дворовых крестьян, но, хотя порой уровень их мастерства достигал профессионального, в народе о них говорили как о бездельниках, а для хозяев они оставались, по сути, прислугой.

Дворянская молодежь обучалась музыке для своего удовольствия, следуя моде. «Между делом безделие» – так назывался первый русский сборник романсов, созданный Григорием Тепловым⁴. Музыкальное образование осуществлялось на дому, этим занимались гувернеры или частные учителя. Из музыкальных инструментов были распространены клавесин, виола, арфа, флейта.

Ведущие европейские просветители не одобряли идею серьезных занятий музыкой. Джон Локк говорил: «Молодому человеку нужно затратить так много времени, чтобы достичь хотя бы посредственного искусства в музыке, и, кроме того, она часто вовлекает в столь дурную компанию, что, по мнению многих, гораздо лучше обойтись без нее; и право, я так редко слышал, чтобы кого-либо из способных и деловых людей хвалили и ценили за выдающиеся достижения в музыке, что, по моему мнению, среди всех вещей, которые когда-либо включались в список светских талантов, ей можно было бы отвести последнее место»⁵. Дени Дидро пишет: «Я устранил из публичных школ танцы, музыку и гимнастику, так как нет необходимости, чтобы народ был танцором или музыкантом... Владелец мануфактуры имеет шестерых детей; среди них один лентяй, ни к чему не пригодный, и он становится поэтом, философом, оратором, моралистом, художником, музыкантом»⁶.

Особое место занимали искусства в системе женского образования. В анонимной статье, написанной около 1778 года, утверждалось, что посредством игры на музыкальном инструменте девушка может «развлекать свою семью и творить тот самый домашний уют, в создании которого и заключается, в сущности, ее божественное

⁴ Григорий Николаевич Теплов (1717–1789) – сенатор, действительный тайный советник, один из ближайших сподвижников Екатерины II, русский философ-энциклопедист.

⁵ Локк Дж. Мысли о воспитании, том 3. М.: Мысль, 1988. С. 592–593.

⁶ Дидро Д. Собрание сочинений, том X. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1947. С. 163.

предназначение»⁷. В «Энциклопедии» Дидро умение играть на инструменте считалось важнейшим элементом женского воспитания. Но часто занятия музыкой были для девушек лишь модным увлечением и способом выгодно показать себя в свете, чтобы выйти замуж. И подобное поверхностное отношение к музыке даже поддерживалось. Так, Руссо пишет: «Приятные таланты слишком усердно подводят под мерку искусства; их слишком обобщили: обратили все в правила и получили и сделали очень скучным для юных особ то, что должно быть для них лишь забавою и резвою игрой»⁸.

В то же время, в первых женских учебных заведениях России к занятиям музыкой относились достаточно серьезно. Воспитанницам уделялись комнаты для занятий и инструменты. В уставах Смольного и Екатерининского институтов предписывалось устраивать для обучающихся концерты, спектакли, поощрялись выступления на всевозможных приемах и собраниях.

Устав Смольного института, как и многих других, принадлежал перу И.И. Бецкого⁹. Его доклад «О воспитании юношества обоего пола», в котором были сформулированы основные принципы новой системы воспитания, лег в основу образовательного законодательства. В дальнейшем, в годы царствования императрицы Марии Федоровны, программа по общеобразовательным предметам для мещанских девиц была сильно сокращена, но музыкальные предметы сохранились, так как предполагалось, что после окончания института девушки будут работать гувернантками и смогут научить детей музыке.

Можно сказать, что музыкальное образование в те годы уже носило оттенок профессионализма. Вот как, например, было организовано обучение музыке в петербургском училище ордена святой Екатерины.

⁷ Исакофф С. Громкая история фортепиано. От Моцарта до современного джаза со всеми остановками. М.: АСТ, 2013. 480 с.

⁸ Руссо Ж.Ж. «Эмиль, или о воспитании», том V. М.: Книгоиздательство К. И. Тихомирова, 1911. С. 455.

⁹ Бецкой, Иван Иванович (1704-1795) – видный деятель русского Просвещения, личный секретарь императрицы Екатерины II. По написанным им уставам были открыты Воспитательный дом в Москве (1764 г.), Воспитательный дом в Петербурге (1772 г.), Училище при Академии художеств для мальчиков (1764 год) и при Академии наук (1765 г.), Воспитательное общество благородных девиц при Смольном монастыре в Петербурге (1764 г.), Коммерческое училище (1772 г.).

В течение всего времени обучения воспитанниц обучали игре на фортепиано и хоровому пению (светскому и духовному). Предполагалось, что до поступления в училище девочки уже получили домашнюю музыкальную подготовку, поэтому обучение проводилось сразу с применением нот.

Индивидуальные занятия по фортепиано проводились два раза в неделю по полчаса. Каждая ученица обязана была заниматься ежедневно один час самостоятельно в часы подготовки уроков. В репертуар входили гаммы, этюды и хоровые пьесы русских и западных авторов. На ежегодных весенних экзаменах играли гаммы, этюд и пьесу.

К окончанию училища ученицы знакомились с разнообразной музыкальной литературой, приобретали навыки хорового пения (с инструментом и *a cappella*), а также довольно свободно владели фортепиано¹⁰.

Таким образом, во многом благодаря усилиям Екатерины II, во второй половине XVIII века развивается и распространяется светская музыкальная культура. В обществе складываются новые культурные потребности, что приводит к всплеску интереса к инструментальной, вокальной музыке, музыкальному театру. Любительское музицирование в дворянских семьях и светских салонах, традиция преподавания игры на музыкальном инструменте в немусикальных учебных заведениях подготовили почву для развития профессионального исполнительства и педагогики.

¹⁰ Смирнов Я.Ю. Музыкальная педагогика как методология и методика формирования музыкальной культуры // Вестник МГУКИ, 2015. №3 (65) С. 227–234.

ОБ УЧАСТИИ ПОДРОСТКОВ В МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В УСЛОВИЯХ ЛЕТНЕЙ СПЕЦИАЛИЗИРОВАННОЙ ШКОЛЫ

Наличие или отсутствие свободного времени у школьника является одной из наиболее актуальных проблем современного образования. Этот спорный вопрос обсуждается на самых разных уровнях – от различных конференций, посвященных образованию, до родительских собраний в школах или кружках дополнительного образования. Что лучше: занять школьника так, чтобы у него практически не оставалось времени на личные дела, или наоборот, дать ему много свободного времени, чтобы школьник мог сам решить, что ему нужно? Особенно остро этот вопрос стоит в период летних каникул, когда школьник имеет много свободного времени и может быть предоставлен сам себе. Однако, полезно ли отдыхать все летнее время или в этот период может стать очень актуальной дополнительная образовательная деятельность? Салмон Хан, основатель Академии Хана и пропагандист свободного дополнительного обучения людей по всему миру, называет летние каникулы самой спорной «из всех устаревших традиций, которые делают современное образование неэффективным и неподходящим для наших нужд»¹. Он считает, что эта традиция пришла к нам из мира, который уже давно не существует.

В Википедии дается следующее определение: «Летняя школа – разновидность летнего школьного лагеря, в котором сочетаются летний отдых и активные занятия в той или иной области науки. Как правило, проводят такие школы студенты и аспиранты ВУЗов, учёные-энтузиасты. Летние школы призваны в той или иной мере моделировать научное сообщество и привлекать одарённых школьников к исследовательской работе»². Интересно, что в этом определении основной акцент ставится

¹ Хан С. Весь мир – школа / Преобразованное образование. М.: Классика XXI, 2015. С. 137.

² Летняя школа [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Летняя_школа (дата обращения: 08.10.2016)

скорее на преподавательском составе и дальнейших перспективах его деятельности. В гораздо меньшей степени дана информация о значении летних школ для самих учащихся. А значение это очень велико.

В настоящее время наиболее распространены многопрофильные летние школы, ориентированные на несколько предметов одновременно. Здесь в соседних аудиториях, к примеру, могут сочетаться лекции по художественной литературе и практические занятия по выявлению траектории падения звезд на севере России. В таких школах приветствуется, когда учащийся с одинаковой регулярностью посещает все предметы и, таким образом, развивается всесторонне. Очень часто в такие многопрофильные школы учащихся отправляют для изучения какого-либо языка. Существует большое количество подобных летних школ в самых разных уголках мира. По качеству преподавания и общему культурному уровню лидирующую позицию занимает Великобритания, после нее идут такие страны, как Франция, Италия, Германия и др.

При разработке концепций подобных школ организаторы, как правило, учитывают тот факт, что дети далеко не всегда хотят учиться во время каникул. Отчасти поэтому вместо привычного названия «занятия» используется более широкое – «каникулярные программы». С целью постоянного комбинирования различных форм учебы и отдыха, для поддержания хорошей формы школьников и атмосферы общения между ними каникулярная программа насыщается спортивными занятиями, экскурсионными турами и прочим. К сожалению, формы музыкально-театральной деятельности в подобные программы не входят. Однако их внедрение в виде постановки спектакля на изучаемом в летней школе иностранном языке, а также на индивидуальных музыкальных занятиях, во время которых школьник мог бы получить знания по основам игры на интересующем его инструменте, было бы вполне возможным³.

В многопрофильных летних школах – например, таких, как «Летняя экологическая школа», летняя школа «Исследователь», которую позже стали называть школой «Русского репортера», летние школы

³ Исключением может быть специализация школы на горнолыжном отдыхе и других спортивных мероприятиях (например, как в Швейцарской летней школе), которые не дают возможности для постановки музыкального спектакля. В то же время индивидуальные уроки игры на музыкальных инструментах в спортивных школах могли бы иметь место.

«NanoCamp», «Ланат» и «Слон и жираф» при МГУ, – достаточно много внимания уделяется внеурочной творческой деятельности. Существовая для отдыха школьников, она, как и занятия по специальности, может иметь познавательный и развивающий характер. Смена видов деятельности, пусть даже на непродолжительное время, положительным образом сказывается на общем развитии школьников, помогает им более уверенно переключаться с одного вида деятельности на другие. Всевозможные выступления в летних школах, будь то спектакли, сказки или танцы, – это далеко не новые, а даже вполне привычные, устоявшиеся мероприятия. Сплотив коллектив, по возвращении школьников домой, они всегда оставляют у них приятные воспоминания.

Существующая с 1999 года в г. Костроме Летняя компьютерная школа специализируется на обучении школьников искусству программирования⁴. В рамках работы этой школы в 2015-2016 годах автором данной статьи был организован педагогический эксперимент на основе форм внеурочной деятельности. В эксперименте принимали участие школьники, обладающие техническим складом ума и занимающиеся программированием большую часть учебного времени. Нашей задачей стало реализовать в их внеурочной деятельности такой вид занятий, который был прямо противоположным их основной деятельности. Поэтому музыкально-театральная деятельность показалась нам наиболее подходящей. Самой важной задачей на начальном этапе подготовки театрализованного спектакля является выбор жанра. В результате конечной целью наших занятий стала постановка музыкально-театрального спектакля – мюзикла.

Большое значение имел выбор сюжета. На наш взгляд, сюжет должен обладать такими критериями, как оригинальность и яркость, кроме того он должен быть интересен для школьников-подростков. Помимо этого, мы ориентировались на сюжет, значимый с художественной, исторической, нравственной точек зрения. Поэтому из нескольких вариантов был выбран сюжет из книги Чарльза Диккенса «Приключения Оливера Твиста». В задачи входило не только сохранить сюжетную линию, но и выигрышно показать каждого персонажа. При выборе сюжетных линий было важно показать генеральную смысловую линию – Оливер и его

⁴ Летняя компьютерная школа. [Электронный ресурс]. URL: <http://www/lksh.ru> (дата обращения: 12.11.2016).

скитания. Мы понимали, что основная сюжетная линия переплетается с другими, побочными. Поэтому мы поставили задачу выбрать несколько наиболее ярких и интересных линий и сопоставить их друг с другом таким образом, чтобы все персонажи смотрелись гармонично.

Данная постановка подразумевала несколько направлений работы. Одно из главных – нацеленность на заинтересованность самих школьников. В нашем случае это были подростки, которые решают задачи, придумывая оригинальные, нестандартные решения. Известно, что программирование – это не только огромный багаж знаний, но и постоянная креативная работа. Решение задач в программировании предполагает включение образного мышления, так как решить задачу можно разными способами, а максимальная оригинальность и простота являются основными критериями успешности задачи. И чем решение более яркое и непохожее на другие, тем более высокий балл оно получит.

Не стоило также забывать о том, что мы имели дело с подростковым возрастом⁵. В этот период человек постоянно находится в состоянии поиска себя, своего дела. Однако поиск себя именно в сфере музыкально-театральной деятельности, на наш взгляд, имеет наибольшую выраженность у подростков, и вот почему. Достаточно представить себе процесс работы программиста и внешнее проявление этой деятельности. В течение нескольких часов необходимо сидеть на одном месте и выполнять одну или несколько задач на компьютере. При этом, насколько бы творческой и интересной ни была эта деятельность, она статична. Поэтому для активизации работы всего организма, подростку интересно включение себя в деятельность, связанную с движением, импровизацией, пением и т.д.

В выборе сценического жанра нам помог как раз этот факт: школьники, занимающиеся настолько оригинальной сферой деятельности, и стремящиеся к приобретению других навыков, захотели сами выбрать наиболее близкое им сценическое направление. Поэтому прежде, чем брать конкретный сюжет, мы решили увеличить область выбора и предложили сразу несколько направлений. На наш взгляд, на начальном этапе подготовки это открыло каждому возможность проявить себя и

⁵ Бреслав Г. Эмоциональные особенности формирования личности в детстве. М., 1990. С. 144; Кулагина И. *Возрастная психология*. М.: Изд. УРАО, 1997. С. 176; Психология ребенка и подростка // Избр. психол. тр.: в 2 т. М., 1987. Т.1. С. 176–180.

учесть свои индивидуальные пожелания. Для этого мы собрали всех желающих участвовать в постановке и предложили им самим придумать, в чем бы они хотели участвовать. Нашей задачей было соотнесение пожеланий школьников и выявление по итогам ответов наиболее актуального вида сценического действия.

В результате проведенного опроса мы получили несколько вариантов формы воплощения сценического действия: сцена из фильма, сказка, мюзикл, танцевальный номер. Большинство школьников предпочло постановку мюзикла. Мы предполагаем, что такой выбор произошел вследствие того, что сам жанр мюзикла является синтетическим, то есть включает в себя самые разные виды деятельности: движение, пение, актерское мастерство. Театральный аспект здесь имеет одно из основополагающих значений. Прежде всего, это выбор роли, который многое может сказать о человеке. Например, большинство школьников стремились получить главные роли, при этом какой-то конкретный образ волновал их в меньшей степени. Важно было, чтобы у их героя были слова, чтобы он часто появлялся в сценке. Другим же, наоборот, хотелось быть незаметными, однако, все равно участвующими в сцене.

Нам удалось заметить, что школьников, которые хотели играть побочные роли, интересовали именно движения, действия своих героев. На слова или обращалось меньше внимания, или текст и вовсе мог отсутствовать. Были также и такие школьники, которые хотели исключительно организовывать, помогать, руководить процессом, не участвуя при этом в постановке в качестве актера.

Подростки, стремящиеся исполнять главные роли, возможно, испытывают недостаток внимания со стороны окружающих, хотят изменить к себе отношение, показать себя с другой стороны. Это может быть также связано с возможностью воплотиться в другого человека и почувствовать себя в совершенно другой обстановке.

Школьники, которые хотят участвовать в спектакле, но при этом предпочитают незаметные роли, возможно, испытывают затруднение, когда им уделяют, по их мнению, слишком много внимания. Однако их внутреннее желание показать себя, поучаствовать в чем-то новом и интересном, тоже хочет реализоваться, поэтому такие школьники находят для себя наиболее стрессоустойчивый вариант, а именно, не главную, а побочную роль.

Подростки, которые хотят помогать в организации спектакля, но не играть на сцене, не испытывают потребности продемонстрировать себя с такой стороны, но желание поучаствовать в новом заставляет их быть причастными к постановке хотя бы таким способом.

Для того, чтобы правильно организовать начальный этап работы над мюзиклом, надо было дать подросткам свободу в выборе роли, в которой они хотят себя проявить. Поэтому следующей задачей было распределение ролей. Педагогически целесообразно было предоставление некоторой свободы в выборе роли для самого школьника. На это был ряд причин. Во-первых, интересно было посмотреть, в какой роли видят себя сами школьники. Во-вторых, мы, возможно, могли пересмотреть свои взгляды на того или иного школьника и понять, что выбранная им роль подходит ему больше, чем роль, предполагаемая нами. Хотя мы понимаем, что школьники не обладали предварительным опытом в выборе ролей, однако нам очень хотелось, чтобы в начальном приобретении такого опыта мы принимали самое опосредованное участие. В этом, на наш взгляд, состоит важная психолого-педагогическая причина, которая заключается в возможности дать подростку выбрать и быть равным с взрослыми организаторами мюзикла. Для этого во время двухдневного кастинга фиксировались вокальные данные, актерские способности, учитывались предпочтения при выборе ролей.

После распределения ролей мы задались вопросом обучения школьников правильному интонированию, пению. Эта задача оказалась достаточно сложной, так как многие наши школьники никогда пением не занимались. Поэтому мы пришли к выводу, что для наиболее успешного обучения мы должны уделять больше времени индивидуальным занятиям с каждым актером. Предоставленное время надо было использовать очень насыщенно, в связи с чем мы находили любую возможность для проведения индивидуальных занятий помимо репетиционных часов, отведенных на массовые и сольные номера.

Мы распределяли индивидуальные занятия по ролям, исходя из двух факторов: степень значимости роли и вокальные данные школьника. Дальнейшей важной задачей работы над мюзиклом была ориентация на то, чтобы создать такую обстановку, чтобы школьники могли гармонично взаимодействовать друг с другом.

Психологический фактор, на наш взгляд, в постановке мюзикла играл одну из самых важных ролей: обсуждение жанра, сюжета, ролей, сценических номеров – все это было бы невозможно без спокойной и доверительной атмосферы на репетициях. Поэтому нашей задачей, в данном случае, было грамотное распределение той или иной степени свободы для каждого школьника, умение правильно и эффективно организовать деятельность на сцене, гибко реагировать на ситуации, возникающие в процессе работы над мюзиклом.

Было бы неправильно с педагогической точки зрения не дать возможность кому-либо из изъявивших желание реализовать себя в новой для них, деятельности. Именно поэтому мы пришли к выводу, что школьники могут участвовать не только в сценическом действии, но и помогать нам в плане организации. В перечень обязанностей входили: работа с декорациями, постановка света, изобретение необходимого инвентаря для мюзикла, придумывание концепций сцен, обсуждение получившихся и не получившихся моментов. В итоге мы убедились в том, что многие с удовольствием занимались организаторской работой и совсем не хотели быть актерами. На наш взгляд, этот способ реализации себя не уступает возможности попробовать себя на актерском поприще, так как характеры и темпераменты у всех разные. В этом случае для нас было важно, чтобы каждый нашел деятельность, подходящую именно ему.

В целом, каждый из пришедших к нам школьников нашел то, что подходит именно ему, потому что нашей основной задачей в постановке было именно создание такой комфортной и подходящей атмосферы, чтобы можно было проследить процесс освобождения от внутренней скованности и погружения в творческий процесс. Без спокойной обстановки было очень сложно активизировать творческую работу и проявление театральных и музыкальных способностей школьников.

Во время подготовки к постановке мюзикла учащиеся раскрыли основные качества, необходимые для формирования творческих навыков.

В процессе проделанной работы нами были сделаны следующие выводы:

1) если подросток осознано и глубоко верит в ту деятельность, которой он занимается, если он понимает, что его слышат, то он будет не просто стараться сделать все лучше, но и сам будет постоянно развиваться;

2) если подросток осознает свои творческие способности, то движение вперед в развитии будет набирать молниеносную скорость;

3) если подросток обладает знаниями, умениями и навыками, позволяющими ему развивать в себе творческое начало, он будет стремиться к этому развитию;

4) если подросток способен к целенаправленным действиям на пути к достижению поставленной коллективом цели, то его творческие, организационные, личностные качества будут стремительно развиваться.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ АВТОРСКОЙ ПРОГРАММЫ «ВВЕДЕНИЕ В ТРАДИЦИЮ» В ЦЕНТРЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ И РОДИТЕЛЕЙ «РОЖДЕСТВО»

В нашей работе рассматриваются вопросы воспитания детей в структуре дошкольных образовательных учреждений. Проблема личностного развития становится одним из главных факторов выбора указанной темы. Это объясняется тем, что лишь в небольшом количестве современных программ, государственных и авторских, внимание к интеллектуальному развитию не превалирует над развитием здоровой личности. Волков Геннадий Никандрович, выдающийся педагог советской эпохи и основатель этнопедагогике, сказал: «Формирование совершенного человека – лейтмотив народного воспитания»¹. Поэтому обратимся к одной из авторских программ, основанных на фольклоре. В предлагаемом исследовании речь пойдет о программе «Введение в традицию» центра для детей и родителей «Рождество». Программа предназначена для детей от 1,5 до 8 лет, базируется на освоении народных текстов: песнях, сказках, пестушках, потешках, календарных играх. В планировании занятий используется про-семейный подход. Он выражается в том, что родители являются полноценными участниками занятия. Это одна из главных особенностей системы.

В современном мире ребенка окружает огромное количество информации. С самого детства он насыщается ею. И в какой-то момент все более очевидной становится необходимость в умении «фильтровать» полученные сведения. Однако только высокоразвитая личность, с сильным характером и внутренним стержнем, способна отличить истину ото лжи и сделать правильный выбор. Поэтому интерес к методике, в которой важнейшим аспектом воспитания является духовно-нравственная сфера, становится очень актуальным в наше время. Развитие здоровой личности начинается с уважения к родителям, а затем и всему

¹ Волков Г. Этнопедагогика: Учеб. для студ. сред. и высш. пед. учеб. заведений. М.: Академия, 1999. С.13.

роду, предкам. Это достигается в том случае, когда ребенок видит, что народная культура это не просто музейный экспонат, но жизнеспособная система ценностей и отношений между людьми. Ведь многие традиции прошлого живы до сих пор если не на бытовом уровне, то хотя бы на нравственном.

В последние годы уделяется особое внимание вопросам истинного понимания и привития чувства патриотизма. Программа «Введение в традицию» полностью соответствует государственным установкам на воспитание молодого поколения в любви к Родине и ее истории. Педагоги центра стремятся передать детям живую традицию нашей страны. Цель не в том, чтобы просто рассказать об истории народа и быте, но в том, чтобы ребенок смог воспринять эту историю на эмоциональном уровне, пропустив через свой повседневный опыт. Именно так прошлое оживает в сердце ребенка и появляется чувство искреннего интереса к Родине.

Основной целью программы является воспитание ребенка как нравственного, честного, сострадающего человека. Предлагаемая методика может быть очень полезна для педагогов, которые воспринимают детство, как время формирования личностных качеств человека, а не как подготовку к школе. Кроме того, обозначившаяся в последнее время мода на интерактивность способна полностью затмить духовное развитие, путем чрезмерного увлечения различного рода «развивалками». Таким образом, молодой и неопытный педагог может заблудиться за составлением интересных, но несодержательных в плане всестороннего развития уроков, а программа «Введение в традицию» может стать надежным ориентиром и каркасом при планировании занятий.

Существует несколько специфических особенностей системы, одна из которых – особое приобщение детей к народной традиции. Педагоги центра убеждены, что «простое копирование старых форм не сможет сделать процесс воспитания плодотворным». Именно поэтому рассказ ребенку об определенной традиции происходит путем тематических бесед и игр-драматизаций, вызывая тем самым в детях чувство причастности к прошлому.

Приведем пример. Во время тематической беседы нет смысла рассказывать ребенку о том, как раньше выращивали зерно только из-за того, что это интересный процесс, который можно красочно показать ребенку.

Педагогу надо задать себе вопрос: «Что вынесет ребенок из этого урока? Сможет ли он применить полученные знания на практике?». Можно построить беседу таким образом, чтобы она была ему понятна и полезна в повседневной жизни. Ключевые точки поискового диалога такие:

- 1) Рассказ о том, как выращивали зерно раньше.
- 2) Показ того, как это делают в современном мире.
- 3) Приходим к выводу, что пропитание это большой труд для человека как раньше, так и сейчас.
- 4) В каждом доме пища на столе это результат труда. Чьего?
- 5) Родителей. Как я, ребенок, могу им помочь?

Следовательно, мы видим, что цель урока в том, чтобы ребенок сам захотел быть полезным в семье.

Как ни странно, в наше время родители проводят с детьми минимальное количество времени, а это очень вредно для психологического состояния детей и развития их личности. «Анализ социального влияния на личность показал, что у 40% людей в их жизни решающее влияние оказала семья, у 30% – средства массовой информации, только у 20% – школа, у 10% – улица»², – так пишет Юлия Валерьевна Василькова, социальный педагог. Очевидно, что именно семья является решающим звеном в процессе воспитания. В методике «Введение в традицию» это учтено, поэтому при составлении занятий используется про-семейный подход. Он выражается в том, что родители присутствуют на занятиях, причем от них требуется не просто приглядывать за своим ребенком, а со-действовать вместе с ним. Поэтому задачей педагога становится способность заинтересовать и детей, и взрослых в том, чтобы, увиденное в центре, они захотели бы использовать в домашней практике. Занятие помогает сближению родителей и детей и выстраиванию глубоких родственных отношений между ними.

Рассмотрим структуру занятия-встречи. Она состоит из трех частей и нескольких модулей.

Вводная часть включает три модуля:

- 1) Приветствие в кругу. (В течение всего года исполняется песня-приветствие, в которой важно назвать имя каждого ребенка и того, кто с ним пришел.)

² Василькова Ю. Методика и опыт работы социального педагога: Учеб. Пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. М.: Академия, 2001. С. 43.

2) Адаптационные или лингвистические игры. (Адаптационные рекомендуются для детей до 4-х лет. Применяются традиционные народные жанры: потешки, пестушки и песенки, сопровождаемые пальчиковыми играми. Диапазон тем: окружающий мир, природа, человек и строение его тела. Лингвистические игры предназначены для детей от 4-х лет. Это словесно-логические и звукобуквенные игры.)

3) Запев.

В основной части шесть модулей:

1) Тематическая беседа. (Для детей от 4-х лет. Разговор построен по принципу поискового диалога. Способы взаимодействия с детьми в процессе беседы меняются, это диалог, слушание музыки и просмотр видео, рассматривание рисунков и раскладывание предметов.)

2) «Венок игр». Это авторская методика педагогов Центра. «Венок» сплетается из нескольких игр с ролевым элементом, между ними имеются смысловые связки, которые состоят из нескольких не ролевых игр (пальчиковых, лингвистических и т.д.). Главная особенность методики «Венок игр» заключается в том, что все игры связаны общим сюжетом. Таким образом, соблюдается основополагающий метод детской педагогики – смена вида деятельности. И необходимость этой смены продиктована именно сюжетом, а не простой формальностью.

3) Сказка. Демонстрация сказки происходит при помощи тряпичных кукол.

4) Перерыв на совместное чаепитие. Это время для межсемейного общения без участия педагога.

5) Музыкальная часть. Разучивается песня или танец.

6) Творческое задание или рукоделие. Ребенок занимается совместно с взрослым.

Заключительная часть занятия содержит подведение итогов с детьми и родителями и прощальную песню.

Подобная модульная система предполагает некоторую мобильность: смену очередности, использование не всех модулей. Положительная сторона в том, что педагог, только начинающий работать по этой системе, имеет право не использовать некоторые модули. Например, он может выбрать те, в которых он чувствует себя наиболее профессионально подготовленным и пропустить те, в которых он в данный момент не чувствует уверенности. При этом занятие не потеряет своей

нравственно-воспитательной направленности, так как каждый модуль является тематически организованной блоком.

Методика «Введение в традицию» не терпит формального отношения. Ребенок не сможет проникнуться духовно-нравственными ценностями, если педагог сам не является гармонично развитой личностью. Неправильно расставленные акценты могут сделать занятие совершенно бесполезным для формирования личности ребенка. Важно отметить, что педагоги центра «Рождество» принципиально не называют свои занятия уроками, показывая тем самым свое трепетное отношение к периоду детства и не желая превращать этот важный этап в жизни человека в подготовку к школе, как делают многие организации дошкольного образования. Василий Васильевич Зеньковский, русский религиозный философ, культуролог и педагог, определял детство как период подготовки «...к самостоятельному творчеству в жизни»³. Эта идея проходит основной связующей нитью в предлагаемой методике, которая объединяет интерактивный подход, образование и, в то же время, воспитание личности ребенка. А ведь увлекшись формальным обучением, мы рискуем потерять Человека.

³ Зеньковский В. Психология детства. М., 1996. С. 328.

ПРАКТИКА ЗАПОМИНАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В музыкальной педагогике существует ряд проблем, связанных с тем, как развить у ребенка способность запоминания произведения и делать это быстро.

В практике музыкального исполнительства изредка можно столкнуться с ситуацией, когда приходя на концерт в качестве слушателя, мы получаем удовольствие от исполнения, исполнитель играет прекрасно, технично, музыкально, чувственно, и, вдруг, он забывает часть произведения, либо ошибается, после чего не может подхватить продолжающееся другими музыкантами исполнение на протяжении страницы или более. Согласитесь, что такие, пусть и редкие, случаи способны надолго омрачить как воспоминания о концерте, так и о музыкальном произведении в целом. Если в этой ситуации исполнитель играет solo, то он, конечно же, может пропустить забытый эпизод (вариацию) и продолжить со следующего, или попытаться импровизировать в рамках гармонии, используемой в произведении (необходимо отметить, что в большинстве своем классические музыканты далеки от этого). Но если произведение исполняется в сопровождении аккомпанемента, особенно оркестра, то выйти из этой ситуации не так-то просто. В итоге исполнитель либо просто играет что-то не соответствующее музыкальному тексту произведения, стараясь выйти из ситуации с помощью сиюминутной импровизации, либо перестает играть и выжидает, пока не наступит хорошо знакомое начало одного из последующих отрезков, с которого он разучивал определенную часть исполняемого произведения.

Причина описанной проблемы, как и большинства многих иных проблем, сокрыта в детстве, когда исполнитель в качестве ученика музыкальной школы под руководством своего педагога постигал азы запоминания нотного текста. Не секрет, что существуют различные методики запоминания нотного текста, но, к сожалению, на практике

случается сталкиваться с ситуацией, когда в силу разных причин у ученика на начальных этапах не получается комплексно применять знания, полученные на уроках сольфеджио и специальности. Начинающий обучаться музыке ребенок не владеет навыками чтения нотного текста, испытывает огромные затруднения в его исполнении на музыкальном инструменте, на начальном этапе обучения у него еще не сформирован навык одновременно видеть ноты на нотном стане и воспроизводить их. И, хотя ребенок не обладает навыками применения знаний, полученных на уроках сольфеджио, его необходимо обучать без затруднений играть, к примеру, ноту «до» четверть. То есть педагог должен научить ученика распознать на нотном стане, что это именно нота «до», а не другая, и что это именно четверть, а не иная длительность, найти ее на музыкальном инструменте и сыграть продолжительностью именно в одну четверть. К несчастью, не всем преподавателям и не всегда достает терпения добиться этого от обучаемого, и тогда, стараясь разрешить ситуацию с минимальными эмоциональными затратами и ускорить достижение желаемого результата, педагог начинает сам наглядно показывать ученику, как необходимо играть, по большому счету, не предоставив возможности подумать и сыграть самостоятельно. Ученик же, обладая зрительной и слуховой памятью, запоминает произведение, что называется «с рук». Не секрет на начальном этапе обучения исполнителю данный метод обучения «с рук» может быть успешным и дает заметные результаты, но в дальнейшем у ученика начинают возникать серьезные сложности в чтении нот и в запоминании музыкального текста, без чего исполнение серьезных музыкальных произведений практически не возможно. О недостатках механического заучивания («зазубривания») музыки неоднократно отмечается в музыкально-педагогической литературе, так в работе¹ приводится мнение Д.С. Выготского о данной ситуации: учащийся «пользуется своей памятью, но не господствует над ней».

В наше время концертное исполнение без нот является нормой. Но так было не всегда. Культура исполнения наизусть начинается с 19 века, когда концерты для пианино становятся особенно популярны. Ярким представителем исполнения этого жанра являлся Ференц Лист. «Факту-

¹ Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: учебное пособие для вузов / Д.К. Кирнарская [и др.] – М. : Академия, 2003. 368 с.

ра изложения материала его произведений была так сложна (например, трансцендентные этюды Листа), что перед исполнителями был поставлен невольный выбор: между «раздвоением внимания» на ноты и на клавиатуру. Это послужило одной из причин перехода (практической или технологической) к исполнению по памяти². «Новая мода» – исполнение наизусть, в то время встретила жестокий отпор со стороны педагогов и критиков. «Более того учителя прошлого не только не поощряли игру на память, но и строго запрещали ее, чтобы не допустить искажений нотного текста. В 1861 году сэр Чарльз Хале, исполняя наизусть сонаты Бетховена, был обвинен газетой «Таймс» в нескромности и даже в «искушении самого Господа Бога»³. Без нот играли Рубинштейн, Фон-Бюлов, дирижировал Рихтер. Эстетическая норма исполнения наизусть, окончательно сформировавшаяся к последнему десятилетию 19 века, поставила перед исполнителями проблему точной передачи образа музыкального произведения без нот.

Таким образом, музыканты и психологи всесторонне стали исследовать музыкальную память. Определения понятия музыкальной памяти в различных работах близки, в частности в работах Д.К. Кирнарской, Г.П. Овсянкиной⁴, В.И. Петрушина⁵, для понимания можно привести следующее определение: «память музыканта-профессионала представляет собой способность к запоминанию, сохранению (кратковременному и долговременному) в сознании и последующему воспроизведению музыкального материала»⁶.

«Вокруг проблемы запоминания музыкального материала издавна велись и ведутся оживленные дебаты. Разделение мнений здесь между специалистами, коллегами по музыкальному исполнительству и педа-

² Фейгин А. Подготовка учащегося детской музыкальной школы к исполнению музыкального произведения наизусть. Методы работы/ [Электронный ресурс]. URL: <http://ms80.ru/node/460> (дата обращения 11.01.17).

³ Там же.

⁴ Овсянкина Г. Музыкальная психология: учебник для факультетов музыки. СПб.: Союз художников, 2007. 240 с.

⁵ Петрушин В. Музыкальная психология: учебное пособие для вузов. 2-е изд. М.: Академический Проект; Трикста, 2008. 317 с.

⁶ Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: учебное пособие для вузов / Д.К. Кирнарская [и др.] – М.: Академия, 2003.

гоике, резче, явственнее, чем по любому другому пункту в методике музыкального обучения. Так, с точки зрения одних, запоминание музыки должно быть намеренным, произвольным, <...> По мнению других, <...> эффекту запоминания, считают они, надлежит быть сопутствующим»⁷. По мнению некоторых исследователей, «в отношении видов и форм запоминания музыкального материала нет и, видимо, не может быть единых, стереотипных установок; тут вполне возможна множественность индивидуальных вариантов ...»⁸.

В работе В.И. Петрушина⁹ излагаются основные подходы к запоминанию музыкальных произведений, выделяются методики запоминания по И. Гофману¹⁰ и В. И. Муцмахеру.

В данной работе предлагается метод запоминания нотного текста, который имеет практическое подтверждение в практике исполнительства на балалайке. Если основываться на методике Гофмана, где предлагается четыре этапа развития музыкальной памяти: работа с нотным текстом без инструмента, работа за инструментом, работа без нотного текста, наизусть, работа без музыкального инструмента и без нотного текста, то предлагаемый метод относится к первому этапу. На данном этапе процесс ознакомления и первичное заучивание произведения осуществляется на основе внимательного изучения нотного текста и представления звучания при помощи внутреннего слуха¹¹.

Метод заключается в заучивании нотного текста, как стихотворения или песни с обязательным сохранением ритма. Имеется ввиду, что нужно воспроизводить ноты вслух, и, что особенно важно, делать это ритмично. В том случае, если, к примеру, написана нота «ре» и длительность ее «четверть», то и длительность проговаривания ноты «ре» до следующей ноты должна быть длительностью в четверть, ни больше, ни меньше. И таким образом проговаривается каждая нота текста с соответствующей длительностью. Если в нотах встречается пауза, то нужно так и сказать:

⁷ Психология музыкальной деятельности: Теория и практика...

⁸ Там же.

⁹ Петрушин В. Музыкальная психология: учебное пособие для вузов...

¹⁰ Гофман И. Фортепианная игра. Вопросы и ответы. М.: Классика-XXI, 2007.

¹¹ Волков Н. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах. М.: Академический проект, 2008.

«пауза». После того, как ребенок рассказывает вам «стишок-песенку», можно приступать к исполнению нотного текста на инструменте, но играя также необходимо проговаривать ноты вслух. Почему нужно называть ноты именно вслух? Это связано с тем, что когда ребенок проговаривает их внутренне («про себя»), учитель не имеет возможности контролировать процесс. Случается, что ученик играет правильные ноты, но ошибочно воспроизводит ритм. В этом случае необходимо «отложить» ноты в сторонку и начать считать доли такта, опять же вслух.

Если в первом и втором классах уделить данному методу достаточно внимания, то метод станет одним из базовых, что может стать хорошим подспорьем для будущего музыканта, выучивающего произведение.

Для теоретического обоснования метода привлечем исследование Н.В. Волкова о формировании музыкально-художественного мышления, где автор призывает «эффективно использовать функциональную асимметрию полушарий мозга»¹². Левое полушарие управляет словесно-логическим, или абстрактным, мышлением, правое – предметно-образным, пространственным, интуитивным мышлением. В связи с выделением разных типов мышления в работе приводятся результаты исследований о функциях полушарий, связанных с музыкальным искусством, в частности, в аспекте предлагаемого метода интересно следующее, что левое полушарие отвечает за чтение нот и за пение со словами¹³. Таким образом, можно утверждать, что пение нот позволяет привлечь логическое мышление ученика для запоминания музыкального произведения.

Опираясь на классификацию видов памяти, а психологи выделяют следующие виды памяти: зрительная, слуховая, двигательная (или моторная), эмоциональная и логическая (или смысловая), можно утверждать, что проговаривание (пропевание) нотного текста вслух подключает три вида памяти: зрительную – при внимательном изучении нотного текста, слуховую – при его проговаривании (пропевании) и логическую – при установлении соответствия визуального, слухового и гармонического образа.

¹² Волков Н. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах... С. 240

¹³ Там же, с. 243.

В настоящее время дети, обучающиеся в музыкальной школе, в большинстве случаев «перегружены» занятиями в общеобразовательной школе и дополнительных развивающих образовательных учреждениях. С одной стороны родители стремятся дать своему ребенку музыкальное образование, с другой, исключают возможность полноценной подготовки к занятиям музыкой. Недостаточное количество необходимого для занятий времени и загруженность ребенка не позволяют ему выучить заданное музыкальное произведение по классической методике, требующей длительный анализ произведения. Приведем пример подобной ситуации, когда ученику для изучения был дан «Вальс» А. Грибодова, который он в течение двух месяцев не мог запомнить, кроме проведения в ми миноре (ученик отдавал предпочтение запоминанию методом многократных повторений). Тогда ученику было предложено выучить нотный текст как стихотворение по описанному выше методу. Через 15 минут ученик играл все второе проведение в соль мажоре, и не ошибся ни разу. Это яркий пример противопоставления 15 минут занятий с использованием логической памяти двум месяцам попыток выучить произведение, многократно играя его по нотам. И результат очевиден.

Данный метод активно применяется в ДМШ имени Э. Грига, в классе балалайки, и эффективен не только для младшего школьного возраста, но и для более старшего ученика, а также опытного исполнителя. Конечно, для опытного исполнителя запоминание нотного текста возможно без произношения его вслух, хотя для сложной современной музыки с постоянными сменными размерами, множеством пауз, проговаривание вслух до определенного момента также является эффективным. Необходимо отметить, что даже опытные исполнители сталкиваются периодически с психофизиологическими проблемами, когда от волнения или от невероятной усталости забывается нотный текст, но изложенный метод позволяет через две-три ноты продолжить исполнение, и это выглядит, как малозаметная заминка, которую 95% публики просто не заметит, а возможно и никто не заметит. И это все благодаря тому, что в голове у музыканта, будто сидит суфлер, который мысленно проговаривает каждую ноту, или показываются субтитры. Используя логическую память, музыкант точно знает, в какой части произведения он находится в данный момент. Особенно это важно в сонатных формах

или в формах рондо, где постоянно повторяется рефрен, а эпизоды отличаются друг от друга. Знание и применение этой методики практически исключает возможность забывания текста на выступлении, или делает ущерб от случившихся ошибок минимальным как для исполнителя, так и для слушателя, позволяя продолжать играть, несмотря на случившуюся заминку.

Особо необходимо отметить, что данный метод хотелось бы рекомендовать для исполнителей на балалайке, и он еще не проверен для фортепиано. Почему же результат не гарантирован для других инструментов? Потому, что балалайка – мелодический инструмент, который обладает тремя струнами, на металлической струне играется вся мелодия, пассажи и т.д., а на второй и третьей – гармоническое заполнение. Поскольку струн всего три, на них физически невозможно исполнение таких многозвучных аккордов, какие могут быть исполнены, например, на фортепиано.

Научное издание

ИССЛЕДОВАНИЯ МОЛОДЫХ МУЗЫКОВЕДОВ

**Сборник статей по материалам
X Международной конференции
11–12 апреля 2017 года**

Ответственный редактор – *Т. И. Науменко*
Технический редактор – *А. А. Гундорина*
Компьютерная верстка – *И. А. Плигин*

Формат 60x84/₁₆. Печать офсетная.
Объем 16,28 усл. печ.л.
Тираж 100 экз.

ISBN 978-5-98604-???-?



9 785986 045634

Отпечатано в типографии издательства «ПРОБЕЛ-2000»
109544, г. Москва, ул. Рабочая, д. 91 (ЗАО «Диапазон»)
тел. (495) 287-06-19; e-mail: probel-2000@mail.ru