

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ ИМ. ГНЕСИНЫХ

ИССЛЕДОВАНИЯ МОЛОДЫХ МУЗЫКОВЕДОВ



**Сборник статей по материалам конференции
14 – 15 апреля 2016**

Москва
2016

СОДЕРЖАНИЕ

От ответственного редактора 7

СЕКЦИЯ АСПИРАНТОВ

Ковалевская Дарья
(РАМ им. Гнесиных, науч. рук. докт. иск., проф. Л.Л. Гервер)
ПОЭЗИЯ В МАДРИГАЛАХ Л. МАРЕНЦИО 8

Порошенкова Ольга
(Гос. институт искусствознания, науч. рук. докт. иск., проф. И.П. Сусидко)
КОМЕДИЯ ХАРАКТЕРА К. ГОЛЬДОНИ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ А. САЛЬЕРИ 16

Князь Зоя
(РАМ им. Гнесиных, науч. рук. докт. иск., доц. М.Г. Раку)
ОБРАЗ ЕЛЕНЫ ТРОЯНСКОЙ В ОПЕРЕ К. СЕН-САНСА «ЕЛЕНА» 22

Киценко Диана
(РАМ им. Гнесиных, науч. рук. канд. иск., проф. И.И. Сниткова)
ПРИНЦИП ПОЛИКОМПОЗИЦИИ
В СОЧИНЕНИИ КЛАУСА ХУБЕРА «ПРОТУБЕРАНЦЫ» 28

Тавризян Александр
(РАМ им. Гнесиных, науч. рук. докт. иск., проф. Т.В. Цареградская)
ПОЭТИКА САУНДА В САУНДТРЕКЕ К ФИЛЬМУ
«КРАСОТА ПО-АМЕРИКАНСКИ» 36

Воронцова Вера
(РАМ им. Гнесиных, науч. рук. докт. иск., проф. Н.С. Гуляницкая)
АНТОН БАТАГОВ: КОМПОЗИТОР, ИСПОЛНИТЕЛЬ, КРИТИК 45

Виктор Осадчев
(РАМ им. Гнесиных, науч. рук. докт. иск., проф. И. П. Сусидко)
ЗВУКОРЕЖИССУРА. ИНТЕГРАЦИЯ
В МЕЖДУНАРОДНУЮ ПРОФЕССИОНАЛЬНУЮ СРЕДУ
КАК НЕОТЪЕМЛЕМАЯ ЧАСТЬ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА 53

Топилин Даниил
(РАМ им. Гнесиных, науч. рук. канд. иск., проф. Т.Ю. Масловская)
Ю. К. АРНОЛЬД – А. Н. СЕРОВ: ИЗ ИСТОРИИ «ПЕЧАТНЫХ ПОЕДИНКОВ» 60

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

Ответственный редактор
доктор искусствоведения, профессор
Т. И. Науменко

Технический редактор
А. И. Махова

Исследования молодых музыковедов: Сб. статей. – М.: ПРОБЕЛ-2000, 2016. – 216 с.

ISBN 978-5-98604-563-4

© РАМ им. Гнесиных 2016
© Коллектив авторов 2016

Милованова Анастасия (РАМ им. Гнесиных, науч. рук. докт. иск., проф. И.П. Сусидко) «РОДНЫЕ НИВЫ» СТАСИСА ВАЙНЮНАСА – НОВАЯ ЖИЗНЬ РОМАНТИЧЕСКОЙ МИНИАТЮРЫ	69
Ручкина Наталья (Гос. институт искусствознания, науч. рук. докт. иск., проф. Т.В. Цареградская) ФИГУРА СТРАННИКА В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ И.Г. СОКОЛОВА «ДАЛЕКАЯ ДОРОГА»	77
Бадамшина Рената (РАМ им. Гнесиных, науч. рук. докт. иск., проф. И.С. Стогний) ОСОБЕННОСТИ МОТЕТНОГО ПИСЬМА АНТОНА БРУКНЕРА	86
Корчинская Людмила (РАМ им. Гнесиных, науч. рук. докт. иск., проф. И.С. Стогний) ОСОБЕННОСТИ КАМЕРНОГО СТИЛЯ П. ХИНДЕМИТА	96
Скрозникова Александра (РАМ им. Гнесиных, науч. рук. докт. иск., проф. И.С. Стогний) МАНДОЛИНА ЭПОХИ РОМАНТИЗМА: РАЗНОВИДНОСТИ ИНСТРУМЕНТА	102
Махова Анна (РАМ им. Гнесиных, науч. рук. канд. пед. наук, доцент Е.Н. Борисова) ФЛЕЙТА КАК ОБРАЗ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ	108
Ашрапова Диана (науч. рук. канд. пед. наук, проф. О.Л. Берак) ПРОГРАММА RELAX KIDS – СПОКОЙНОЕ БУДУЩЕЕ НАШИХ ДЕТЕЙ	116

СЕКЦИЯ СТУДЕНТОВ

Скуратовская Мария (РАМ им. Гнесиных, науч. рук. докт. иск., проф. И.П. Сусидко) ОПЕРЫ ДЛЯ ТЕАТРА МАРИОНЕТОК: К ИСТОРИИ ЖАНРА В XVIII ВЕКЕ	122
--	-----

Шониёзова Динара (Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, науч. рук., канд. иск., проф. Т.А. Свистуненко) МОНОДРАМА «ОЖИДАНИЕ» А. ШЁНБЕРГА: К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ	128
Девятко Александр (Петрозаводская гос. консерватория им. А.К.Глазунова, науч. рук. канд. иск., проф. Л.А. Купец) «ЕВРЕЙСКОЕ» ГЛАЗАМИ ЛЕОНАРДА БЕРНСТАЙНА	135
Жалнин Владимир (Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, науч. рук., канд. иск., проф. Т.А. Свистуненко) ТЕХНИКА КАНОНА И ЕЁ МЕТАМОРФОЗЫ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ Д. МИЙО	142
Травина Надежда (МГК им. П.И. Чайковского, науч. рук. докт. иск. проф. М.А. Сапонов) ТЕХНИКА ЦИТАТ И АВТОЦИТАТ В «СОЛЬНОМ КОНЦЕРТЕ №1 ДЛЯ КЭТИ» Л. БЕРИО	152
Крапивина Дарья (Петрозаводская гос. консерватория им. А.К.Глазунова, науч. рук. канд. иск., доц. Е.Г. Окуневв) НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ ДОДЕКАФОННОГО ПИСЬМА Э. КШЕНЕКА	159
Постникова Варвара (МГИМ им. А.Г. Шнитке, науч. рук. канд. иск., проф. Е.В. Бараш) ЭДИСОН ДЕНИСОВ «АКВАРЕЛЬ». К ПРОБЛЕМЕ СОНОРИКИ	168
Пискунова Анастасия (РАМ им. Гнесиных, науч. рук. докт. иск., проф. И.П. Сусидко) СОЧИНЕНИЯ С ПОСВЯЩЕНИЯМИ КАК ФАКТЫ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ МОЦАРТА	180
Кемова Ксения (МГИМ им. А.Г. Шнитке, науч. рук. докт. иск., проф. Е.М. Шабшаевич) ПОСВЯЩЕНИЕ СТРАВИНСКОМУ, ПРОКОФЬЕВУ И ШОСТАКОВИЧУ» АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ: НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ В ШЕСТЬ РУК	184

Горбунова Наталья (Петрозаводская гос. консерватория им. А.К.Глазунова, науч. рук. канд. иск., проф. Л.А. Купец)	
С. ПРОКОФЬЕВ В СССР (ПО МАТЕРИАЛАМ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА» 1935–1941 ГГ.)	190
Ефимов Владимир (Петрозаводская гос. консерватория им. А.К. Глазунова, науч. рук. канд. иск., проф. Л.А. Купец)	
ОБРАЗ БЕТХОВЕНА В КИНОВЕРСИЯХ 2000-Х	198
Сергеева Наталия (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», науч. рук. канд. филологич.наук, проф. А.Г. Качкаева)	
К ВОПРОСУ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КЛАССИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В ЦИФРОВОЙ СРЕДЕ	203
Титова Анастасия (Петрозаводская гос. консерватория им. А.К. Глазунова, науч. рук. канд. иск., проф. Л.А. Купец)	
ПРОФЕССОР Н. Ф. СОЛОВЬЁВ – РЕДАКТОР МУЗЫКАЛЬНОГО ОТДЕЛА ЭСБЕ	208

ОТ ОТВЕТСТВЕННОГО РЕДАКТОРА

Настоящий сборник составлен по материалам ежегодной научной конференции «Исследования молодых музыковедов», которая проводится в Российской академии музыки им. Гнесиных. Это мероприятие – своего рода научная трибуна для студентов и аспирантов, которая для многих становится началом исследовательской деятельности. Тематика конференции отражает не только научные, но нередко и общественные интересы молодых авторов, включающие не только собственно музыковедение, но педагогику, образование и даже волонтерскую деятельность.

География мероприятия достаточно широка и представляет не только московские вузы, но и консерватории других городов. В этом году, помимо РАМ им. Гнесиных, МГК им. П. И. Чайковского, МГИМ им. А. Г. Шнитке и Государственного института искусствознания, в конференции приняли участие студенты из Петрозаводской и Саратовской консерваторий.

Участники конференции в настоящем сборнике традиционно представлены двумя группами. Первую группу составляют статьи аспирантов, работающих в русле избранной диссертационной темы. Вторая группа – это студенты, научные интересы которых связаны с будущими дипломными исследованиями, а в некоторых случаях – с обобщением собственных наблюдений над реалиями современной вузовской жизни.

Все статьи представлены в авторской редакции.

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*

Д.А. Ковалевская

ПОЭЗИЯ В МАДРИГАЛАХ Л. МАРЕНЦИО

«**М**адригальная поэзия в начале XVI века позаимствовала свой стиль, художественные приёмы и даже лексику из стихов Петрарки, чья поэзия переживала в это время необычайное возрождение»¹, – пишет Джеймс Хаар в статье о мадригале из «The New Grove Dictionary».

Исследователи мадригала – жанра, в равной мере поэтического и музыкального – единодушно сходятся в том, что мадригалы эпохи Возрождения создавались на тексты, относящиеся к поэзии петраркизма. Всё это в полной мере можно отнести к творчеству прославленного мадригалиста Луки Маренцио (1553–1599).

Если имя Петрарки не требует комментариев, то на понятии «петраркизм» следует остановиться. Впервые оно было использовано издателем и писателем Николо Франко в диалоге «Петраркист» (1539) применительно к комментаторам поэтического наследия Петрарки, однако позднее «петраркизм» стал пониматься как обозначение одного из важнейших течений в итальянской поэзии XVI века, близком к маньеризму².

Исследователи выделяют общие черты в содержании, стиле и лексике поэтов-петраркистов. В центре их поэтического мира – безответная любовь лирического героя к прекрасной Донне. Важнейшая (и неизменно отмечаемая) черта его характера – созерцательная пассивность. По отношению к Донне он – «верный, покорный слуга»³, в душе

которого страдание и отчаяние сменяются надеждой на счастье. Донна же холодна и жестока по отношению к герою. Заодно с нею – Амор, «жестокий» и «воинственный».

Петраркисты заимствовали из сонетов Петрарки так называемый «малый» («breve») канон женской красоты (который, в свою очередь, обобщал предшествующую традицию любовной лирики). По словам филолога Якушкиной, «структурными элементами малого канона являются волосы, глаза, щёки, рот (губы и зубы), могли упоминаться брови; допускались акценты на шее, груди и руках»⁴. Не случайно исследовательница употребляет выражение «могли упоминаться» «допускаются акценты». Несмотря на многочисленность сонетов и канцон, посвященных Донне, ее портрет во многом остается, так сказать, непрорисованным, что порождает некую бесплотность образа. Как писал поэт К. Батюшков, «многие сомневались в любви его к Лауре. Многие французские писатели утверждали, что Лаура никогда не существовала, что Петрарка воспевал один призрак, красоту, созданную его воображением»⁵.

У петраркистов облик Донны обретает большую материальность – мы убедимся в этом, когда обратимся к образу Донны в поэзии мадригалов Л. Маренцио.

Следует отметить, петраркизм долгое время воспринимался как подражательное искусство, и отношение к нему было негативным. Вот что мы читаем в «Истории всемирной литературы»: «...петраркисты, особенно малоодаренные, подчинялись условным схемам, и бесконечно воссоздавая образы из общей сокровищницы лирики бессмертного певца Лауры; даже рифмы в их сонетах, распространившихся на всю Европу, нередко повторялись»⁷. Но ведь в эпоху Возрождения феномен

¹ Fisher K., D'Agostino G., Haar J., Newcomb A. Madrigal // The New Grove Dictionary of music and musicians. 2nd. Ed. Vol. 15. P. 821

² См. об этом: Якушкина Т.В. Итальянский петраркизм XV-XVI веков: традиция и канон / С-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств. – СПб.: СПбГУКИ, 2008.

³ Якушкина Т.В. Итальянский петраркизм... С. 158

⁴ Термин итальянского литературоведа Дж. Поцци, ряд работ которого посвящен проблеме женского «портрета» в итальянской любовной лирике. См.: Pozzi G. La rosa in mano al professore. – Friburgo : Svizzera Edizioni Universitarie, 1974. – 190 p. Pozzi G. Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento // Lettere italiane. Rivista trimestrale diretta da Vittore Branca e Giovanni Getto : anno XXXI. – 1979, gennaio-marzo. – No 1. – P. 3–30.

«Большой» («lungo») канон оформился в творчестве Боккаччо и утвердился в прозе и сатирической поэзии.

⁵ Якушкина Т.В. Итальянский петраркизм... С. 167.

⁶ Батюшков. К.Н. Петрарка// Опыты в стихах и прозе. – М.: Наука, 1977. С. 149.

⁷ История всемирной литературы. Т. 3. М., 1985. – С. 143.

подражания трактовался совсем иначе. «Поэт-подражатель, – пишет Якушкина, – выступал в качестве соперника поэта, создавшего “оригинал”. Идея состязательности, творческого соперничества объединяет авторов <...> от античности и средневековья до Возрождения и классицизма. Однако цель подобного состязания состоит не столько в реализации индивидуального творческого начала, сколько в постижении и приобщении к некоему абсолютному идеалу»⁸.

Как видно из этого краткого обзора, существуют значительные различия между поэзией петраркистов и самого Петрарки, на чьи стихи композиторы продолжали сочинять музыку и в XV, и в XVI–XVII вв. Существуют и разночтения в оценке творчества «поэтов-подражателей».

Однако при изучении вокального творчества того или иного композитора, разграничения, проводимые филологами, оказываются не столь актуальными. Л.Л. Гервер в ряде публикаций⁹, посвящённых проблеме взаимосвязи музыки и слова, высказывает мысль о том, что композитор, отбирая поэтические тексты для своих произведений, постепенно формирует «единую книгу». Для такой «книги» характерны повторяющиеся мотивы, сквозные тематические линии, единство мировосприятия – несмотря на то, что она объединяет произведения поэтов разных направлений, эпох (а иногда и национальностей), признанных гениев

⁸ Якушкина Т.В. Итальянский петраркизм XV–XVI веков: традиция и канон. Автореф.... докт. дис. СПб, 2009. С. 42.

⁹ Гервер Л. Л. Избранные стихи Псалтири, переложенные на музыку Дмитрием Бортнянским / Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского: материалы международной конференции / ред.: Ю. А. Розанова, И. А. Скворцова, Е. Г. Сорокина. М., 2003. С. 77–96. Гервер Л.Л. Поэзия романсового творчества: Рахманинов и Метнер (заметки к теме) Научный вестник Московской консерватории. – 2014. – №1 /Материалы конференции «Рахманинов и XXI век. Прошлое и настоящее». – М.: МГК им. П.И. Чайковского. – С. 54–67. Гервер Л. Л. Поэзия романсового творчества Рахманинова // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории, методологии. Материалы научной конференции 31 октября – 2 ноября 2006 года / РАМ им. Гнесиных: сб. статей / сост. Л. С. Дьячкова. М., 2008. С. 118–145. 8. Гервер Л. Л. «Тень непроглядная» и «свет в небесной вышине»: к сравнению совокупного поэтического текста в романсах Мусоргского и Римского-Корсакова // Русская музыка. Рубежи истории: Материалы международной конференции: сб. статей / ред.: С. И. Савенко, И. А. Скворцова, Е. Г. Сорокина, Е. М. Царева. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2005.

и поэтов «второго ряда». Подтверждение сказанному мы находим и в «книге мадригальной поэзии» Л. Маренцио.

Авторы текста в его мадригалах – около сорока итальянских поэтов (приблизительность этой оценки объясняется наличием заметного числа анонимных текстов). Чаще всего Маренцио обращался к поэзии Франческо Петрарки, Якопо Саннадзаро, Джованни Баттисты Гварини и Торквато Тассо.

Если Петрарка, Саннадзаро и Тассо были излюбленными поэтами итальянских мадригалистов и ранее, то к поэзии Гварини Маренцио обратился одним из первых.

Композитор использовал и многочисленные тексты поэтов-петраркистов, как старшего поколения, так и своих современников. Можно назвать имена Пьетро Бембо, Вероники Гамбара¹⁰, Джованни Делла Каза¹¹, Аннибале Каро¹², Франческо Марии Мольца¹³, Луиджи Тансилло¹⁴.

В этом обширном списке есть имена великих итальянских поэтов и тех, кто известен сейчас только специалистам. Все они, включая анонимов, – авторы «единой книги» стихотворений, избранных Маренцио для своих мадригалов.

Обратимся к ее содержанию (выбирая стихотворения для анализа, мы стремились представить – как минимум, одним-двумя произведениями – все книги мадригалов Маренцио).

Поэзия мадригалов Маренцио в основном укладывается в характеристики петраркизма. Неизменными остаются главные персонажи – лирический герой и его возлюбленная, прекрасная Донна.

¹⁰ Гамбара, Вероника (1485 – 1550) – итальянская поэтесса и государственный деятель, владелица города Корреджио.

¹¹ Каза, Джованни дела (1503 – 1556) – архиепископ, политический деятель, поэт.

¹² Каро, Аннибале (1507 – 1566) – итальянский писатель и переводчик, автор комедий и сборника стихотворений.

¹³ Мольца, Франческо Мария (1489 – 1544) – итальянский поэт, автор поэм и стихотворений на латинском и итальянском языках.

¹⁴ Тансилло, Луиджи (1510 – 1568) – итальянский писатель, автор стихотворений, поэм, драматических произведений.

ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ

Герой может вести речь от первого лица, но нередко поэт называет его имя: «мечтающий и прекрасный Армилло», пастух Аминта из одноименной драмы Тассо, рыцарь Танкред из «Освобожденного Иерусалима».

Чаще всего лирический герой – «одиноким и задумчивым», счастье недостижимо для него, от страданий может избавить только смерть. Диапазон градаций его состояния очень широк, но выдержан в «одной гамме». Назовем наиболее характерные, повторяющиеся поэтические мотивы, сопутствующие лирическому герою.

Страдания. Само это слово встречается многократно, в разных сочетаниях и синонимических «усилениях»: «Горестные страдания, жестокие муки», «вечные страдания», «мучительные чувства», «слёзы и скорбь».

Душевные раны героя часто описываются как физические: это раны «сильные» и «глубокие», «тяжёлые и жестокие».

Во многих стихотворениях с мотивами страдания вводится *временной параметр*. Состояние героя не меняется со сменой дня и ночи: «Весь день в слезах, ночь посвящаю плачу». В этом особом отсчете времени словно сливаются различные единицы его измерения. Герой говорит о себе: «дни и ночи, часы и минуты,/ Несчастный, плачу о своём потерянном счастье».

Очень часто чувства героя носят *двойственный характер*: говоря о своих переживаниях, лирический герой «то умирает, то возвращается к жизни»; он жаждет «умирать и возрождаться». Сродни мотиву страданий и мотив любовного плена. Герой, осознавая себя во власти любви, заявляет: «Я – пленник». В его речи нередки метафоры неволи: «Крепкие оковы, жестокие западни, суровые цепи», «любовь узлом связывает Ваше и мое сердца», «не избежало сердце той петли, которую лишь Смерть ослабить может».

Столь же типичен и Мотив любовного жара (горения). Подборка цитат из текстов, созданных разными поэтами, образует своего рода непрерывный монолог: «в сердце ...огонь, который меня сжигает», «Жажду чувствовать жар в груди...», «Несчастный, горю...»

Страдания героя в большинстве своем вызваны безответностью его чувств. Но в ряде стихотворений присутствует иной мотив: герой скорбит

о смерти возлюбленной. Сюда входят сонеты Петрарки на смерть Лауры и монолог Танкреда у могилы Клоринды из «Освобожденного Иерусалима» Тассо. И здесь мы сталкиваемся с парадоксальным уравниванием противоположных понятий – жизни и смерти, в равной мере жестоких к герою: «О безжалостная смерть! О жестокая жизнь!/ Одна делает меня несчастным/И лишает надежд, Другая держит меня здесь против моей воли».

Почти во всех стихотворениях лирическому герою сопутствует ДОННА – второй центральный персонаж особого мира поэтических образов «единой книги» мадригалов Маренцио.

Иногда главная героиня – просто «молодая девушка» (*giovinetta donna*) и появляется в образе «прекраснейшей пастушки», но довольно часто поэт говорит о ней – госпожа («*madonna*»), «моя любезная госпожа», – признавая, что она властвует над ним. Стихотворения пронизаны многочисленными поэтическими метафорами, обращенными к Донне: «моё милое нежное сокровище», «моё прекрасное пламенное солнце», «мой ясный, прекрасный и дорогой свет».

Героини некоторых стихотворений названы именами, указывающими на отдаленность ее происхождения: Лидия (т.е. дева из Персии), Чинция (или, иначе Кинфия, – подобная богине Артемиде).

Стихи Петрарки пронизаны намёками на имя Лауры, которое оказалось богатым на созвучия: *l'aura* – ветерок, *lauro* – лавр (он также символизирует лавровый венок, славу), *auro*, *aureo* – золото, золотой. «*L'aura che'l verde lauro e l'aureo crine/ Soavemente sospirando move*» («Ветерок, который зелёный лавр и золотые волосы,/ Нежно вздыхая, колыхнет»).

Портрет Донны, какой она предстает в мадригалах Маренцио, соответствует «малому» канону, хотя и значительно украшенному: очи Донны – «светящиеся и прекрасные» или «суровые звёзды», слёзы Донны – «жидкие жемчужины», её губы – «пламенные кораллы», «золотые волосы в жемчугах и драгоценных камнях», «персты цвета восточного жемчуга»¹⁵.

¹⁵ По наблюдению Якушкиной, каждая деталь облика Донны уподоблялась какому-либо драгоценному материалу: «волосы – золото и янтарь, глаза – сапфиры или топазы, брови – эбеновое дерево, губы – рубины, зубы – жемчуг, грудь, руки – слоновая кость». (Якушкина Т.В. Итальянский петраркизм... С. 171)

Прекрасный пример «портрета» Донны – мадригал «Rose bianche e vermiglie» (автор текста неизвестен) из Третьей книги мадригалов для пяти голосов (1582) Л. Маренцио:

Таким (конечно, в первом приближении) предстает особый мир поэзии в «единой книге» мадригалов Луки Маренцио.

Розы белые и алые, которые подобны кораллам,
Жемчуг и золото и ... две звезды, и тысячи чудес.
Из них составлен лик, который кажется земле райским,
Всё в нём – изящество¹⁶.

Донна молчалива, но говорят ее глаза – «веселые, печальные, гордые, смиренные, суровые». К глазам обращены слова лирического героя: «В каждый час, когда захотите,/ Вы можете дать мне жизнь и смерть», «О суровые очи, дайте мне, наконец, покой».

Иные черты – в пределах изученного нами корпуса стихотворений – почти отсутствуют, можно лишь вспомнить упоминание о руке – да и то метафорической. В одном из стихотворений говорится: «Прекрасная рука, которая сжимает моё сердце».

Мир вокруг двух центральных фигур – к которым временами присоединяется и Amor – почти никак не обозначен и никем более «не заселен». Герой «книги» стремится к одиночеству. Он говорит: «Города – враги, леса – друзья / Моих мыслей...», и измеряет «заброшенные поля... медленными шагами».

Все проявления жизни и цветения в природе – приход весны, шелест ветерка в зелёной листве, – вызывает лишь страдания. Красота весенней природы напоминает герою о красоте Донны:

Опять зефир подул – и потеплело,
Взошла трава, и, спутница тепла,
Щебечет Прокна, плачет Филомела,
Пришла весна, румяна и бела.
Луга ликуют, небо просветлело...
А мне опять вздохнуть над злой судьбою¹⁷.

¹⁶ Перевод мой – Д.К.

¹⁷ Ф. Петрарка, сонет СССХ, перевод Е. Солоновича.

«КОМЕДИЯ ХАРАКТЕРА» К. ГОЛЬДОНИ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ А. САЛЬЕРИ

Трудно переоценить роль крупнейшего итальянского драматурга и либреттиста Карло Гольдони (1707–1793) в развитии театра в общем и комической оперы – в частности. Среди 267 пьес, автором которых был Гольдони, – 155 комедий и 94 оперы, комические и серьезные¹. На его либретто писали А. Вивальди, Б. Галуппи, Н. Пиччини, Д. Чимароза, В.А. Моцарт, Й. Гайдн. Антонио Сальери также входил в круг гольдониевских соавторов.

Творческая жизнь драматурга связана, несомненно, с Венецией, однако его творчество вышло далеко за пределы Италии². Тем не менее, в Вене либретто Гольдони не пользовались такой популярностью, как на родине. Сальери, имевший в Вене весомый авторитет как оперный композитор, на гольдониевские либретто написал три сочинения: *La locandiera* («Трактирщица», 1773), *La calamita de' suori* («Магнит для сердец», 1774) и *Il talismano* («Талисман», 1779). Последняя опера представляет собой, по сути, пастиччо: II и III действия принадлежат Джакомо Русту (1741–1786), оригинальный текст либретто переработал Лоренцо Да Понте.

Важнейшим достижением Гольдони, «отца итальянской комедии», называют реформу итальянского драматического театра: в его творчестве произошла замена импровизационной комедии *dell'arte* на пьесу с четкой прописанной авторской драматургией. В творчестве Гольдони – и в пьесах для драматического театра, и в либретто – утвердился тип комедии характера, действие в которой сосредоточено на показе образа центрального персонажа, а не на сюжетных перипетиях и коллизиях.

¹ Фундаментальная электронная библиотека: русская литература и фольклор. [Электронный ресурс]. Хлодовский Р. И.: Гольдони, Карло. 2002. URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke2/ke2-2372.htm> (дата обращения: 29.03.2016)

² Луцкер П.В. Карьера Гольдони – оперного либреттиста // Искусствознание. 2012. №№1-2, 410-422.

Такие характеры могли быть вполне серьезными (Чеккина в «Доброй дочке», Нардо в «Сельском философе») или «средними», о каких пойдет речь в этой статье, что отличало их от гипертрофированных характеров Мольера.

Как Сальери воплощает комедии характера Гольдони в оперном жанре? Автор либретто «Трактирщицы», премьера которой состоялась 8 июня 1773 в Кернтнертор-театре (Вена), – Доменико Поджи, составивший его по знаменитой одноименной комедии Гольдони. Поджи (он, кстати, исполнял в опере партию лакея Фабрицио) представил персонажей в сонете, предворявшем либретто и напечатанном к премьере, там же он упомянул имена певцов. Стихотворение в «программке» намекает на то, какой богатый и остроумный сюжет создал Гольдони в своей пьесе «Трактирщица»:

Джентльмены, позвольте представить вам девушку родом из Тосканы, трактирщицу, резвую и необыкновенно талантливую в обольщении, очень неглупую...	Мирандолина, трактирщица Констанца Бальони
Странного рыцаря, который плохо обращается с женщинами, смотрит на них свысока, но, когда любовь показывает ему свой лик, оказывается поверженным и практически сходит с ума...	Кавалер Рипафратта Доменико Гуардассони
Богатого графа, очень щедрого...	Граф д'Альбафiorита Франческо Герьерри
И беднягу-ревнивца, который страдает...	Фабрицио, слуга Доменико Поджи
Хорошо воспитанную служанку...	Лена, горничная Роза Бальони
Комического маркиза, который очень старается превознести свое величие, но выглядит всегда жалко ^А .	Маркиз Форлипополи Вирджинию Бондики

^А Цит. изд. Rice J.A. Antonio Salieri and Viennese Opera. University of Chicago Press, 1998. P. 197-198.

Вступительный сонет Поджи показывает главное изменение, которое либреттист предпринял в гольдониевской пьесе: он опустил роли двух странствующих актрис и несколько сцен с ними, «отсекая» дополнительные сюжетные линии и сосредотачиваясь на основной фабуле. Стоит упомянуть еще одно изменение: Поджи добавил роль служанки Лены, которой досталась одна из лучших лирических арий оперы.

Главная героиня – Мирандолина, умная и очаровательная хозяйка трактира во Флоренции. За ее внимание борются граф д'Альбафиорита и маркиз Форлипополи. Над ними смеется рыцарь Рипафратта: для него любовь женщины – худшая из всех бед. Он никогда не был влюблен и влюбляться не собирается: он предпочитает охоту, музыку, поэзию. С Мирандолиной Кавалер ведет себя грубо, что задевает трактирщицу. Она решает проучить зазнайку: пусть он познает радость любви, а она оставит его с разбитым сердцем. Среди поклонников Мирандолины особое место занимает Фабрицио: к нему трактирщица относится с искренней теплотой и симпатией и в финале пьесы соглашается стать его женой.

В опере нет «серьезных», «возвышенных» персонажей. Поджи и Сальери сделали комическими персонажами Фабрицио, Маркиза (оба – басы), Графа (тенор) и Лену (сопрано). Мирандолина и Кавалер представляют пару гольдониевских «средних» персонажей (*parti di mezzo carattere*), и интересная особенность оперы заключается в том, что история драматургически и музыкально родственных персонажей не заканчивается помолвкой или свадьбой.

Музыка, которую Сальери написал для комических персонажей, очаровательна. Нежная ария Лены *Dall'amor come ognun dice* («По любви, как все говорят»), с пометкой «в темпе менуэта», принадлежит традиции арий-менуэтов комических женских персонажей. Автор монографии «Сальери и венская опера» Дж. Райс пишет об этой арии: «Не вызывает сомнений, что Роза Бальони³ спела множество арий-менуэтов в своей карьере, но не многие отличаются настолько пленительными мелодиями, как эта»⁴. Изысканными фиоритурами Сальери украшает любовную арию тенора Графа д'Альбафьориты *Quando s'ama un bell'oggetto* («Когда любишь такую красоту») во втором действии. Забавная хвастливая ария баса Маркиза Форлипополи *Sono un uomo di primo moto* («Я всегда впереди») ярко демонстрирует его отношение к своему важному положению в жизни.

Ария Фабрицио *Tutti dicono che la moglie* («Все говорят, что жена») представляет обобщенное суждение персонажа о женщинах; но, вместо того, чтобы нападать на дам, Фабрицио защищает их от подобных

³ Исполнительница партии Лены в премьерe.

⁴ Rice J.A. *Salieri and Viennese opera*. P. 197.

атак, предвосхищая высказывание донна Альфонсо («Так поступают все женщины» В.А. Моцарта) в терцете *Tutti accusan le donne*: «Все говорят, что жена – причина страшной боли; но я не могу понять, как такое возможно. Многие говорят: жена – огонь, который сжигает мужчину понемногу; но те же самые мужчины пытаются себя согреть хоть небольшой частицей этого пламени». В этой арии Сальери развил каждую из комических метафор Поджи, начиная со сравнения жены с пламенем, потихоньку сжигающим мужа, которое композитор остроумно воплотил в синкопированном движении и нисходящей секвенции.

Пара коротких песенок-канцон, которые Поджи и Сальери отдали Фабрицио и Мирандолине, служит музыкальным диалогом между персонажами. Во втором действии, согласно ремарке в либретто, на сцену Фабрицио «выходит, напевая». Он начинает сольную сцену *Padrona bella* («Прекрасная возлюбленная»), предъявляя ультиматум Мирандолине, которую он якобы не видит на сцене: она должна сделать выбор в его пользу, или выбрать другого мужчину. Музыка в духе народной песни: в размере 6/8, с аккордовым сопровождением, куплетная форма еще больше приближает арию к народной песне. После небольшого речитатива Мирандолина отвечает тем же мотивом, транспонированным из ре мажора в си-бемоль мажор.

Мирандолине и Фабрицио принадлежит единственный в опере любовный дуэт. В духе их персонажей, *Presto spicciatevi* («Скорее спешите») – дуэт комический. Трактирщица и лакей флиртуют в духе Сюзанны и Графа в «Свадьбе Фигаро» Моцарта: Мирандолина дразнит Фабрицио повторяющимися вопросами, на последний из которых он отвечает «да», хотя должен бы сказать «нет».

Из-за того, что Мирандолина составляет пару с Фабрицио, можно предположить, что она тоже комический персонаж, и большая часть ее музыки определенно комическая. Например, ее выходная ария *Figliuola del carpiccio* («Дочь прихоти») – легкомысленная и игривая. Но у Мирандолины есть и другая сторона – яркой серьезной героини, которая как раз и реализует ее статус «характера». Поджи и Сальери вслед за Гольдони показали ее в номере *Arrogante, chi credi ch'io sia?* («Высокомерный, кто, вы думаете, я такая?»), который она поет, когда Фабрицио обвиняет ее в неверности – оскорбленная героиня исполняет небольшую арию гнева.

Кавалер Рипафратта, как и Мирандолина, выражает страсть и гнев как «возвышенный» персонаж, но и в его партии встречаются комические моменты. Его первая ария *Le Dolci Sue Maniere* («Эти нежные манеры»), бодрая, насмешливая, в основной теме передразнивает тон любовных высказываний Графа и Маркиза. План Мирандолины очаровать его удался, и он выражает свое смятение в очень драматичной арии *Son confuso, sto perplesso* («Я запутан, озадачен»). В этой арии кавалер ведет мысленный диалог с абстрактными Любовью и Честью. Его замешательство проявляется в тональной драматургии: Сальери использует цепочку неожиданных модуляций.

Одна из лучших сцен кавалера – в начале второго действия. Находясь на сцене в одиночестве, Кавалер признается в собственной неуверенности и замешательстве. Сцена состоит из двух медленных лирических пассажей, которые разделяет аккомпанированный речитатив. Первая часть – *Vo pensando e ripensando* («Размышляю и размышляю, да или нет. Что же мне делать, спрашиваю я себя, но не могу решить») – попытка рыцаря разобраться в своих чувствах. Вторая часть, более сосредоточенная (с характерным синкопированным аккомпанементом оркестра на *pp*) – *Ma se tu fossi, Amore* («Но если ты, Любовь, причина моего страдания, лучше спрячься в моем сердце и не показывайся никому»). Эта сцена – первый фрагмент оперы, написанный в *Es-dur*. Сальери бережет эту тональность для важных моментов, что остается частью его стиля в комических операх: мы встретим подобные моменты в «Школе ревнивых» и «Пещере Трофония». Слушателям легко узнать эту тональность среди преобладающих диезных: вступительные аккорды исполняют скрипки, и открытая струна «соль» придает звучанию теплую, узнаваемую краску *Es-dur*⁵.

Оркестр в «Трактирщице» очень скромный: гобои, фаготы, валторны и струнные. Такой состав оркестра звучит органично и легко в этой опере *buffa*, а, например, аккомпанемент к арии Рипафратты показыва-

ет, насколько красочной и выразительной может быть оркестровка Сальери даже в таком скромном составе.

Оперу приняли очень тепло. Придворные театры показывали «Трактирщицу» 34 раза в сезоне 1773⁶. Такое большое количество спектаклей можно объяснить популярностью оперы, а также небольшим составом оркестра, относительно несложными вокальными партиями и отсутствием хора: эту оперу ставить было проще и дешевле, чем большинство других венских опер.

«Трактирщица», опера, написанная 23-летним композитором, показывает умение Сальери следовать за либретто, подчеркивая его сильные стороны, – качество, которое характеризует многие его сочинения. В случае с комедией Гольдони – это ярко и подробно прорисованные образы Мирандолины и Кавалера. Им даны разноплановые развернутые музыкальные характеристики, сольные и ансамблевые, в которых они проявляют себя с разных сторон. Остроумные, забавные, с живыми чувствами – симпатией, любовью, ревностью, досадой – они украшают не только эту оперу, но и все наследие Сальери, гарантируя «Трактирщице» достойное место в венском оперном пейзаже XVIII века.

⁵ Эта красивейшая сцена была вдохновлена талантом певца, для которого написана партия Рипафратты, Доменико Гуардасони. В 1772–1773 годах он пел в Вене и теоровые, и басовые партии. В начале 1780-х годов он оставил карьеру певца и стал импресарио Итальянской оперной труппы в Праге. В этом качестве он организовал и увидел постановку моцартовского «Дон Жуана» и (после того, как не смог убедить Сальери сочинить оперу к коронации Леопольда II в 1791 году) «Милосердия Тита». Rice J.A. *Salieri and Viennese opera*. P. 206.

⁶ Rice J.A. *Salieri and Viennese opera*. P. 195.

ОБРАЗ ЕЛЕНЫ ТРОЯНСКОЙ В ОПЕРЕ К. СЕН-САНСА «ЕЛЕНА»

Образ Елены Троянской неизменно появляется в произведениях мировой культуры: представителей различных искусств привлекает красота Елены и её участие в судьбе Трои. Во многом для художников, поэтов, музыкантов она стала именем нарицательным для представления «идеальной женской красоты». Но идеалу женской красоты также досталось и тяжелое бремя виновницы всех бед и горестей Троянской войны – едва ли не самого страшного конфликта, описанного Гомером. Таким образом, представители различных искусств часто видят Елену лишь с позиции её красоты, супружеской неверности и вины перед жителями Трои.

Опера К. Сен-Санса «Елена» яркой жемчужиной выделяется в кругу других произведений, в которых появляется Елена Троянская. Композитор показывает историю с позиции Елены, её страдания и желание избежать участи виновницы падения Трои. Работая в классическом каноне греческого мифа о Троянской войне, композитор создаёт совершенно новый образ Елены. Однако остаётся открытым вопрос была ли данная трактовка навеяна духом переломной эпохи XIX – XX веков или опера явилась личной интерпретацией композитора.

К концу XIX века во французском искусстве Елена Троянская уже не раз успела появиться в произведениях представителей различных искусств: в оперетте Жака Оффенбаха «Прекрасная Елена» (1864 г.), в картинах художников Гюстава Моро «Елена» (1880 г.) и Жака Луи Давида «Любовь Париса и Елены» (1788 г.), ей посвящали стихи поэты Теодор де Банвиль «Елена» (1860 г.) и Жюль Лефорж «К картине “Елена” Г. Моро» (1880 г.).

Наибольшую популярность к моменту создания оперы Камилем Сен-Сансом приобрела трактовка образа Елены, созданная Жаком Оффенбахом, для которого герои мифа о Троянской войне скорее являлись поводом для того, чтобы высмеять нравы современной ему эпохи. Сложность создания новой интерпретации Сен-Санс подчёркивает в

своём эссе «Елена» (1905 г.): «Я мечтал о том, чтобы после этого показать полёт двух возлюбленных: но мы знаем, что на него уже была создана пародия, обладающая большой остротой и успехом. Заставить аудиторию взглянуть серьёзно на этих эпических персонажей, которые превратились в тему для анекдотов, в течение долгого времени казалось мне невыполнимой задачей. Я оставил этот проект на потом и, спустя какое-то время, забыл о нём»¹.

Вернуться к оставленной идее композитора подтолкнуло предложение, полученное от директора оперного театра Монте-Карло Рауля Гюнсбурга. Он заказал написание лирической оперы в одном акте. Выбор темы для будущего произведения Гюнсбург оставил на вкус композитора. Взять тему для оперы из классической древнегреческой мифологии представлялось заманчивым – наследие римской и греческой цивилизации с юности увлекало Сен-Санса. Большой успех имели симфонические поэмы композитора, такие как «Прялка Омфалы» (1871 г.), «Фаэтон» (1873 г.), «Юность Геракла» (1876 г.). В 1888 году Сен-Санс специально для открытия большой оперной арены в Безье написал оперу «Деянира», а в 1901 году создал оперу «Варвары» для Парижской оперы.

Таким образом, к моменту начала работы над «Еленой» (1903 г.) Сен-Санс уже не раз обращался к античным сюжетам. Обширный опыт работы в качестве оперного композитора заставил его задуматься о возможности самостоятельного написания либретто. С осторожностью относиться к совместной работе над художественными интерпретациями мифологических сюжетов композитора заставили различия между популярным прочтением Жака Оффенбаха и собственным взглядом Камилля Сен-Санса на образ Елены. Поэтому композитор решил не прибегать к чьей-либо помощи в работе над оперой, а вместо этого написать и музыку, и либретто самому, объясняя это тем, что: «Вначале у меня была идея (признаюсь, навеянная ленью) найти соавтора; но тогда соавтор вероятно захотел бы добавить свои идеи к моим, что могло нарушить простоту моего замысла. Я остановился на том, чтобы работать в одиночку»².

¹ Soret M.-G., Camille Saint-Saëns, *Écrits sur la musique et les musiciens, 1870-1921* // *Hélène*, p. 612, 2012, здесь и далее перевод автора.

² Soret M.-G., Camille Saint-Saëns, *Écrits sur la musique et les musiciens, 1870-1921* // *Hélène*, p. 612, 2012.

Тем самым Сен-Санс акцентировал внимание на важности своего прочтения истории Елены, а также на том, насколько уникальным и непохожим оно было на предшествовавшие ему трактовки.

Действие одноактной оперы Сен-Санса «Елена» начинается со сцены, показывающей жизнь Елены во дворце Менелая и её встречу с Парисом. Елена обращается с мольбами к своему отцу Зевсу, чтобы он огородил её от искушения любовью, но не получает ответа. Появляется Венера и убеждает Елену подчиниться воле богов. Ей противостоит Паллада, показывающая видение Троянской войны. Внимая словам Венеры, Елена встречается с Парисом, и влюблённые покидают Спарту на корабле. В опере небольшое количество действующих лиц: Елена (сопрано), Венера (сопрано), Паллада (контральто), Парис (тенор), спартанцы, нимфы, троянцы.

Перед композитором стояла сложная задача показать не только внутренний мир Елены, но и создать на сцене живое воплощение идеала женской красоты. Кто из современных ему оперных примадонн мог взяться за эту задачу? Сен-Сансу не пришлось искать ответ на этот вопрос, потому что партия Елены предназначалась для знаменитой оперной дивы – Нелли Мельбы (рис. 1). Премьера оперы с примой в роли Елены состоялась в Монте-Карло 18 февраля 1904 года. В конце мая Сен-Санс присутствовал на репетициях «Елены» в Англии, где 20 июня 1904 года опера была представлена в лондонском Ковент-Гардене; 18 января 1905 года состоялась премьера оперы в Париже.

Первые постановки предполагали большой успех оперы, но миф, рассказанный Сен-Сансом, удивительным образом претворился в жизнь: Мельба не только оживила образ Елены Троянской на сцене, но и воплотила его в истории постановки оперы: после первых спектаклей Нелли, отказывается от данной роли и оставляет Сен-Санса так же, как Елена в мифе оставляет Менелая. По мнению американского музыковеда М. Тутиль отказ Нелли Мельбы имел решающее значение в отсутствии дальнейшего успеха постановок данной оперы: «Поскольку Нелли Мельба – исполнительница, для которой была написана опера, – приняла участие в ней лишь несколько раз <...> “Елена” Сен-Санса не вошла в список классических оперных постановок»³.

³ Tootill M., *Voicing Helen of Troy: Retelling a Greek Myth in Post-Wagnerian Rhetoric*, p. 27, 2010.



Рис. 1. Нелли Мельба в костюме Елены, 1904 г.

Что же заставило Мельбу отказаться от исполнения роли «идеала женской красоты» в опере Сен-Санса? Вероятно, оперную диву не устраивало отсутствие виртуозных арий, в которых она могла бы раскрыть всю палитру своего голоса⁴. В своём стремлении показать невинный образ Елены, композитор придаёт её музыкальной характеристике нарочитую диатоничность, чтобы подчеркнуть, что всё было решено богами. При этом Елена безуспешно пытается противостоять воле богов во втором действии: «Зевс, мой отец... О глубокое чистое море, / Я иду к тебе! Сын Приама / Собирается похитить меня. / Его чары не достигнут меня в твоих пучинах». Композитор так объясняет своё

⁴ Guillaume Tourniaire, *Saint-Saëns: A Conductor's note. Hélène // Saint-Saëns - Hélène & Nuit Persane CD Book*, p.27, 2008.

решение: «Елена и Парис, Самсон и Далила, Адам и Ева – в глубине души они все рассказывают одну и ту же историю: триумф соблазна, непреодолимая привлекательность запретного плода»⁵. В своём желании противостоять воле богов Елена остаётся одна. Её важные сольные фразы, композитор целенаправленно оставил без сопровождения оркестра. Среди них – первые слова Елены: «Куда бежать мне, чтобы спастись от любви?» (2 сцена, 15 т. после ц. 7).

Первое музыкальное появление Елены происходит до её фактического выхода на сцену. Хор спартанцев восхваляет Елену, создавая образ любимой царицы: «Славься благородная Королева, / Елена, чьи руки белы как снег!» (1 сцена, 15 т. после ц. 4).

В создании образа Елены особую роль играют лейтмотивы: «Любови Елены» и «Любови Париса». Лейтмотив «Любови Елены» впервые появляется в партии скрипки соло и создаёт образ влюблённой, но стремящейся отказаться от порочного чувства Елены (2 сцена, 9 т. после ц. 14, пример №1).

Пример №1 Лейтмотив «Любови Елены»



Впервые лейтмотив «Любови Париса» появляется в партии первого кларнета (Вступление, 12 т. после ц. 1). Его разнообразное применение показывает ослабевающее стремление Елены убежать от любви к Парису – от бегства до окончательного принятия. Лейтмотив впервые связывается с текстом во второй сцене, когда кларнет повторяет его, в то время, как Елена поёт о том, как Парис сказал ей, что: «Любовь Менелая ничто в сравнении с моей! Я дарю тебе страсть!» (2 сцена, 9 т. после ц. 14). В финальной седьмой сцене возвращается лейтмотив «Любови

⁵ Soret M.-G., Camille Saint-Saëns, *Écrits sur la musique et les musiciens, 1870-1921* // *Hélène*, p. 612, 2012, здесь и далее перевод автора.

Париса» (7 сцена, 1 т.), после чего следует совместное вокальное исполнение Еленой и Парисом этого лейтмотива, как последнее признание в любви Париса и принятие любви Еленой. Гимн любви звучит под аккомпанемент струнных и арф. Таким образом, в музыкальном решении Сен-Санс даёт положительную интерпретацию Елены Троянской.

Пример №2 Лейтмотив «Любови Париса»



Сен-Санс считал, что его видение Елены Троянской отличается от большинства взглядов современников, что подтверждает его эссе, в котором композитор детально изложил своё отношение к Елене, и провёл параллели с Евой и Далилой. Однако, если рассматривать данную трактовку образа Елены не с точки зрения «оправдания искушения», о котором композитор упоминает в своём эссе, а с позиции христианского гуманизма, то данный образ вполне отвечает культурному контексту конца XIX века. По мнению музыковедки В. Азаровой «античность, утвердившаяся во французском оперном театре как своеобразный духовный феномен, в переходный период 1890-1900-х годов по-прежнему составляла противоречивое единое целое с темой христианского гуманизма»⁶. Данное мнение подтверждает глубокую внутреннюю связь Сен-Санса с национальной культурой Франции рубежа веков.

Таким образом, опера «Елена» Сен-Санса показывает новую интерпретацию классического персонажа мифа о Троянской войне. Преломлённый в призме гуманистических взглядов образ Елены в опере Сен-Санса становится положительным. Пытаясь создать собственный, непохожий на трактовки других авторов образ Елены, Сен-Санс приходит к музыкальному и драматическому решению созвучному художественной культуре Франции рубежа XIX-XX веков.

⁶ Soret M.-G., Camille Saint-Saëns, *Écrits sur la musique et les musiciens, 1870-1921* // *Hélène*, p. 612, 2012.

ПРИНЦИП «ПОЛИКОМПОЗИЦИИ» В СОЧИНЕНИИ КЛАУСА ХУБЕРА «ПРОТУБЕРАНЦЫ»

Музыка XX–XXI вв. представлена удивительным многообразием композиционных структур. Одним из наиболее ярких и оригинальных структурных феноменов является *поликомпозиция*, предполагающая, по определению Ю. Холопова «две (или более) вполне автономных композиции, которые могут исполняться и вместе, и в качестве частей единой поликомпозиции»¹.

Данный термин заимствован из области кино- и визуальных искусств, и представляет собой некий музыкальный аналог известной техники «двойной экспозиции», предполагающей одновременное наложение нескольких планов изображения².

Принцип «поликомпозиции» исследователи обнаруживают в ряде сочинений Б. Бартока³, Д. Мийо⁴, К. Штокхаузена⁵, А. Пуссёра⁶ и других, вместе с тем, степень изученности этого феномена на сегодняшний день явно не достаточна⁷. Из существующих ныне источников, затрагивающих данный вопрос, укажем на краткий раздел в учебнике гармо-

¹ Холопов Ю.Н. Гармония: практический курс: в 2 ч. М., 2005. 2 ч. С. 199

² Сниткова И.И. Бах-Веберн. Ричеркар из «Музыкального приношения»: идея структурного контрапункта // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. 2015. № 2. С. 27

³ Холопов Ю.Н. Гармония: практический курс: в 2 ч. М., 2005. 2 ч. 624 с.

⁴ Там же

⁵ Там же

⁶ Воинова М. Текст и подтекст в новейшей органной музыке // Израиль XXI. 2009. № 15.

⁷ Термин *polycomposition* отсутствует даже в словаре Grove Dictionary of Music and Musicians

нии Ю.Н. Холопова⁸, а также на две статьи немецких исследователей К.Ш. Манкопфа⁹, и К. Вецлера¹⁰.

Обратимся к одному из самых необычных образцов поликомпозиции – сочинению современного швейцарского композитора Клауса Хубера (1924) *Протуберанцы* [*Protuberanzen*] (1985/1986), демонстрирующему беспрецедентно парадоксальное структурное решение.

Создание его оригинальной многоплановой конструкции связано, прежде всего, аллегорической сложностью авторского музыкального высказывания. *Протуберанцы* представляют собой сложное «кластерное» пересечение сразу нескольких смысловых планов. Здесь удивительным образом соединились *космогоническая, социально-этическая и эсхатологическая аллегории*. Парадокс данного сочинения реализуется в единовременном действии этих трех кодов, сочетание которых предопределило необыкновенность возникающей структуры. Множественность и богатство коннотаций, заложенных в сочинении Хубера, отражают особый масштаб мышления композитора, одномоментно схватывающего в едином впечатляющем образе острые социокультурные, политические и духовно-этические проблемы современного общества.

Первым исследователем, отметившим яркую необычность композиционной структуры «Протуберанцев» и ряда других сочинений Хубера, был К. Манкопф, обозначивший ее как *Poly-Werk* (то есть «*поликомпозиция*»). «Poly-Werk состоит по меньшей мере из двух сочинений, которые могут быть исполнены как отдельно, так и одновременно. <...> Идея полифонии, которая соединяет отдельные автономные линии в многоголосном предложении, переносится в поликомпозиции на целое сочинение и его части – отмечает Манкопф»¹¹.

⁸ Холопов Ю.Н. Гармония: практический курс: в 2 ч. М., 2005. 2 ч. 624 с.

⁹ Mahnkopf C.S. Kundgabe: Komplexismus und der Paradigmenwechsel in der Musik// MusikTexte. 1990. № 35. С. 20-28

¹⁰ Wetzel K. Das Werk im Werk: Die Ausdifferenzierung der Form im Polywerk im 20. und 21. Jahrhundert [Электронный ресурс]. URL: https://www.kug.ac.at/fileadmin/media/dschule_k/Dokumente/doktoratsprojekte_k/Wetzel_Abstract.pdf

¹¹ Mahnkopf C.S. Kundgabe: Komplexismus und der Paradigmenwechsel in der Musik// MusikTexte. 1990. № 35. С. 20-28

Сам К. Хубер говорит по этому поводу следующее: «Меня интересует, как различные компоненты могут сочетаться иначе, то есть – полифония компонентов, которую я внутренне слышу»¹².

Предпосылки к такому «наслоению компонентов» Хубер видит в европейской средневековой полифонии, в частности, в практике школы Нотр-Дам¹³. Безусловно, полифоническое комбинирование разнокачественных по своему материалу пластов нередко встречается в музыке прошлого и имеет абсолютно разные жанровые, стилевые и художественно-эстетические обоснования, начиная с практики органа и изоритмического мотета, многохорных ренессансных композиций и заканчивая драматургически многоплановыми оперными сценами.

Идея поликомпозиции, реализованная в этом сочинении, является необычным принципом – наличие двух его версий: последовательной и совмещенной. Первая версия представляет собой традиционное поочередное исполнение всех трех частей:

I. *Тиски рыночной системы (Die Enge des Marktes)*

II. *Взрыв (Implosion)*¹⁴

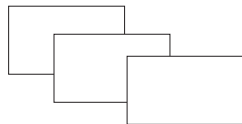
III. *Излучение (Staubchen von Licht)*

Вторая версия основана на *единовременном звучании* всех трех частей первой версии (!). Впрочем, этот процесс выстраивается в несколько этапов: каждая последующая часть налагается на предыдущую через определенный промежуток времени:

Версия 1:



Версия 2:



Такая композиционная структура становится для Хубера мощной аллегорией – отображением грандиозного космического явления

¹² Huber K. цит. по Гальперович Т. О творчестве Клауса Хубера. Дипломная работа / МГК им. Чайковского. М., 1998. С. 102

¹³ Там же

¹⁴ Термин *Implosion* (нем.,англ.) – можно одновременно перевести и как *сжатие*, и как *внутренний взрыв*, и как *звездный коллапс*.

– полного солнечного затмения, при котором происходит выстраивание в одну линию сразу трех небесных тел – *Земли, Луны, Солнца*. Через постепенное наложение одной части на другую Хубер отражает чарующий по своей красоте процесс наступления разных фаз затмения.

Одновременное звучание всех трех частей (1-5тт. III части) знаменует наступление полной фазы солнечного затмения. В этой фазе солнечный диск полностью исчезает за тенью Луны и на небе образуется черный диск, окруженный ярким ореолом. Это солнечная корона, которую можно наблюдать только в этот краткий период, который продолжается всего две-три минуты. Только в этой фазе невооруженному взгляду удастся увидеть колоссальные плазменные образования, возникающие в короне Солнца – это и есть *протуберанцы*. «В процессе восприятия <2-ой версии> формируется совсем иная аура <...> Поэтому в нужный момент передо мной возникла картина протуберанцев» – отмечает композитор¹⁵.

Однако данное сочинение не сводится к простой картинности. Процесс солнечного затмения, который Хубер моделирует через наложение трех частей, становится аллегорическим отображением процессов своеобразного «затмения», свойственных культуре современной цивилизации. В этом заложен также особый этический пафос, инспирированный одним эпизодом из реального концертного опыта композитора.

Друг Хубера, известный немецкий дирижер и музыковед Ханс Цендер, который заказал Хуберу новое сочинение для Гамбургского филармонического оркестра, беспокоясь о реакции публики на сложный, остро современный опус, попросил композитора: «По составу этот оркестр так велик, как Вы хотели, но напишите, пожалуйста, *настолько короткие части, насколько это только возможно*»¹⁶.

На данную просьбу Хубер отреагировал исключительным образом – остро иронической музыкальной «репликой», сделав из уже готового сочинения новую – «складную» его версию: «Мы до сих пор не имеем времени и желания слушать современную музыку? Лучший ответ на это – *«складное»* сочинение, которое на практике решает неко-

¹⁵ Huber K. Das Werk: Widmungen // Von Zeit zu Zeit: das Gesamtschaffen: Gespräche mit Claus-Steffen Mahnkopf. Hofheim, 2009. S. 156

¹⁶ Там же

торые чрезвычайно оригинальные и захватывающие композиционные проблемы» – писал композитор¹⁷.

«Протуберанцы» – это своего рода *манифест*, в котором автор провозглашает столь важную для него художественную и социально-этическую позицию. Он рассуждает о тотальном перекосе ценностей современной культуры, о непреходящем дефиците времени, который не позволяет человеку сосредоточиться на высоком, который неизбежно порождает проблемы в коммуникации людей и в их способности сконцентрироваться на восприятии произведений искусства: «Человек должен экономить время, и, по-видимому, у него нет времени для современной музыки», – с горькой иронией констатирует композитор¹⁸.

Первая часть – «*Тиски рыночной системы*» – имеет крайне не тривиальное, беспрецедентное для музыкального сочинения название. Оно имеет однозначный политически оценочный характер и жестко определяет господствующий в современном обществе меркантилизм мышления. «Определение “тиски рыночной системы”, – отмечает композитор, – конечно, относится к нашей современности»¹⁹. Среди множества сочинений трудно найти аналог заглавий подобного рода. В этом проявляется чисто хуберовский радикалистский пафос, и это делает его сочинение совершенно исключительным. Впрочем, столь остро выраженная ангажированная позиция композитора была близка многим европейским композиторам-интеллектуалам поколения К. Хубера – Л. Ноно, Х.В. Хенце, Х. Лахенману, М. Шпаллингеру.

Первая часть становится отдельной политически заряженной «преамбулой» к «Протуберанцам». 2-я и 3-я части непосредственно связаны с идеей протуберанцев. В предисловии ко второй части «Взрыв» (*Implosion*) композитор пишет: «Мы знаем об опасностях, которые угрожают нашему миру – он находится на краю пропасти из-за грядущего глобального взрыва»²⁰. Протуберанцы есть модель и прообраз будущего

ядерного взрыва Солнца. Возникающий на короне Солнца протуберанец представляет собой грандиозный выброс плазмы.

Однако, воплощение идеи «взрыва» не сводится в сочинении Хубера к наивно-натуралистическому изображению данного феномена, оно мотивировано гораздо более глубокой философской установкой, имеющей в современной культуре свою историю. О многозначности и разных аспектах феномена «взрыва» писали Т. Адорно в своей «Эстетической теории»²¹, Ю. Лотман в работе «Культура и взрыв»²², Ж. Бодрийар в книге «Симулякры и симуляция»²³, В. Подорога в работе «*Kairos*, критический момент»²⁴ и др.

Именно о таком эстетическом подходе писал Т. Адорно: «Произведения являются не только аллегориями, но и катастрофическим воплощением этих аллегорий в жизнь. Ощущения шока, которое вызывают произведения новейшего искусства, порождено взрывом, – взрывом, вызывающим к жизни явления искусства. Под воздействием этого шока явление искусства, и прежде всего его бесспорное, само собой разумеющееся априорное содержание, переживает катастрофу распада, благодаря которой сущность явления только и вырисовывается с наибольшей полнотой»²⁵.

Во второй части своего сочинения Хубер последовательно отражает *двухфазность* этого процесса, здесь моделируется этап постепенного предельного сжатия вещества, за которым неминуемо следует чудовищный, катастрофический по своей силе выброс энергии.

В последней, 3-й части сочинения «*Частицы света*» («*Излучение*») композитор отражает закономерно следующий за взрывом процесс *рассеивания частиц света* – фотонов, также имеющих особую энергетическую природу. Этот феномен Хубер уподобляет *рождению нового сознания*: «Частицы света – это попытка спасти то, что еще может быть

¹⁷ Huber К.цит. по Texier M. Klaus Huber. Ohne Grenze und Rand... – Protuberanzen – Erinnere Dich. Basel: (Accord 204 532), 1994.

¹⁸ Huber K. Das Werk: Widmungen // Von Zeit zu Zeit: das Gesamtschaffen: Gespräche mit Claus-Steffen Mahnkopf. Hofheim, 2009. S. 156

¹⁹ Там же

²⁰ Huber K. Werknotizen // Umgepflügte Zeit: Gesammelte Schriften / Ed. Max Nyffeller. MusikTexte. Köln, 1999. S. 430

²¹ Адорно Т. Эстетическая теория / Пер. с нем. А.В. Дранова. – М.: Республика, 2001. (Философия искусства). 527 с.

²² Лотман Ю. Культура и взрыв. – М.: Гнозис; Прогресс, 1992. 272 с.

²³ Бодрийар Ж. Симулякр и симуляция / Пер. с фр. О.А. Печенкина. – Тула, 2013. 204 с.

²⁴ Подорога В. Kairos, критический момент: Актуальное произведение искусства на марше. – М.: GRUNDRISSE, 2013. 180 с.

²⁵ Адорно Т.В. Эстетическая теория. М: Республика, 2001.С. 126

спасено. Я полагаю, что из крошечной точки может выйти новое сознание. <...> Рождение из темноты является чем-то невообразимым. <...> Важно сломать ворота темноты»²⁶.

В этом процессе Хубер одновременно видит отражение вечного ритма мироздания – признаки очередного неизбежно приближающегося духовного кризиса и возрождения человеческой цивилизации. Такая трактовка имеет очевидный эсхатологический подтекст, отражающий религиозный взгляд композитора на судьбу Вселенной и её переход в качественно новое состояние.

Столь глобальная идея воплощается Хубером с помощью рафинированной композиторской техники, парадоксальным образом объединяющей в себе восходящие к ренессансной традиции изысканные формы *канона*, а также современные принципы *спектральной* композиции.

Основой вертикали в последней части «Протуберанцев» становятся четыре темброво-гармонических *спектра*, которым К. Хубер присваивает имена *четырёх космических излучений* $\beta \gamma \delta$.

3-я часть *Протуберанцев* построена на почти неуловимых для слуха звучностях. Микро-гиссандо, микрохроматика, ремарка «парящий» – отражают тонкие процессы, происходящие в лучистой энергии космоса после глобального взрыва.

Каждая часть цикла *Протуберанцев* имеет свою оригинальную композицию, свою пространственно-временную сетку и звуковысотную структуру. Каждая часть представляет собой отдельный *полифонический (канонический) слой* в будущем *пластовом контрапункте*, а совокупность этих слоев дает представление о сложности и целостности смысла данного произведения²⁷.

Таким образом, опус «Протуберанцы» представляет удивительный принцип *поликомпозиции*, который становится результатом наслоения не только разных фактурных пластов, разных техник, но, прежде всего, разных смыслов.

²⁶ Huber K. Das Werk: Widmungen // Von Zeit zu Zeit: das Gesamtschaffen: Gespräche mit Claus-Steffen Mahnkopf. Hofheim, 2009. S. 155

²⁷ Добавим, что к своей партитуре Хубер прилагает множество аналитических графиков, фиксирующих различные физико-акустические процессы, сопровождающие космические явления: импульсы, излучения, сгущения и разрежения масс, колебания и вибрации.

Идея «складной» полифонической работы пришла композитору еще до начала работы над сочинением. По словам Клауса Хубера, первоначально он «выработал абстрактные временные пропорции»²⁸. Однако непосредственным импульсом к возникновению столь неординарного замысла, стала конкретная острая культурно-этическая проблема современного общества, которую он принялся разрешать с убежденностью художника и истовостью проповедника.

²⁸ Huber K. Werknotizen // Umgepflügte Zeit: Gesammelte Schriften / Ed. Max Nyffeller. MusikTexte. Köln, 1999. S. 430

ПОЭТИКА САУНДА В САУНДТРЕКЕ К ФИЛЬМУ «КРАСОТА ПО-АМЕРИКАНСКИ»

«Newman is the same man who started a revolution of worldly tones and unusual rhythms with American Beauty several years prior, a trend that carried over into many of his subsequent works of the 2000's.»

«Ньюман – тот самый, кто несколько лет назад разжѐг революцию экспериментального звучания и экзотических ритмов «Красотой по-Американски», – мотив, проявившийся во многих из последовавших его работ в 2000-х.»¹

«Красота по-Американски» (American Beauty) – кинодрама 1999 г. американского режиссѐра Сэма Мендеса. Жанр фильма представляет собой причудливое стилистическое смешение, но лента получила высокие оценки аудитории (8.4 по рейтингу IMDB) и критики (5 «Оскаров»). За 2 часа экранного времени, фильм бесстыдно поднимает самые провокационные и болезненные темы (от отношений отцов и детей и лицемерия корпоративной политики до «Набоковской» истории страсти немолодого персонажа к юной соблазнительнице). И, подняв вопросы, оставляет их «в воздухе»: за смертью главного героя не следует никакой моральной оценки происшедшему. В фильме, впрочем, есть и своеобразная проповедь: два монолога главных героев о красоте, в которой есть оправдание жизни.

К работе над саундтреком Сэм Мендес пригласил американского кинокомпозитора Томаса Ньюмана. К тому времени, музыка Ньюмана уже была известна своей эстетикой «ощущения», сонорными эксперимента-

¹ (пер. автора), Lemony Snicket's a Series of Unfortunate Events, Editorial Review // Filmtracks. URL: http://www.filmtracks.com/titles/lemony_snicket.html

ми, цель которых – «вовлечение» аудитории в фильм через *саунд*², звуковое ощущение. Учитывая эклектичность, сюрреалистичность и чувственность фильма, можно сказать, что выбор режиссѐра попал в цель.

В работе над фильмом, композитор столкнулся со специфическими проблемами субъективности:

1. субъективность чувственного мира (основного «языка» фильма)
2. субъективность музыкального языка в наше время, когда отсутствует единая стилистическая парадигма, и конвенциональность музыкальных выразительных средств весьма условна

Барьер субъективности преодолѐн (однозначность восприятия поэтики саундтрека различными слушателями заметна по многочисленным комментариям и рецензиям в интернете), и остаѐтся проследить семиотику фонографического музыкального лексикона. На примере «Красоты по-Американски», исследуем:

- Каким образом язык чувственности воспроизводится в музыке, предназначенной для прослушивания массовой аудиторией?
- Как технология звукозаписи становится частью композиторских техник в киномузыке?
- Какова семиотика *фонокolorистических*³ приёмов Ньюмана и какова их семантика (т.е., отношение музыкальных «знаков» к обозначаемым образам)?

Синописис

Лестер, Кэролайн и их дочь Джейн – обычная американская семья. Он работает в офисе, она – риэлтор, а Джейн ходит в школу. Все они ощущают себя в тупике: Джейн – потому что подросток, Кэролайн – потому что её культ успеха и богатства пока не принесло ни того, ни другого, но хуже всех Лестеру. От ощущения пустоты в жизни он не сегодня-завтра скатится в депрессию. Под поверхностью повседневности, бурлит разочарование в жизни всех троих.

² своеобразный маркер стиля, в котором перекрещиваются векторы других музыкально-выразительных средств (см. Савицкая, Елена. «Может ли «ретро» быть прогрессивным», в т.ч. исполнительских и звукорежиссѐрских. Саунд м.б. зафиксирован в виде фонограммы (являющейся основной формой существования саундтрека).

³ осуществлённых методами звукозаписи и обработки звука

Ситуация меняется, когда Лестер влюбляется в Анжелу, школьную подругу Джейн, Кэролайн находит утешение в объятиях богатого и успешного предпринимателя, а Джейн знакомится с новым соседом Риком, который, несмотря на возраст и аутистическое амплуа в школе, самостоятелен и бесстрашен. У каждого из героев в жизни появляется кусочек безумной, чувственной жизни, в котором они видят выход из угнетающего лабиринта.

Каждый воплощает свою фантазию, для каждого это заканчивается по-разному. Кэролайн, застигнутая мужем в момент измены, но встретившаяся с его безразличием, теряет надежду на то, что нашла выход. Лестер, соблазнив Анжелу, понимает, что она всего лишь девочка. Он отказывается от отношений с ней, и в нём просыпается отеческое чувство к Анжеле и дочери, но совсем скоро он нелепо погибает. Рик и Джейн собираются в Нью-Йорк, чтобы начать новую жизнь, не задумываясь, что надеются на помощь наркоторговцев и других сомнительных личностей.

Аффекты

При просмотре «Красоты по-Американски» с его психологической и графической откровенностью, зритель скорее соотносит себя не с поступками, но с ощущениями и состояниями персонажей, с атмосферой конкретных сцен, чувственным восприятием образов. Ньюман неоднократно заявлял о своём творчестве, что стремится буквально окунуть слушателя в атмосферу происходящего на экране⁴. В фильме есть несколько значимых аффектов, состояний или ощущений персонажей, переданных своеобразными композиторскими и фоноколористическими средствами:

- **нервозность** и сопутствующая ей гиперчувствительность: чувственность доведённая до откровенности. Фильм изобилует как откровенностью графической (достаточно взглянуть на постер к фильму), так и психологической (напр., вступительный монолог Лестера).

⁴ «E.S.: What does Thomas Newman's music do to a movie?

T.N.: It would involve you», цит. по «A Conversation with Thomas Newman» // «the Score» with Edmund Stone, URL: <http://www.thescore.org/a-conversation-with-thomas-newman/>

Персонажи «режут по живому», все раны в их жизни раскрылись и кровоточат, все подавленные слёзы получили эмоциональный или действенный выход.

- **трагедия одиночества** и глубокое внутреннее горе каждого из персонажей.

- **опьянение**, балаган, некая отчаянная удаль как следствие доведённости персонажей до «точки кипения», готовности пойти на что угодно, лишь бы краски вернулись в жизнь.

Аффект нервозности

Композиции, отражающие постоянное состояние «мобилизованности» и «гипермобилизованности» персонажей, которые: ссорятся с членами семьи, увольняются с работы, решаются на радикальные перемены, совершают нравственное или уголовное преступление, опасаются загадочных соседей, следящих за ними с кинокамерой, решаются на убийство, и проч., и проч..

В таком эмоциональном состоянии, человек гиперчувствителен, его внимание выхватывает из потока ощущений раздражители и сосредотачивается на них: «кусачий» свитер становится невыносим, фон от электрических ламп, обычно незаметный, лезет в уши, мешает сосредотачиваться, говорить, думать. Композиции с присутствием этого аффекта аранжированы инструментами с преобладанием высоких частот в звуке:

- «свистящие» и звенящие бурдоны (пэд⁵ или смычковый дульцимер)
- щипковые струнные, записанные близким и сверх-близким планом (укулеле, мандолина, резонаторная (Добро) гитара)
- перкуссионные инструменты с яркой атакой (табла)
- высокочастотные соноры различного инструментального или конкретного происхождения

- также, к стилистики «нервной гиперчувствительности», «туннельного зрения» и прочих искажений восприятия можно отнести тембр перекомпрессированного рояля. Инструмент подвергнут такой звуковой обработке, при которой атака звука оказалась «сжата», а затухание поднято, и рояль превращается в батарею интенсивных, певучих колоколов.

⁵ пэд (pad (англ.), букв., подушка) – синтезированный тембр с потенциально бесконечным затуханием

В действительности, мы никогда не слышим инструменты так близко, как в «острой» эстетике или так «сжато» как звучит «тинтин-набульный» рояль у Ньюмана. Но, изобилие высоких частот, шумов и призвуков даёт нам ощущение чрезвычайно близости к источнику звука (струны, буквально, задевают наше лицо). Это может быть образ высокой психологической мобилизованности, раздражения и возбуждения, или, напротив, мучительной невозможности сосредоточиться, бессонницы.

Так же «работает» и перекомпрессированный тембр, ведь так услышать рояль мы можем, прижавшись ухом к деке и слыша звук как его передаёт твёрдое тело. Между нами и роялем словно и нет прослойки воздуха, мы положили голову на инструмент, либо прислонили ухо к двери, за которой он звучит. В любом случае, мы в некоторой интимной ситуации: либо близости, либо подслушивания.

Аффект одиночества

Трагедия единственная имеет «человеческий» голос у Ньюмана. Композиции с этим аффектом наименее *сэмплированные*⁶ и противопоставляют пэттерновой механике ударных гармоническое развитие, элегичность и тембр струнной группы.

Уже упомянутый «колокольный» рояль обладает заметным *vibrato* и певучестью. Партии в стилистике *tintinnabuli* Пярта придают ещё больше отрешённости и одиночества его холодному тембру. Основная трагедия фильма – в разделении, растворении отношений и общения между людьми: в обществе, на работе, в соседстве, внутри семьи.

Аффект опьянения

Характеризуется применением экмелики, т.е. намеренно неблагоприятной, «необработанной» палитрой. Многообразие экзотических sonorov, порой с явной комической составляющей (напр., подражание глоткам из бутылки в Root Beer), искажение звука, фальшь (укулеле в

⁶ сэмпл (sample (англ.), букв., фрагмент) – записанный звук, созвучие или музыкальная фраза. Сэмплированная музыка – составленная из сэмплов, часто путём механической расстановки звуковых объектов по ритмической сетке.

Choking the Bishop, флейта в Still Dead), чрезмерная «фовическая» экспрессия, неожиданные *модализмы* (т.е., вкрапление в композиции фраз совершенно чуждой ладовой системы).

Выразительность музыкального языка смещается с гармонической и мелодической составляющей целиком в царство звучностей, вплоть до появления в саундтреке сонористических композиций таких как Root Beer.

Другие примеры поэтики саунда

«Мертвый» звук, «живой» звук

Значительная часть саундтрека – пост-минималистические пэттерновые композиции звуковысотных и незвуковысотных ударных: маримбы, ксилофона, вибратона, перкуссии. Из холода и механистичности этих тембров соткан образ лабиринта, ловушки, из которой персонажи так отчаянно пытаются сбежать, что их попытки становятся фабулой фильма.

Брак главных героев – это «прикрытие», их работа – ложная надежда или сплошное разочарование, и сама жизнь уже не жизнь, а полусон, полу-явь. Так и музыка этого смыслового блока полна движения и механицизма. Маримба, перкуссия, гитара создают кипучее движение, намертво зацикленное сэмплами. На фоне движения Still Dead, мы слышим голос Лестера: «Я никогда не чувствовал себя таким... усыпленным... Через год я умру, хоть пока этого ещё не знаю. Впрочем, я уже мёртв».

Томас Ньюман не раз упоминал, что целенаправленно использует сэмплированные инструменты или пэттерны, чтобы создать механическое движение, на фоне которого «живая» партия обретает особый художественный смысл (и соответствующую выразительность!). В композициях этого образного блока, голос солиста так и не появляется, есть лишь вкрапления крайне «далёких» пэдов и отзвуков. Это бодрый симулякр жизни (и музыки), существующий за счёт яркого ритма и тембрики.

Впрочем, при всём этом, в «лабиринте» пэттернов есть ирония синкопированных акцентов, блестящих штрихов и отстранённой хо-

лодности тембра и отзвука (значительная *реверберация*). Некоторая отстранённость и ирония аккомпанирует тону героя, комментирующего свою жизнь из-за перейдённой «смертной грани», и особенно, последним словам предисловия: «Я никогда не чувствовал себя таким усыпленным... Но, знаете что? Никогда не поздно вернуть всё на места». Эти слова особенно парадоксально звучат после заявления о грядущей смерти.

Звукоизобразительность

Значительная часть фонокolorистики работает с до-культурным, психоакустическим и физиологическим восприятием звука. Частотные особенности фонограммы, буквально «укалывают» нас, «щекочат», «толкают», «обнимают», «обволакивают», заставляют дышать глубже или вынуждают сердце биться чаще; либо воздействуют психологически, вызывая из памяти конкретные образы (предметы, стоящие за определёнными сонорами в нашей повседневной жизни). Таковы «кафельный» отзвук и соноры, напоминающие постукивание по чугунной ванне, в фантазии Лестера, происходящей одновременно во сне и в ванной комнате.

Пример концептуального тембра открывает заглавную композицию, American Beauty. С момента включения Риком кассеты с любительской съёмкой, мы слышим очень характерный *детонирующий* («плывущий», искажённый) синтезаторный тембр. Рик комментирует, что запись едва ли способна передать чудо, свидетелем какого он стал (ни много ни мало, чуда красоты, прикровенно присутствующей всюду), но помогает ему хранить память об этом откровении, после которого он никогда ничего уже не боялся.

С этим «плывущем» звуком, с этим зернистым изображением звучит проповедь Рика о красоте – одна из смысловых вершин фильма. Что характерно, слова молодого аутсайдера не становятся самостоятельным проводником смысла, как не становится им видеоряд или музыка. На смысловую сердцевину фильма работает даже не столько сочетание этих пластов, сколько нечто «между ними», на их стыке. Весь чувственный и концептуальный язык фильма направлен на то, чтобы зритель мог попасть в это пространство.

Рик описывает, как увидел красоту в танце пластикового пакета на фоне кирпичной стены, когда воздух был наэлектризован перед снегопадом. Лестер, подводит итог своей жизни, и говорит о красоте, которая даёт повод для благодарности за каждую минуту жизни, даже если она видится маленькой и глупой. Их красота также живёт где-то в неуловимом чувственном пространстве «между», «за кадром» событийной жизни.

Воображаемое пространство

Известно, что «кинозритель на основании показанного куса изображаемого пространства всегда ориентируется на более широкий, не показанный, а только представляемый киномир.»⁷ Некоторые композиторские техники – из числа намёков на таинственный закадровый мир. В значительной мере, с воображаемым пространством в музыке работает технология реверберации, т.е. пространственного окраса звука. В фактуре большинства треков присутствует пласт глубоко реверберированных, а то и вовсе лишённых прямого звука партий или созвучий, создающих некую «дымку», «проплывающие облака», в которых теряется «задник» композиции.

Присутствие различных фонографических пространств (дальний, ближний планы) позволяет сочетать в композициях самостоятельные пласты музыкального материала. Что характерно для пост-минималистической гармонии, всякая гармоническая последовательность не является самостоятельной драматической линией. Её всегда оттеняет некоторый сонорный фон, бурдон или пласт пэттернов.

Так создаётся своеобразная «Айвзовская» полифония, часто диссонантное «полисостояние», с фокусом не на конкретной партии, но на неуловимом ощущении, возникающем как бы «между» музыкальных пластов, между их настроений, в интертекстуальном пространстве. Важно заметить, что подобным образом активизируется не только фоническое внимание слушателя, но и концептуальное мышление. Встречаются сочетающиеся и «диссонирующие» аффекты и образы, и значительная часть художественного образа рождается на стыке этих концептов и на стыке музыкальных аффектов и видеоряда.

⁷ Лисса, Зофья. Эстетика киномузыки. М. : Издательство Москва, 1970 – С. 95

Слоган фильма: «Look closer.», буквально: «Всмотри!»). Живущие ощущениями (часто, сиюминутными) персонажи постоянно дезориентированы в вопросах смысла, в вопросах нравственности. Так происходит вплоть до предпоследней сцены Лестера и Анджелы, где герой впервые за фильм (и, возможно, многие годы своей жизни) совершает значительный выбор и поступок по совести, *всмотревшись* и увидев в девушке живого человека, а не объект своей фантазии.

Благодаря музыкальному решению, слушатель всё время вынужден находиться где-то «между», в закадровом пространстве, где происходит самое главное. Сердце произведения (кинофильма) перемещается внутрь самого зрителя через язык ощущений. В значительной мере, этим можно объяснить признание фильма «культовым» и сложившийся ажиотаж вокруг него: весь его зрительный и фонический язык направлен на проживание и переживание фабулы. Вместо подчёркивания морального вывода, музыкальная лексика ощущений позволяет зрителю всмотреться в себя и предъявлять вопросы не к персонажам, но к себе.

Заключение

Работая с «состояниями», «атмосферой», композитор использует ряд характерных композиторских техник, тесно связанных с технологией звукозаписи. Возможности звукозаписи позволяют использовать язык конкретной, инструментально-конкретной и электронной музыки, её концептуальные и звукоизобразительные возможности. Это – язык, доступный современному массовому зрителю и сильный в возможностях «погружения в состояние», т.к. в значительной мере задействует воздействие буквально физиологически.

Глубина смысла остаётся в закадровом пространстве фильма (и «закадровом» пространстве музыки), на стыке пластов: разделённых пространственно музыкальных пластов или звукового, литературного и изобразительного пласта кинофильма. Таинственность, экзотичность тембров и эффектов, полифония музыкальных пластов в духе Ч. Айвса дают саундтреку сюрреалистическую окраску, вынуждающую зрителя смотреть «дальше», за пределы фильма, в себя, чем и достигается художественные цели кинофильма как единого целого.

АНТОН БАТАГОВ: КОМПОЗИТОР, ИСПОЛНИТЕЛЬ, КРИТИК

«**Я** пытаюсь «озвучивать» цельное мироощущение, опирающееся на вертикаль, а не следовать за обрывками впечатлений, мелькающими перед горизонтальным взором, и сиюминутными чувственными импульсами»¹. В этом высказывании, принадлежащем Антону Батагову, выражается вся суть его многоликого и насыщенного идеями творчества. Попробуем высказать некоторые соображения по этому поводу.

Антон Батагов: композитор. На официальном сайте композитора, представлен внушительный список его разножанровых произведений. Прежде всего, внимание привлекают сами названия композиций: «Я долго смотрел на зеленые деревья», «Музыка для декабря», «Symphony», «С начала и до конца», «Избранные письма Сергея Рахманинова», «I fear no more» и др. Ясно, что перед нами художник-концептуалист, для которого «имя и вещь» сопряжены особой смысловой и, возможно, знаковой, семиотической связью.

Ничуть ни меньший интерес представляют собой *жанры*, в которых написаны произведения. Их можно разделить на две группы – традиционные и нетрадиционные. Основная часть сочинений написана в нетрадиционных жанрах, не получивших еще вербальной характеристики. Значительно меньшая часть произведений написана в условно традиционных жанрах: фортепианный цикл («Избранные письма Сергея Рахманинова»), вокальный цикл («I fear no more»). Однако ознакомившись с ними более детально, становится очевидным, что композитор отходит, от привычных классических принципов. В подтверждение этого мы можем привести слова самого композитора, например: в аннотации к «I fear no more» **крупным шрифтом** значится: «Это не академическая музыка»².

¹ URL: <http://www.thelinguist.com/en/ru/library/item/55018/.html>

² Рукопись А. Батагова.

В целом творчество Антона Батагова принадлежит к художественному направлению минимализма, возникшего во второй половине XX века. Сам Батагов, относя себя к минималистам, дает понять, что особой любви к этому термину у него нет, поскольку все понятия достаточно условны и неоднозначны. По словам композитора, термин минимализм «опротивел» уже даже классиками минимализма, так как они сами далеко ушли с того, с чего начинали³. При этом композитор считает, что понятие «минимализм» следует использовать, поскольку, важно отделить музыку такого рода от музыки, например, Штокхаузена, Булеза, Ксенакеса⁴.

Для Антона Батагова, минимализм – это, в первую очередь, есть отношение к материалу и отношение к музыкальному времени: «каждая нота, и каждый какой-то элемент в музыкальной конструкции обладает ценностью». Отсюда, не возникает желания использовать в качестве материала, большое количество элементов, быстро сменяющих друг друга⁵. «Гораздо ценнее услышать что-то такое, действительно, заслуживающее даже не то чтобы внимания, а заслуживающее концентрации, что ли, на каком-то предельно простом элементе, и с этим элементом жить какое-то время, на нем сосредоточиться и в нем пребывать»⁶.

Что касается музыкального времени, то, по словам композитора, оно «зависит от этого самого состояния концентрации»⁷: время идет совершенно по иному, когда происходит концентрация на одном элементе; и время перестает быть «событийным и поверхностным»⁸, каким оно непременно будет, при сосредоточивании внимания на нескольких элементах». Когда мы пребываем в чем-то одном, то тогда мы, по словам композитора, оказываемся на «более глубоком и более сокровенном слое этого самого времени».

Что касается средств выразительности, используемых композитором, то для них присуща, прежде всего, *тональная* определенность –

³ Из беседы автора статьи с композитором (2016 г.)

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

явление анти-авангардное, характерное для большинства его произведений. Композитор обращается к классико-романтической гармонии, но воспринятой с позиций современного художника. (Заметим, что это наблюдается в произведениях разных жанров – и академических, и неакадемических).

Композитор тщательно работает над *тембровым составом*. В большинстве произведений присутствует излюбленный инструмент – рояль, сонорика которого, добавим, интерпретируется Батаговым в разнообразных и необычных сочетаниях.

Особый пласт – своеобразное *фактурное* решение, с одной стороны напоминающее традиционные образы, а с другой, представляющее собой богатую репетитивно-минималистскую технику. Кажущаяся простота произведений, является «новой простотой», тесно связанной со сложностью, концептуальностью музыкального мышления.

Обращаясь к наиболее близким композитору сторонам минималистской техники, выясняется, что здесь он никогда не придерживается каких-то правил, определяющих его выбор. Важнее всего для него не техника композиции, а сам *концепт*, сам смысл, идея и художественная задача произведения. А она может быть не только музыкальная, но и философская, и религиозная, и художественно эстетическая (как, например, в «I fear no more»).

Антон Батагов: исполнитель. Исполнительская деятельность Антона Батагова занимает не менее важную часть его творческой жизни. Ведь начинал он свою арт-деятельность именно с исполнительской практики. Как сообщают СМИ, после окончания МГК по классу фортепиано, А. Батагов стал влиятельной и востребованной фигурой современной российской музыкальной жизни⁹. Его дебютный диск, посвященный знаменитому циклу О. Мессиана «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса» (1990), сразу же становится сенсацией. В 1993 году он записывает «Искусство фуги» Баха, которую Р. Костеланец охарактеризовал словами, облетевшими мир: «Это самая потрясающая интерпретация Баха со времен Гульда»¹⁰. С конца 80-х Батагов активно начинает гастролировать как в России, так и за рубежом, представляя иностранной публике сочинения русских композиторов – Георгия Пе-

⁹ URL: <http://www.batagov.com/life/index.htm>

¹⁰ URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/.html>

лециса, Сергея Загния, Александра Рабиновича и Ивана Соколова, а русской публике сочинения зарубежных композиторов – Филипа Гласа, Стива Райха, Джона Кейджа, Мортона Фелдмана. (Кстати, Батагов стал первым русским исполнителем, кто познакомил российскую публику с музыкой Фелдмана.)

Что характерно для исполнительской манеры композитора и как она связана с его композиторством? Важно отметить, что в исполнительской практике сохраняется не только бережное отношение композитора ко времени. Как он утверждает, для него не важно, *что* играть, а важно *как* играть – «в первую очередь во взаимодействии со временем»¹¹. Важно умение находиться с ним в «ненасильственных» отношениях, то есть когда и музыка и исполнитель не стремятся это время как-то «обуздать или подчинить себе»¹². Цель – раствориться в этом времени.

Крайне важен для Антона Батагова сам процесс звукоизвлечения. «Создается ощущение, что это не я играю данную музыку, данные ноты, данный аккорд, а я слушаю, как звучит этот аккорд или любая другая последовательность нот. Я слушаю это и как будто бы не мешаю этому происходить, стараюсь, чтобы оно происходило само по себе»¹³, – делится своим мастерством А. Батагов. Кстати, важно отметить, что в процессе сочинения у Батагова такой же принцип; он утверждает, что во время сочинения он не ощущает себя композитором, который придумывает какую-то идею и реализует ее. С его точки зрения: какой бы ни была идея, – задача композитора заключается в том, чтобы не мешать, этой идее раскрыться.

Важно обратить внимание на сам формат концертов, реализованных Антоном Батаговым. Музыканта очень заботит обстановка, в которой находятся слушатели на его концертах. Поэтому он создает уютную, почти домашнюю обстановку за счет полной темноты (подсвечиваются только ноты на пюпитре); концертная программа проходит без аплодисментов, часто даже без объявления произведений (композитор делает вступительное слово, где комментирует всю программу). (При этом некоторые слушатели приглашаются композитором на сцену на комфор-

¹¹ Из беседы автора статьи с композитором (2016 г.)

¹² Там же.

¹³ Там же.

табельные подушки, сидя на которых можно полностью погрузиться в мир музыки.)

Приведем отзывы о таких концертах: «Батагов сумел понять и почувствовать, что в окружении посторонних полностью погрузиться в звучание музыки и дать волю чувствам можно только оставшись в темноте, как бы прикрывшись ее»¹⁴. «В том другом мире (созданным Батаговым) грусть, любовь, нежность, музыка, утро, ночь, а с ними, ирония – неразделимы. Еще, в том мире знаете, как живут? Там людям приходится летать, не касаясь травы – чтоб никого случайно не обидеть»¹⁵. (Присутствуя на этих концертах, мы можем сказать, что абсолютно стирается ощущение пребывания на концерте, кажется, что ты пришел к очень близкому и родному человеку. Похоже, что композитор через музыку общается со всеми слушателями, и каждая рожденная им нота, находит ответ в душе каждого.)

Важно отметить, отношение композитора к играемой им «чужой» музыке. «Когда я сажусь играть музыку, которую написал не я, то все равно я отношусь к ней так, как будто она моя, для того, чтобы ее изнутри понять и почувствовать»¹⁶. Играя старинную музыку, Батагов добавляет некоторые вещи, связанные с украшениями, объясняя это тем, что музыка таких композиторов как Персел, Берд, Пахельбель предполагала, что люди, которые ее играют, умеют импровизировать. «Необходимо импровизировать и создавать мелодическую ткань не только из тех нот, которые были написаны, но и из вот этих дополнительных орнаментов. Из них складывается очень выразительная линия, которая не может быть записана. Я просто вношу в них неформально то, что якобы там когда-то полагалось, поняв сам принцип»¹⁷. Композитор призывает к тому, чтобы музыканты осознанно и творчески подходили к тому, что написано несколько веков назад. Поскольку у нас современные инструменты, «у нас есть какой-то исторический багаж, который связан не только с разной музыкой, но и со стилями игры»¹⁸. И, это, по словам

¹⁴ URL: <http://www.artrevue.ru/2013/11/11batagov-magia-kino/>.html

¹⁵ URL: <http://www.artrevue.ru/2013/11/11batagov-magia-kino/>.html

¹⁶ Из беседы автора статьи с композитором (2016 г.)

¹⁷ Из беседы автора статьи с композитором (2016 г.)

¹⁸ Там же.

композитора, будет намного честнее, чем, если мы будем делать вид, что играем аутентично, хотя ни разу этого вживую не слышали. Что касается современной играемой Батаговым «чужой» музыки, то здесь композитор редко что-то меняет. Бывает, что иногда это происходит на уровне нескольких нот, при этом, отнюдь не меняя тему. Композитор акцентирует на том, что это практически незаметно, просто иногда это дает новые звуковые возможности.

Антон Батагов как критик проявляет себя в самых разнообразных аспектах, порой неожиданных и непредопределенных. В самом деле, даже при беглом взгляде на его официальный сайт можно сделать первые наблюдения. Среди прочих весьма увлекательных разделов здесь имеются два, которые представляют особый интерес: «избранные тексты А.Б.» и «избранные интервью».

Остановимся на первом: почему «избранные», а где остальные? Дело в том, что Батагов является активным создателем «постов» на Face book, посвященных самым разным темам (превалирующее число их относится к области искусства). Композитор, отобрав тексты, которые особо важны для него, поместил на официальный сайт и обозначил как «избранные». Темы их – это размышления композитора *перед* собственными концертами и *после* них, обращения к другим композиторам, впечатления от значимых мероприятий и др.

Все тексты Батагова проникнуты глубочайшими мыслями, несмотря на то, что они совершенно разные по объему: от трех, четырех предложений, до нескольких страниц. При этом автору мастерски удается уложить широту своих мыслей в увлекательный и доступный для каждого читателя формат языка – новый и своеобразный.

Рассмотрим, к примеру, обращения к двум композиторам – Бетховену и Рахманинову, – выполненных, к каждому по отдельности, совершенно в разных форматах. Обращение к Бетховену приурочено к концертной программе Батагова: «Remix Шуберт, Бетховен и Чайковский». Начинает свое послание Батагов со следующих слов: «Сидим с Бетховеном, пьем кофе. Я ему говорю: «Я тут собираюсь играть Вашу так называемую Лунную Сонату, хотя, конечно, я понимаю, что в 2014 году это выглядит довольно странно. Вы простите, но я вообще-то Вашу музыку не люблю, но есть у Вас некоторые гениальные вещи, которые как будто написали не совсем Вы. Вот и эта соната такая же. Или, наоборот,

это и есть Вы. А моя программа будет называться REMIX». Бетховена всё это нисколько не удивило. «Ну и правильно ваша программа называется. Я не знаю, что вы там еще будете играть, но дело в том, что эта соната сама по себе уже и есть ремикс. Я же поставил подзаголовок «quasi una fantasia». В вашем веке это называется ремикс, а в наше время мы называли вот так»¹⁹.

Далее Батагов вкладывает в речь Бетховена свое представление об этом произведении, описывая необычную историю его создания, о возникновении «странной мелодии – даже не мелодии, а одной повторяющейся ноте»²⁰, о том, как у него (у Бетховена) отключилось все «композиторское» и он писал это произведение, как под гипнозом. Таким образом, Батагов, приближая представителя классицизма к нашему времени, стер все грани. Казалось бы в несколько шуточной форме, с началом «сидим с Бетховеном пьем кофе», Батагов вложил глубочайшую идею, часто упоминаемую как в своих текстах, так и в различных интервью о том, что существуют произведения «которые в разные века одни и те же»²¹, несмотря на то, что они написаны в разное время, в разных стилях и разными людьми, «все они встречаются в каком-то одном месте»²².

Совершенно в иной форме реализовано обращение к Рахманинову. Выполнено это обращение Батаговым было спустя некоторое время после премьеры его сочинения «Избранные письма Сергея Рахманинова». Это фортепианный цикл, состоящий из десяти частей, восемь из которых представляют собой «письма» от Рахманинова к ныне живущим композиторам (исключение составляет Н. Паганини). Итак, обращение Батагова к Рахманинову, выполнено в других тонах, более тонких и трепетных: «Дорогой Сергей Васильевич. Простите за беспокойство. Меня зовут Антон. Я работаю на почте, и мне недавно выпала честь доставить некоторые Ваши письма некоторым адресатам. И вот сегодня я осмелился Вам написать»²³.

¹⁹ URL:http://www.batagov.com/slova/remix_posts.html

²⁰ URL:http://www.batagov.com/slova/remix_posts.html

²¹ URL:<http://orloffmagazine.com/content/anton-batagov-slovo-pianista.html>

²² URL:<http://orloffmagazine.com/content/anton-batagov-slovo-pianista.html>

²³ URL:<http://www.batagov.com/slova/rachmaninoff2014.html>

Обращение это, приуроченное ко дню смерти Рахманинова, наполнено глубокой искренностью и уважением. Помимо своего почтения, Батагов как-бы рассказывает нынешнюю обстановку, о том, что современные композиторы, что-то ищут и даже находят, а быть может, это кажется им только самим; общество хвалит за новинку и ругает за вторичность, как будто в этом и есть смысл²⁴. Затем Батагов задает вопрос, почему при прослушивании виртуозно исполненных сочинениях, ничего не меняется? Таким образом, в этом послании композитор обращается и к нам, чтобы мы на секундочку остановились и задумались...

Итак, предприняв попытку охарактеризовать нашего музыканта – современника в триединстве композитор\исполнитель\критик, мы можем заключить, что в каждой из этих арт-практик Антон Батагов представляет собой фигуру и неоднозначную, и многозначную, и своеобразную для каждого «художества», и наделенную чертами художественной общности. Музыкальный талант – это единство в многообразии.

ЗВУКОРЕЖИССУРА. ИНТЕГРАЦИЯ В МЕЖДУНАРОДНУЮ ПРОФЕССИОНАЛЬНУЮ СРЕДУ КАК НЕОТЪЕМЛЕМАЯ ЧАСТЬ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА

С точки зрения исторического контекста звукорежиссура является достаточно молодой профессией. Действительно, с момента первых попыток и экспериментов по фиксации звукового сигнала прошло всего около ста двадцати лет, а первые шаги в этой области были связаны с сугубо техническими вопросами. Звукорежиссура как разновидность творческой деятельности начинает формироваться только тогда, когда фундаментальный технический уровень приобретает стабильные черты, когда закрепляются общие тенденции в перспективах его развития. Одним словом, процесс формирования творческой составляющей в звукозаписи имеет еще более краткую историю.

На первых этапах развития звукозаписи особенности звуковой картины зависели напрямую от технического решения, используемого в процессе фиксации звука на носитель, с возможностью последующего воспроизведения информации. Инженеры боролись за увеличение частотного и динамического диапазонов записи, долговечность носителя. Эти процессы продолжаются и в наши дни, но разница в том, что в определенный момент были достигнуты такие характеристики записи, которые позволяют в дальнейшем варьировать звучание уже в рамках работы исключительно с точки зрения творческого процесса, не оглядываясь на физические «рамки» технической организации записи. Тандем технических и технико-творческих средств имел первостепенное значение в работе европейских и американских компаний вплоть до начала процесса их слияния в несколько международных сетей. Следствием этого слияния стала утрата независимости, необходимость прямой конкуренции и, как следствие, индивидуальность «звучания».

²⁴ URL: <http://www.batagov.com/slova/rachmaninoff2014.html>

Так или иначе, накопленный опыт консолидировался, передавался из поколения в поколение, сохраняя все лучшее с точки зрения технической эволюции. Важно другое: в момент формирования своего рода школ академического звука (к примеру, ярко выделявшихся с 1950-х годов XX века английской Decca и немецкой Deutsche Grammophon) их конкуренция приводила к новым результатам, рождая альтернативные направления. В неакадемических жанрах – эстрадной музыке, а позже электронной, звукозапись становилась неотъемлемой частью звучания групп и солистов и развивалась в этой области еще более интенсивно в связи с большим разнообразием контента, ориентированного на более широкого потребителя. Таким образом, все те результаты в области звукозаписи, которые мы сейчас можем наблюдать в европейской и американской культуре, можно считать результатом исторически сложившейся эволюционной цепочки изменений.

Обратимся к российской истории. Когда в Европе с 1930- годов начинается активная фаза творческого поиска в области звука, наше государство в силу ряда исторически сложившихся причин оказывается изолированным, в том числе от зарубежных экспериментов области звуорежиссуры.

Изоляция исключает самый важный элемент активного развития – взаимодействие участников профессионального сообщества. С одной стороны, это способствует формированию локальной школы – индивидуальной, самобытной, развивающей собственные традиции. С другой – этот же фактор исключает конкурентное противостояние, влекущее за собой активный поиск не только инновационных технологий, но и новых художественных решений.

Хорошо это или плохо?

Однозначно положительный ответ можно дать на оба утверждения. Да, мы изолированы, мы не развиваемся с точки зрения конкуренции (как внутренней, так и внешней), но с другой стороны, когда в Европе произошел окончательный переход на рыночные условия и компании, занимавшиеся академической звукозаписью, были вынуждены постепенно отказываться от свойственных им традиций в угоду условиям рынка, советская звуорежиссура, находясь под жестким государственным контролем, сохранила собственные, в том числе и производственные, традиции. Отдельного направления в записи эстрадной музыки

(эквивалентного европейской и американской традициям) в СССР вообще не было.

Какова ситуация в наши дни? Медиа-рынок так или иначе определяется европейскими или американскими брендами. Конкурентноспособным считается продукт, соответствующий не только международным техническим стандартам, но и условным эстетическим традициям звучания, выработанным ведущими зарубежными школами.

Рассмотрим этот вопрос с точки зрения образования. Фундаментальное образование в области звукозаписи предполагает наработку базовых знаний в технологии осуществления звукозаписи (и прочих этапов создания фонограммы) в области музыкального искусства. Логика образовательного процесса соответствует историческому прогрессу: сначала студенты получают теоретические знания и технические навыки, затем происходит переосмысление этих навыков с точки зрения получения результата творческой деятельности в соответствии с эстетическими нормами того или иного стиля. Так как профессия является собой исключительно практический процесс, то есть процесс, существование которого в области только теоретических знаний невозможен, необходимым элементом для достижения результата становится уже упомянутый ранее момент профессионального взаимодействия. Следовательно, если цель образовательного процесса – формирование полноценного специалиста в области музыкальной обладающего всеми необходимыми *практическими навыками*, то необходимой частью этого образовательного процесса становится взаимодействие с представителями зарубежных школ, эстетические принципы которых необходимо выявить и осмыслить процесс их реализации на практике.

Самым действенным в этой области является «погружение» студента в практическую деятельность. В идеальных условиях этот процесс должен быть продолжительным, но не менее результативной становится кратковременная, но интенсивная практика. Для этого может быть использована схема мастер-классов под руководством приглашенных специалистов, как педагогов, так и практикующих звуорежиссеров.

Важно организовать процесс таким образом, чтобы был осуществлен полный цикл работы с музыкальным материалом с точки зрения всех фаз звукозаписи. Можно предположить, что если противопоставить российский и зарубежный процесс производства фонограммы, то

разница в организации процесса и полученном результате становится более наглядной. Но для профессионального роста студента более важным становится противопоставление двух именно зарубежных школ. Психологически становится сложно принять или отвергнуть одну из сторон, что приводит к большей аналитической деятельности, а, следовательно, к более достоверному практическому результату. Так как для завершённого аналитического цикла необходим практический тест полученного материала.

Обозначенная схема опробована в организации 4-го Центрально-Европейского Студенческого Саммита «4th CESS 2014 Moscow» (<http://cess2014moscow.wix.com/home>), состоявшегося на базе Российской академии музыки имени Гнесиных с 12 по 14 сентября 2014 года, организованный студентами, выпускниками и педагогами кафедры Музыкальной звукорежиссуры и Всемирной организацией звукорежиссеров AES (Audio Engineering Society). Саммит является ежегодным мероприятием в рамках образовательных программ AES. Опираясь на опыт коллег из Польши, Сербии и Австрии, принимавших саммит в прошлые годы, были организованы мастер-классы для проведения которых были приглашены ведущие специалисты в области звукорежиссуры из Европы и России. Более 80ти участников из России, Белоруссии, Молдавии, Сербии, Австрии, Италии, Германии, Колумбии и Великобритании за три дня приняли участие в 5 мастер-классах, а так же посетили ведущие площадки Москвы, осуществляющие звукозапись академической и эстрадной музыки.

Программа саммита была построена вокруг, пожалуй, самых актуальных для студентов тем: «Запись эстрадной музыки в малом помещении», «Сведение эстрадной музыки» и «Запись камерной музыки в условиях камерного концертного зала».

Уникальность программы саммита заключалась в исключительно практических мастер-классах. Вся теоретическая часть звукорежиссуры была продемонстрирована непосредственно в рабочем процессе, а постоянный диалог между участниками и лекторами мастер-класса позволил получить ответы на возникающие вопросы.

Первый день начался с технического тура на Киноконцерн «Мосфильм» – один из самых больших в Европе кино-комплексов. 25 человек посетили знаменитую Тон студию – одну из самых востребованных

студий Москвы для записи оркестровой и эстрадной музыки, где были записаны сотни альбомов ведущих российских групп, а также музыка для множества кинофильмов. Кстати, выпускников академии нередко можно встретить за пультом в аппаратных звукозаписывающего департамента Мосфильма. Так случилось и в этот раз.

Также для участников саммита организовали технический тур в Большой зал Московской консерватории. Большая часть музыкального наследия компании «Мелодия» была записана здесь: Святослав Рихтер, Евгений Светланов, Геннадий Рождественский, Михаил Плетнев, Альфред Шнитке, Родион Щедрин... Самые выдающиеся музыканты, композиторы и оркестры в истории России записывались здесь. А так как почти все сотрудники звукозаписывающего комплекса зала – выпускники Академии, нас ждал очень тёплый и радушный прием.

Когда все официальные моменты были соблюдены, участники с нетерпением отправились на первый мастер-класс – «Запись эстрадной музыки».

Для мастер-классов, связанных с эстрадной музыкой, были приглашены два всемирно известных профессионала в этой области: Haydn Bendall и Mike Senior.

Haydn Bendall – легенда звукорежиссуры. Его имя значится на альбомах таких звезд, как Freddie Mercury, A-ha, Gary Moore, Elton John, Massive Attack и многих других. Кроме того, он на протяжении 10 лет был главным звукорежиссером всемирно-известной студии Abbey Road.

Мастер-классы Mike Senior привлекают студентов со всего мира. Они отличаются невероятной информативностью. Также все отмечают его неиссякаемую энергию. Mike Senior – автор рубрик в ведущем журнале для звукорежиссеров Sound On Sound. Широкую известность он получил благодаря своей книге-бестселлеру *Mixing Secrets For The Small Studio*, по которой учат молодых звукорежиссеров.

В первый день была проведена сессия звукозаписи эстрадной музыки. В качестве музыкантов была приглашена молодая группа «Брукс» состоящая преимущественно из выпускников нашей академии.

Формат мастер-класса предполагал работу сразу двух звукорежиссеров, что позволило участникам видеть не просто процесс работы одного из них по заданной схеме, а наблюдать диалог между ними. Так-

же можно было задать вопросы и получить на них исчерпывающие ответы. До позднего вечера продолжалась работа, новые идеи возникали у музыкантов и звукорежиссеров в совместном творческом процессе. Участники в очередной раз убедились в том, что звукорежиссура – это не только техническая профессия. Звукорежиссер должен обладать не только техническими навыками – атмосфера сотворчества музыкантов и звукорежиссеров еще раз подтвердила этот неоспоримый факт.

Второй день начался с мастер-класса, организованного совместно с журналами MusicBox и InAVate. Он прошел в рамках самой большой выставкой профессионального звукового оборудования в Европе – NAMM MusicMesse. В течение двух часов Mike Senior делился секретами мастерства работы по подготовке проекта записи к сведению. Работа велась над материалом, записанным накануне в учебной студии Академии имени Гнесиных.

Следующим этапом саммита стал визит в Большой театр – один из старейших театров Европы, известный на весь мир своими постановками, балетной труппой и техническими решениями. Технический тур для участников проводили наши выпускники, работающие в департаменте Звукозаписи и трансляции театра.

Вторая половина дня была посвящена мастер-классу по записи академической музыки.

Русская школа звукозаписи известна в первую очередь именно записью академической музыки, что подтверждают многочисленные победы студентов Академии на международном конкурсе, проводимом AES.

Для мастер-класса был приглашен российский специалист Мария Соболева – один из первых выпускников кафедры «Музыкальной звукорежиссуры» Академии имени Гнесиных, один из самых востребованных звукорежиссеров России, выпустивший огромное количество дисков оркестровой, камерной и джазовой музыки, а также педагог, воспитавший не одно поколение молодых звукорежиссеров.

У участников саммита была уникальная возможность не просто присутствовать на записи оркестра, а сопоставить постановки микрофонов с их звучанием в процессе. Лектор смог продемонстрировать принципы оркестровой записи, объясняя их, находясь непосредственно на сцене. Также в аппаратной каждый из участников мог попробовать

свои силы в формировании микса за пультом. Продолжился мастер-класс работой с оркестром и партитурой. Эта часть работы звукорежиссера требует больших усилий и глубокого знания музыки.

Третий день был посвящен сведению эстрадной музыки. Таким образом, завершался цикл работы над композицией, который начался еще в первый день с записи в студии. Mike Senior и Haydn Bendall работали параллельно в двух аппаратных, и в течение дня подготовили премикс композиции. Но самым главным был даже не полученный результат (который в такие сжатые сроки все еще оставался не конечным и требующим значительной доработки), а возможность наблюдать и участвовать в процессе. Лекторы открывали свои профессиональные тайны, делились методиками работы, сформировавшимися за многие годы их собственной практики. Постоянный свободный диалог с участниками создавал теплую дружескую атмосферу, что очень важно для студентов.

Закончился день прослушиванием результатов, полученных в течение третьего дня работы саммита. Миксы получились разными, индивидуальными по звучанию, что еще раз подтвердило, насколько творческим процессом является звукозапись. Также участники получили доступ к исходным материалам сессий звукозаписи, что позволит им уже дома, в привычных условиях, до конца разобраться во всех тонкостях работы приглашенных специалистов.

Три дня с насыщенной программой для участников саммита пролетели незаметно.

В качестве результата студенты получили опыт работы со специалистами, широко востребованными в своей области, что не только обогатило знания, но и вызвало новую волну интереса к профессии у студентов. Другим важным плюсом взаимодействия с зарубежными специалистами, как носителями другой культуры, является возможность погружения в более естественную языковую среду с точки зрения терминологии и международного профессионального общения.

Таким образом, можно сделать вывод, что для получения комплексного представления об актуальном для наших дней взгляде на процесс звукозаписи является необходимость интеграции в международную профессиональную среду.

Ю. К. АРНОЛЬД – А. Н. СЕРОВ: ИЗ ИСТОРИИ «ПЕЧАТНЫХ ПОЕДИНКОВ»

Страницы русской периодической печати второй половины XIX века нередко становились полем многочисленных споров, затрагивающих широкий круг проблем. Обсуждение будущего пути развития отечественной музыкальной культуры, отличного от западноевропейского, вовлекало огромное число полемистов: В. В. Стасова, А. С. Фаминцына, П. И. Чайковского, Г. А. Лароша. Темы «печатных поединков» естественно перетекали в сферы русского оперного и инструментального исполнительства, не оставались без внимания концерты известных иностранных исполнителей и композиторов. Одной из ныне малоизвестных глав русской печатной музыкальной жизни является многолетняя полемика Александра Николаевича Серова и Юрия Карловича Арнольда.

В целом мировоззренческие устремления музыкантов парадоксальны: этнически русский Серов испытывал огромные симпатии к Рихарду Вагнеру и даже во внешнем облике напоминал Бетховена, что подчеркивает Арнольд: «Любил он [Серов – Д. Т.] преимущественно одеваться в серый, несколько мешковатый, сюртук, застегнутый сверху до низу <...>, неким образом, как бы в подражание Бетховену»¹. Этнический немец Арнольд на протяжении многих лет выступал противником экстраполяции западноевропейских, в частности немецких, принципов профессионального образования русских музыкантов.

В 1852 году Серов обрушился в ряде статей в «Пантеоне» на книгу А. Д. Улыбышева «Beethoven et ses oeuvres» [франц. «Бетховен и его произведения»]. Суждения о Бетховене Арнольд признавал отсталыми, но при этом не подвергал Улыбышева жесткой критике:

¹ Арнольд Ю. Воспоминания. Том 3. М., 1893, с. 114—115.

«Своими смелыми суждениями и резкими приговорами, написанными “бойким пером”, новый критик [Серов – Д. Т.] произвел общую сенсацию <...>»².

«Читал я книгу того же автора (т. е. А. Д. Улыбышева) о жизни и деяниях Моцарта; читал я и длинные предлинныя филиппики некоего господина против этого сочинения, – филиппики, в которых автор какими-то парадоксами и софизмами, а, главное, переименованием слов и смысла книги г. Улыбышева, старался обвинить последнего в преступлении *laesae majestatis* [лат. «измена» – Д. Т.] против великой тени творца музыки к Гётевой трагедии “Эгмонт” и “Девятой симфонии”»³.

Узнав о «некоем господине», Серов направил Арнольду письмо:

«М[илостивый] г[осударь] Юрий Карлович!

Чтобы писать об чем-нибудь, о ком-нибудь, хотя бы против “некоего совсем безвестного господина”, неужели надобно в подробности знать то дело, о котором речь идет. В любопытной статье Вашей о книге Улыбышева (в №21 “Музыкального вестника”) встречаются выходки против меня (хотя и без означения моего имени), но, к сожалению, с непозволительным извращением фактов, т. е. моих убеждений, – всегда высказанных мной на русском и совершенно – для русских – понятном языке.

Приписывая такое искажение правды никак не злонамеренности Вашей, а, вероятнее, недостатку данностей (так как статьи в Пантеоне не случилось у вас под руками) и желая последовать превосходному совету вашему, что обязанность критика не ругать, а учить, исправлять, имею честь препроводить к Вам – собственно для поучения вашего на дальнейшие случаи – мою новейшую филиппику против столько уважаемого вами, добросовестного и глубокоученого знатока музыки. <...>»⁴.

² Там же, с. 112.

³ Там же, с. 116.

⁴ Серов А. Чему верить и чему не верить в музыкальной критике? // Серов А. Статьи о музыке. Выпуск третий. 1857—1858. М., 1987, с. 366.

Ответное письмо Арнольда напоминает «этикетно-сатирическую игру»:

«О чем же именно-то хлопочите Вы? Из чего же собственно, батюшка А. Н., родилось оно, желание-то Ваше, исправлять меня? Что-то темненько! Вы пишете: “будто в статье моей встречаются выходы прямо против Вас <...>?” – Да, позвольте, аттанде-с! Как же это? Ведь говорил я в своей статье о некоем господине, старавшемся парадоксами и софизмами, а главное злонамеренным переиначением слов и смысла книги г. Улыбышева обличить его пред публикой будто в невежестве музыкальном; – говорю о дерзки-резких выходах этого барина, о страсти его к пустой чернильной драке; о бездоказательном пустословии его статей: о сильной тоске его по возбуждению собой любопытства и quasi-ученого прения в России, а если бы возможно и за границей, – вот о каком-то барине я писал!! А вдруг Вы уверяете, что этот “некий господин” Вы сами! – “Неужели правы слухи...?” – Ну уж, батюшка А. Н., – я бы, ей-ей, ни за что не стал сам находить сходства меж собой и подобным баринком, – а уж если бы (прости Господи мое погрешение!) я и нашел его, так, по крайней мере, никому бы в том не признавался; – ведь нечем, право, тут похвастать-то! Ну, Бог с Вами! А писулочки все-таки присылайте! Презабавные они, – ей Богу, презабавные!»⁵.

В марте 1856 года Арнольд написал статью «Мейербер и г. Серов», усматривая «вагнеровские нападения» Серова на Мейербера. Вскоре в печати появился «Ответ Ю. К. Арнольду»:

«Оттого все начало моих статей о Мейерберовской опере, начало, против которого так вооружается г. Арнольд, было написано особенно резко, именно с той целью, чтобы поскорее вызвать полемику. <...> Оттого г. Арнольд очень ошибается, если думает, что раздосадовал меня

⁵ Арнольд Ю. Воспоминания. Том 3. М., 1893, с. 118—120.

своими нападениями. Напротив, он доставил мне реальное удовольствие»⁶.

В феврале 1863 года Арнольд отрицательно отозвался об исполнении Д. М. Леоновой роли Азучены в «Трубадуре» Дж. Верди, что вызвало «печатный взрыв» со стороны Серова:

«Постоянные занятия искусством, при отсутствии врожденного толка и вкуса, никак еще не дают человеку патента на звание опытного артиста или знатока. Патент такой заключается только в художественном или критическом даре, в признании, без этого небольшого условия занятие искусством – самое неблагодарное и самое бесполезное дело в свете. Уж не лучше ли гораздо землю пахать, улицы мостить, воду возить, чем в продолжение четверти столетия испачкать стопы нотной и писчей бумаги без малейших результатов для себя и для ближних?»⁷.

«Уж не предлагал ли г. Арнольд Д. М. Леоновой участвовать в каком-нибудь публичном исполнении его оперы (более двух десятков лет хранимой в портфеле композитора)? Не отмицает ли теперь уязвленное авторское самолюбие за печальный отказ?»⁸.

Позднее состоялась случайная встреча Арнольда и Серова: «Шел я раз по Офицерской улице <...> вместе с Л. А. Меем и Н. Ф. Щербиной, и встретили мы выходящего из своей квартиры Серова <...>. Мы остановились и начали разговаривать. Вдруг Серов обращается ко мне <...>: “ну что, батенька, задело? Не взыщите, не гневайтесь!”⁹». Серов ожидал более рельефной реакции – Арнольд лишь иронично заметил Серову: «<...> только тут и гневаться-то не стоит. Больным-то людям и

⁶ Серов А. Полемика. Ответ Ю. К. Арнольду // Серов А. Статьи о музыке. Выпуск второй А. 1854—1856. М., 1985, с. 272.

⁷ Серов А. Статьи о музыке. Выпуск пятый. 1860—1862. М., 1989, с. 271—272.

⁸ Там же, с. 275.

⁹ Арнольд Ю. Воспоминания. Том 3. М., 1893, с. 113.

сам Бог велел грехи отпускать; а вы почтеннейший друг, крайне страдаете желчью; – ну и выливаете ее зря направо да налево, куда попало. Бог вас простит, а я уже подавно! – Больной вы, любезный, больной, и все тут»¹⁰. «Намерение мстить» Д. М. Леоновой Арнольд категорически опровергает: к моменту выхода статьи Арнольд не был знаком с Леоновой.

В начале 1860-х годов Серов подвергал резкой критике неудовлетворительную оценку Арнольдом петербургских оперных артистов, подчеркивая непрофессиональность суждений:

«И у нас нашелся ученый (?) музыкант, г. Арнольд, который не постыдился в 1857 году печатной статьей одобрять все нападения Улыбышева на Бетховена (равный бой, не правда, ли?) и оправдывать все нелепости улыбышевского пасквиля (“Beethoven et ses glossateurs”) акустическими (!) выводами. Но этому запоздалому теоретику, или, как он сам себя величает, “теорик”, я, конечно, не сделаю чести, поставив его имя в одну строку с брюссельским Улыбышевым или нижегородским Фетисом. Те оба хоть в чем-нибудь выказали и начитанность, и некоторый смысл, и некоторый вкус»¹¹.

В небольшой сценке для домашних спектаклей Серов описывает диалог музыкальных критиков М. А. Загуляева из «Сына отечества» и Ф. М. Толстого из «Северной пчелы». Обсуждается репетиция первого акта оперы Арнольда «Последний день Помпеи»:

«М. З.[агуляев – Д. Т.]: Я, признаюсь вам, мало знаю по музыке и не возьму на себя делать подробный разбор такого серьезного произведения, как “Последний день Помпеи” г. Арнольда <...> <...> <...> на репетиции присутствовали наши известные музыканты и знатоки музыки и что общий их отзыв об опере г. Арнольда как нельзя более благоприятен»¹².

¹⁰ Там же, с. 114.

¹¹ Серов А. Статьи о музыке. Выпуск четвертый. 1859—1860. М., 1988, с. 65.

¹² Там же, с. 80.

Ответ Толстого в духе Серова:

*«Умолчать о “Последнем дне Помпеи” и греха нет. Композитор – человек у нас безвестный, трудился втихомолку, про себя, для собственного утешения <...>; об нем можно и не знать <...>. Он не из числа юношей; притом весьма самоуверен и доволен собой: обескураживать его было бы трудно; но в моих правилах никогда никому не говорить неприятной правды без всякой нужды. Похвалить Арнольда, при лучшей к тому воле, решительно не за что (он – *entre nous* [между нами] – совершенная бездарность и в теории, и в сочинениях своих)»¹³.*

Серов утверждает доводы Толстого:

«<...> (я тоже был на этой несчастной пробе и вместе с вами ужасался перед редкой в своем роде степенью бездарности, безвкусыя и самоослепления). Для “теоретиков” и глупокомысленных композиторов, подобных г. Арнольду, никакая в свете критика не существует»¹⁴.

Позднее возник спор между Серовым и М. А. Загуляевым об оперных сочинениях А. Г. Рубинштейна и Арнольда. Если признавать некоторые достоинства оперы «Последний день Помпеи» Арнольда, то, по мнению Серова, «<...> г. [А. Г.] Рубинштейн необходимо должен казаться гением колоссальным <...>»¹⁵. Загуляев иронично пишет Серову:

*«Что касается до г-на Арнольда и его оперы, я позволю сделать вам одно только замечание: сказать что-нибудь о *priority* – мало; надобно доказать, и на этом-то доказательстве я жду вас, великий экстерминатор Фетиса, Мейербергера, Улыбышева и многих других»¹⁶.*

¹³ Там же, с. 80—81.

¹⁴ Там же, с. 83.

¹⁵ Там же, с. 90.

¹⁶ Там же, с. 91.

Упреки в неточном объяснении акустических законов музыки Серов получает в статье Арнольда, посвященной лекциям Серова¹⁷. В заграничных письмах Серов «отбивает» критические воззрения о своих лекциях¹⁸. Серов считает, что Арнольд даже не способен отличить Allegretto из Седьмой симфонии Бетховена от похоронного марша его же Третьей симфонии¹⁹. Однако иногда прослеживается некоторая положительная оценка музыкально-теоретических знаний Арнольда. Серов пишет о публичных лекциях берлинского музыкального теоретика, дирижера и композитора Карла Фридриха Вейцмана:

«Очень замечательная была речь (или, лучше сказать, лекция) об истории гармонии в применении ее к нынешнему statu quo Вейцмана <...>, который гармонию знает гораздо лучше даже г. Арнольда <...>»²⁰.

Отношение Серова к Арнольду существенно изменилось после постановки оперы «Юдифь» в мае 1863 года. Арнольд посчитал новую оперу самым замечательным творением эпохи после появления «Русалки» А. С. Даргомыжского:

«<...> план либретто, им же созданного, указывает на то, что Серов замыслил предстать в ней, как приверженец строгого классицизма; но так как во время созидания музыкальной части этого творения, он находился под влиянием тогдашних Вагнеровских опер (“Корабль-привидение”, “Тангейзер” и “Лоэнгрин”), то весьма естественно, что “Юдифь” Серова получила некоторую также и ново-романтическую окраску»²¹.

¹⁷ Статьи Ю. К. Арнольда были опубликованы в журнале «Сын отечества», 1859, №45.

¹⁸ Серов А. Статьи о музыке. Выпуск четвертый. 1859—1860. М., 1988., с. 105—106.

¹⁹ Там же, с. 106.

²⁰ Там же, с. 116.

²¹ Арнольд Ю. Воспоминания. Том 3. М., 1893, с. 107.

Через несколько дней после выхода статьи состоялась неожиданная встреча Арнольда с Серовым:

«Увидев меня еще издали, он [Серов – Д. Т.] перебежал чрез улицу ко мне навстречу и, протянув с сияюще-приветственной улыбкой обе руки, сердечно благодарил, да прибавил, что он никак не ожидал от меня и такового тщательного и, главное, сочувственного разбора. На это я ему ответил, что критику нет никакого дела до личных отношений; что против своих убеждений и против фактической правды писать Бог таланта мне не дал; и что, следовательно ему не за что благодарить меня»²².

В разговоре Арнольд сообщил о скором отъезде за границу, и Серов посоветовал обязательно посетить Лейпциг, затем пригласил к себе в квартиру и передал немецкую визитную карточку для доктора Франца Бренделя. Когда Арнольд вошел в квартиру, Серов сказал гостям: «”Вот, – <...> рекомендую честнейшего рыцаря”! (При этих словах, он [Серов – Д. Т.] прослезившись, обнял меня). “Я его ругал, да ругал, – а он лучше отозвался о моем детище, нежели те, которых я по головке гладил”»²³.

В апреле 1863 года Арнольд уезжает в Германию и поселяется в Лейпциге, начиная публиковаться в музыкальном журнале «Neue Zeitschrift für Musik». **Сотрудничество с редактором престижного журнала доктором Францем Бренделем, сложившееся благодаря Серову, открыло для Арнольда новые возможности.** Брендель был председателем музыкального общества Лейпцига «Euterpe» и влиятельного «Allgemeiner Deutscher Tonkünstler-Verein» [нем. «**Всеобщая ассоциация немецких музыкантов**»]. В ноябре 1863 года и в августе 1864 года в рамках концертов «Euterpe» прозвучала увертюра Арнольда «Борис Годунов» и «Русская баллада» на слова Л. А. Мея «Как у всех-то людей». Вследствие положительных откликов немецкой музыкальной общественности о концертах и о статье «Die Entwicklung der russischen Nationaloper» Арнольд был приглашен на должность помощника редактора журнала

²² Там же, с. 123—124.

²³ Там же, с. 124.

«Neue Zeitschrift für Musik», стал заведовать музыкально-критической частью лейпцигского журнала «Leipziger Tageblatt» и даже был избран секретарем «Allgemeiner Deutscher Tonkünstler-Verein».

Считая Серова значительной фигурой русской музыкальной культуры, Арнольд тщательно анализировал процесс эволюции устремлений композитора, указывая на приверженность Серова к немецкой музыкальной эстетике. Арнольд рассматривал этапы формирования творческих воззрений Серова. Изучив основы западноевропейской музыки классического направления, Серов стал ярким пропагандистом творчества М. И. Глинки, но вскоре снова погрузился в изучение Венской классической школы, особенно Бетховена. Крупное преобразование композиторского метода Серова произошло после поездки в Германию в 1850-х годах, где он познакомился с Вагнером и Листом, став продолжателем ново-германского романтического направления. Арнольд в «Воспоминаниях» завершает главу о Серове фразой:

«<...> а под конец своей, беспрекословно деятельной, жизни он [Серов – Д. Т.], оказавшись уже недовольным ни Бетховеном, ни Глинкой, ни Лисстом, ни Вагнером, находил лишь в самом себе “альфу и омегу музыкального искусства”»²⁴.

²⁴ Там же, с. 107.

«РОДНЫЕ НИВЫ» СТАСИСА ВАЙНЮНАСА. НОВАЯ ЖИЗНЬ РОМАНТИЧЕСКОЙ МИНИАТЮРЫ

Традицию романтической миниатюры в начале XX века продолжают многие композиторы, среди которых можно назвать и имя самого известного литовского композитора Микалоюса Чюрлениса, который по праву считается основателем национальной композиторской школы. В его музыкальном наследии большую часть составляют именно фортепианные миниатюры. В трактовке этого жанра у литовского классика ясно обозначился стилевой «вектор»: «За недолгий творческий период, длившийся немногим более десятилетия, музыка Чюрлениса эволюционировала от традиционного романтизма к композициям, предвещающим современную атональную музыку»¹. Традиции, заложенные Чюрленисом, продолжили и другие литовские композиторы, жанр фортепианной миниатюры стал в Литве очень популярным. В ряду тех, кто отдал ему весомую дань, должен быть назван и Стасис Вайнюнас (1909-1982).

Стасис Вайнюнас родился в Риге. В 1933 году окончил Рижскую консерваторию как пианист (класс А. Даугула), а в 1934 году – как композитор (класс Я. Витола), после чего год стажировался в Вене у Э. Зауэра и Э. Штаермана. В 1938 году Вайнюнас начинает свою преподавательскую деятельность в Клайпеде и Шауляе, а с 1942 года до конца своей жизни преподает в Литовской Государственной Консерватории в Вильнюсе. Вайнюнас был прекрасным пианистом. В 1933 году, блестяще выступив в Вене, он стал первым в Литве пианистом – лауреатом международного конкурса. «Еще во втором туре исполнением “Фейерверка” Дебюсси он вызвал овацию переполненного венского зала “Musikverein”, хотя это и воспрещалось правилами конкурса»². Однако

¹ Зубовас Р. Микалоюс Константинас Чюрленис [Электронный ресурс] URL: <http://ciurlionis.eu/ru/muzyka/> (дата обращения 15.03.2016).

² Ясинскас К. Стасис Вайнюнас очерк жизни и творчества. Л.: Советский композитор, 1961. С.12.

в послевоенные годы Вайнюнас оставляет свою исполнительскую карьеру, чтобы сосредоточиться на педагогической и композиторской деятельности. В 1951 году композитор был удостоен Сталинской премии за Рапсодию на литовские народные темы для скрипки с оркестром. В это время он сближается с А. Рачюнасом и Б. Дварионасом. «Наше известное композиторское трио – Б. Дварионас, А. Рачюнас, С. Вайнюнас – пережило сложный период исторических переломов. Стасис Вайнюнас был самым молодым из этих трех классиков. Принимая активное участие в культурной жизни послевоенных годов, они своей творческой, педагогической и исполнительской деятельностью вывели литовскую музыкальную культуру на новый уровень, на более широкую международную арену»³.

В отличие от Чюрлениса, Вайнюнас большинство своих миниатюр объединял в сюитные циклы. Всего им написаны четыре таких цикла, среди которых нам бы хотелось выделить сюиту «Родные нивы»⁴. В этом сочинении, как нам кажется, проявляется зрелый фортепианный стиль композитора, для которого характерно соединение разных стилистических качеств: от претворения приемов, свойственных литовской народной песне, до элементов современных ему техник композиции.

Сюита «Родные нивы» написана в 1964 году. Сочинение наполнено любовью к природе родного края. В ранний период творчества программные пьесы Вайнюнаса часто носили изобразительный характер. Сюита же «Родные нивы» не столько изображает какие-то природные явления, но и передает настроения и чувства, то есть они, подобно большинству романтических миниатюр, – лирические по своей сути. Кроме того, за исключением третьей пьесы, все миниатюры цикла выдержаны в спокойных темпах, что, в целом, не слишком характерно для творчества Вайнюнаса. Будучи блестящим пианистом, он часто включал в свои программы виртуозные романтические сочинения, это отразилось и на его произведениях. Медитативность, неторопливость развертывания музыкальной ткани в пьесах этого цикла усиливает их лиричность.

Хочется отметить также и другие общие качества, которые свойственны трактовке Вайнюнасом жанра фортепианной миниатюры в

³ Narbutienė O. Stasys Vainiūnas. Vilnius: Vaga, 1991. С.5.

⁴ Сюита состоит из пяти пьес: «Рассвет», «Ландыш в цвету», «Ливень», «Лютики танцуют», «Родные нивы»

этом цикле. Пьесы цикла достаточно развернуты, внутри каждой миниатюры образ меняется, трансформируется. Такие художественные задачи приводят и к более сложным, по сравнению с ранними миниатюрами, решениям в плане фортепианной фактуры и формы. Показ тематического развития и преобразование материала, таким образом, – первое качество, отличающее миниатюры этого цикла.

Второе – большая роль линейности и контрастной полифонии. В фактуре пьес часто присутствует сразу несколько планов, фактурных слоев, которые развиваются параллельно, как, например, в «Рассвете» или «Родных нивах». Эта полипластовость в организации ткани реализуется и в сфере ладотональности. В многоголосной фактуре Вайнюнаса одна из линий чаще всего диатоническая, тогда как остальные пласты включают хроматические обороты и созвучия. Этот прием можно проиллюстрировать пьесой «Лютики танцуют». В первом восьмитакте мелодическая линия – диатоническая, тогда как в остальных голосах присутствуют хроматика, возникающая на основе изменений диатонических ступеней (в виде альтерации или элементов модуляционной хроматики).

1.
Vivamente

Далее в пьесе хроматическая плотность увеличивается, «набирается» полный хроматический звукоряд, появляются тональные сдвиги в далекие строи: из *C-dur* в *Es-dur* и в одноименный *es-moll*, в котором звучит второй раздел. При этом диатоника продолжает присутствовать как самостоятельный пласт, усиливая эффект дупластовости.

Другим примером постепенного сложения хроматического звукоряда может служить первая пьеса цикла – «Рассвет». Здесь такой звукоряд возникает постепенно, путем добавления новых слоев фактуры. Сначала несколько раз повторяется короткий мотив. Он состоит из зву-

ков *e, g, gis, a, b* (Пример 2). Далее аккорд в басу прибавляет к неполной хроматической гамме *cis, c* и *d* (Пример 2), после чего в интервалах верхнего пласта фактуры появляется *fis* (Пример 3), а напевная мелодия вносит в этот звукоряд *es* (Пример 4). В это время паузы между остинатно повторяющимися начальными мотивами постепенным, включая недостающие до полного хроматического ряда звуки *h* и *f* (Примеры 3 и 4).

2.
Moderato tranquillo

3.
Moderato tranquillo

4.
Moderato tranquillo

Четвертое качество, свойственное стилю миниатюр Вайнюнаса, пожалуй, самое главное, – активное использование элементов литовской народной песни. Эти элементы никогда не даны в виде откровенных цитат, скорее, речь может идти об использовании характерных интонаций и фактурных приемов.

В эпоху романтизма опора на народные песенно-танцевальные жанры была одним из важнейших стилизованных признаков национальных школ – польской, русской, чешской, норвежской, венгерской и пр. В XX веке эта тенденция сохранила актуальность в том числе для профессиональных музыкальных традиций, которые только утверждали свою самобытность. К их числу принадлежала и литовская. Однако новое столетие внесло в отношение к фольклору особые качества: научное изучение, запись этого богатого наследия, обращение к архаическим слоям народной песни, внимание к региональным особенностям открыло богатый мир новых музыкальных идей, выразительных и композиционных приемов. «С одной стороны, фольклор стимулировал развитие новых языковых средств, которые не могли быть выявлены в фольклоре композиторами романтического века, на чем основаны открытия и Стравинского, и Бартока, и Яначека, и Орфа, и Шимановского, и Фальи. С другой стороны, уровень развития профессиональных средств уже к началу века делает возможным реализовать фольклор в художественном произведении более адекватно по отношению к оригиналу»⁵.

Иными словами – новые техники, сменившие общеевропейские позднеромантические способы письма, смогли «сомкнуться» с нестандартными, свежими, оригинальными музыкальными качествами, которые нес в себе национальный фольклор разных стран. Начинают использоваться необычные лады, особая непериодическая ритмика, вертикальные созвучия нетерцовой структуры, последования аккордов, далекие от классической функциональности. В этом творчество Стасиса Вайнюнаса отвечает современным ему тенденциям, именно этим оно во многом отличается от романтической в своей основе стилистики пьес Чюрлениса.

Опору на литовский фольклор многие исследователи считали важнейшим качеством сочинений Вайнюнаса, видя в ней одну из сторон его композиторского стиля: «Интеллектуализм его музыки слегка смягчен с помощью интонаций литовских народных песен, особенно sutartines»⁶. Sutartine – жанр литовского фольклора, песни полифонического скла-

⁵ История зарубежной музыки. XX век / Отв. ред. Н.А. Гаврилова. М.: Музыка, 2005. С. 11-12.

⁶ Juodpūsis V. Stasys Vainūinas // аннотация к CD STASYS VAINIŪNAS Vilnius: Lithuanian National Philharmonic Society, 2010.

да, которые являются объектом нематериального культурного наследия ЮНЕСКО. «Особая красота сутартинес показывает удивительное умение народа простыми средствами создавать высокохудожественные образы»⁷. Для сутартинес характерны трихордовые попевки, элементы битональности, движение голосов параллельными секундами, трактовка секунды как консонанса, четкая акцентная метрика, синкопы, часто имитационно-каноническое изложение⁸. Интонационно простые мелодии сутартинес состоят, как правило, из запева и припева⁹.

5.

Элементы сутартинес можно найти в каждой из пьес. Например, в первой – это небольшое аккордовое построение перед заключительной кульминацией, в третьей – кварто-квинтовые последовательности медленных разделов, во второй – это все те моменты, где голоса объединены одним ритмическим рисунком.

6.

Dolcemente

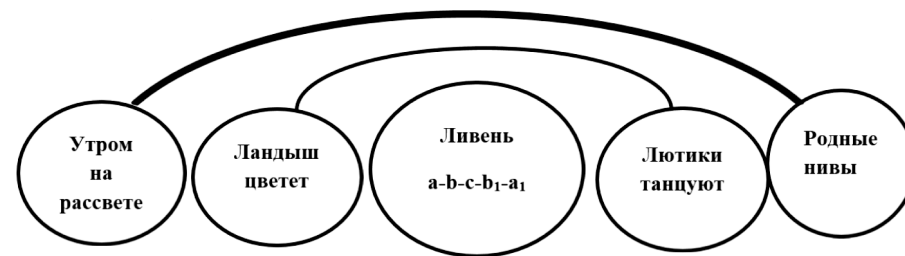
⁷ Slaviūnas Z. Sutartinės Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1958. T.1, C.11.

⁸ Гаудримас Ю. Из истории литовской музыки. М.: Музыка, 1964. С.53.

⁹ Račiūnienė-Vučienienė D. The archaic Lithuanian polyphonic chant sutartinė [Электронный ресурс] // Lituanus. 2006. Volume 52, №2. URL: www.lituanus.org (дата обращения 27.03.2016).

Примечательное свойство сюиты, идущее от романтической трактовки этого жанра, – композиционная целостность цикла. Хотя пьесы из сюит Вайнюнаса часто исполняют и отдельно, стоит отметить, что их очередность обычно тщательно продумана. Уже в своей ранней сюите Вайнюнас выстраивает пьесы таким образом, что образуется арка между первой и последней. Подобная арка есть и в сюите «Родные нивы». Этот прием мы можем назвать характерной чертой композиторского стиля Вайнюнаса. В более позднем его творчестве встречаются пятичастные конструкции, из которых он komponует концентрическую форму. Принцип концентричности, зеркальной симметрии реализуется как на уровне цикла в целом, так и композиции одной пьесы. Так, например, построен его Четвертый фортепианный концерт, так организована и сюита «Родные нивы». «Ливень», центральная пьеса цикла, бурная, динамичная, драматичная, – четко делится на три раздела: вступление и кода обрамляют средний раздел, который сам по себе тоже имеет три части (*a-b-c-b'-a'*). В среднем разделе находится кульминация, которую можно считать центральной для всей сюиты. Окружают пьесу «Ливень» две сходные по программному замыслу – «Ландыш цветет» и «Танец лютиков», то есть миниатюры, воплощающие «образы» цветов. Крайние же пьесы имеют созерцательный характер («Рассвет» и «Родные нивы»). Таким образом, в сюите возникают две арки, соединяющие вторую и четвертую, а также первую и пятую пьесы.

Схема 1.



В своей диссертации, посвященной фортепианной миниатюре в творчестве российских композиторов 1950-2000 гг., Н. Говар отмечает: «Современная миниатюра представляет собой сложное явление, в котором традиционные и новаторские черты сплетены в нерасторжимое целое»¹⁰. В этом русле жанр фортепианной миниатюры трактован и Вайнюнасом. Целый ряд качеств связывает пьесы Вайнюнаса с романтическим стилем: и программность, и лирический тон, и сосредоточенность на показе и развитии одного образа. Но композитор обогащает этот жанр целым рядом новых качеств. Это и многослойность, полипластовость фортепианной фактуры, и неординарное сочетание диатоники и хроматики, и приемы письма, взятые из сутартинес и придающие звучанию «авангардные» черты.

ФИГУРА СТРАННИКА В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ «ДАЛЕКАЯ ДОРОГА» И. СОКОЛОВА НА СЛОВА А. ПЛАТОНОВА (1999)

Рубеж конца 1990-х – начала 2000-х годов стал для творчества Ивана Соколова переходным и во многом противоречивым этапом. Будучи одним из ведущих концептуалистов, композитор ощутил потребность выйти за пределы сложных, по его мнению, смелых, весьма эпатажных экспериментов, и сосредоточиться на внутренней сущности музыки.

В этот переломный период слово А. Платонова оказалось созвучным мыслям И. Соколова, побудив композитора стать на время «литературоведом и отражать то, что находится в стихах»¹, стремиться предельно «сконцентрироваться на стихотворении, чтобы музыка пришла сама»². Опыт «музыкально-зафиксированного чтения»³ открыл для автора новые горизонты в творчестве, обнаружив возможность «говорить» и «естественно выражаться» на «уже освоенном музыкальном языке»⁴. Это высказывание Соколова требует осмысления – что он вкладывает в подобную характеристику своей композиторской деятельности и каким образом его идеи воплотились в вокальном цикле?

Для создания «Далекой дороги» (1999)⁵ композитор обратился к поэтическому сборнику А. Платонова – «Голубая глубина» и из более

¹ Дубинец Е. Интервью с И. Соколовым «По-прежнему называю себя композитором» // Сборник интервью. Не опубликован.

² Дубинец Е. Там же.

³ Соколов И.Г. Вокальный цикл на слова Андрея Платонова «Далекая дорога». М. Композитор. 2002. С. 2.

⁴ Из устной беседы с автором работы 17.10.2012.

⁵ В 1999 году праздновался столетний юбилей со дня рождения А. Платонова. Цикл И. Соколова представляет собой своего рода отклик композитора на знаменательную дату. Начало работы над циклом относится к первым числам августа 1999 года, окончание – к ноябрю того же года. Первое исполнение состоялось 20.10.2004 в Москве. А. Мартынов – вокал, И. Соколов – фортепиано.

¹⁰ Говар Н. Фортепианная миниатюра в творчестве отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI вв.: проблемы стиля и интерпретации: Автореф... дис. канд.искусствоведения. – М., 2013. С.26

семидесяти стихов «музыкально-зафиксировал» двадцать семь⁶. Развернутый вокальный цикл, длящийся около полутора часов, разделен на три тетради по девять номеров⁷.

Размышляя о тексте романсов вокального цикла, Соколов отмечает, что для него «каждое слово – это символ»⁸. Невзирая на характеристику константных идеалов Платонова как «принципиально закрытых» и не откликающихся «на любой возможный сегодня эстетический алгоритм»⁹, Соколов по-своему воспринимает стихотворную поэтику, не особенно увлекаясь ее идеями и вычлняя лишь то, что свойственно его мирослышанию и мироописанию¹⁰.

Согласно им композитор выстраивает своеобразную систему координат, в центре которой фигура *Странника*, направляющегося *вглубь*: в небо – «верхнюю бездну» (№9 «Тих под пустынею звездною», №16 «В эти дни, и др.), в озеро, реку, океан – «нижнюю бездну» (№19 «Над

⁶ Книга стихов А. Платонова «Голубая глубина» состоит из трех разделов. В изданиях также встречается раздел стихотворений, не вошедших в сборник «Голубая глубина». Их соединяют в связи с тем, что эта книга стихов единственный пример поэтического творчества Платонова. В качестве стихов для первого романа Соколов обращается к эпиграфу «Голубой глубины», не относящемуся к какому-то из разделов сборника.

⁷ *Первая тетрадь* – 1. Жизнь – далекая дорога, 2. Странник, 3. Дорога утром, 4. Далью серебряной, 5. Когда я думаю, 6. Птицы, 7. Судьбы, 8. Мир рожден улыбкой человека, 9. Тих под пустынею звездною. *Вторая тетрадь* – 10. В моем сердце песня вечная, 11. Мы дума мира темного, 12. При прощании, 13. Сумрак, 14. Во сне, 15. Сердце в эти дни, 16. В эти дни, 17. Я сердцем знаю, 18. Падают звезды. *Третья тетрадь* – 19. Над голубыми озерами, 20. Тихий свет сиянья угасанья, 21. По деревьям колокола, 22. Тою ночью, 23. Вечерние дороги, 24. Невысокие лозины, 25. На реке вечерней, замирающей, 26. Мы пройдем тебя до края, 27. Тиха дорога.

⁸ Из устной беседы с автором работы 17.10.2012.

⁹ Корниенко Н. О некоторых уроках текстологии // Творчество А. Платонова. СПб., 1995. С.4.

¹⁰ Жанр романса И. Соколов называет своим миром, для которого характерна созерцательность и покой. В более ранних романсах (в период с 1996 по 1999 год) композитор находил воплощение своих переживаний в стихах Г. Айги, И. Анненского, Е. Баратынского, А. Белого, А. Блока, И. Бунина, Н. Заболоцкого, М. Лермонтова, О. Мандельштама, Н. Некрасова, А. Пушкина, Ф. Тютчева, А. Фета, В. Хлебникова, не содержащих драматического развития или пламенных чувств, которым свойственны общечеловеческие вопросы, философские размышления, восхищение природными явлениями.

голубыми озерами», и др.), или в музыку – «бездну вечности» (№10 «В моем сердце», №23 «Вечерние дороги», и др.). Драматургический план цикла опирается на связанность образных мотивов с основным тематическим ядром – фигурой *Странника*, которые он воспринимает сквозь призму свойственной ему лирической субъективности, что обуславливает однохарактерность звуковой ткани и неспешное развертывание авторской концепции, покойной и бесконфликтной.

Для ее реализации средствами музыкального языка Соколов ввел систему лейтмотивов¹¹. Все они, по словам автора, условны и не претендуют на закрепление за каждым из них точного и всегда единого смысла. «Голубая глубина» мира открывается *Страннику* через *переживание* грандиозной панорамы вселенской жизни, где «однообразными и постоянными»¹² «точками притяжения» (Л. Гервер) становятся: *изобразительные лейтмотивы*, предвосхищающие или сопровождающие то или иное слово-символ, связанные в основном с *птичьим пением, бездной, природой*; и составляющие основу звуковой ткани *образные константы*, сохраняющие не только Соколову присущие способы изображения того или иного явления.

К последним относится – *путь* – основная «точка притяжения» этого цикла для Соколова, для решения которой автор обращается к известному музыкальному топосу – равным по длительностям протяженным аккордовым цепям, движущимся в основном в восходящем направлении. Согласно композитору, все элементы музыкальной ткани, поднимающиеся в верхний регистр, говорят о своеобразном «пробуждении» или «прозрении», приобщении к истине. **Пример №1.** Романс №1 – «Жизнь – далекая дорога...»



¹¹ Которые он выделил в беседе с автором работы.

¹² Платонов А.П. Живя главной жизнью (А. Платонов в письмах к жене, документах и очерках). Волга. №9. 1975. С. 166.

Фигура *Странника* и его *странствований* отсылает к песням «Зимнего пути» Ф. Шуберта, где образы «пустынной тропы» и «одинокого путника» воплощены средствами экономного и лаконичного музыкального языка. Определенную связь между циклами также можно уловить за счет частого обращения И. Соколова к мерному движению усталых человеческих шагов. **Пример №2.** Романс №2 – «Странник» а, б

а)

б)

Музыкальный топос многократно повторяющейся гармонии или одного звука является общепризнанным и чрезвычайно объемным. Подобное считывание типичных «общих мест» происходит за счет расшифровывания значений устоявшихся музыкальных формул, включающих в себя темп и тип движения, жанр, тональные и тембральные решения. Л. Кириллина полагает что топос, уже в рамках музыкального искусства классического периода, представляется «обширнее понятий “знака” и “значения”»¹³, характерных для семантики. И для нас важно трактовать музыкальный мотив *странничества* как потенциально многозначный, зависящий от того, каким образом композитор использует его в знаковом отношении и какой семантикой он в этом случае наделяется.

¹³ Кириллина Л. Классический стиль в музыке 18-начала 19 веков. Ч.3. Поэтика и стилистика. 5. Топика и стилистика. М. 2007. С.4.

Фигура *шага* была одной из основных в искусстве барокко. Ее реализовывали с помощью остигатного баса, размеренной поступи, воплощающих линейное движение, определяющее мелодическое дыхание. В.Б. Носина в своем исследовании музыкальной символики в творчестве И.С. Баха приводит суждения Б.Л. Яворского, согласно которым «равномерное движение нижнего голоса, уподоблялось шаганию»¹⁴. Помимо этого, непрерывная пульсация могла трактоваться как воплощение «неостановимого времени стоических человеческих страданий»¹⁵, а восходящие звукоряды были «прочно связаны с символикой вознесения, воскресения»¹⁶. Композиторы последующих эпох расширяли границы этого топоса, с каждым обращением вдыхая новую жизнь в прежнюю схему. Брамс в своих сочинениях нередко обращался к мерным остигатным фигурам для воплощения идей, связанных с покоем и утешением после перенесенных страданий («Блаженны страдальцы, ибо они утешатся» 1 часть Реквиема, «Песнь судьбы» ор.54, «Вечерние сумерки» ор. 49 №5). Л. Кириллина «“трагические” ораторские унисоны; аккордовость; ритм траурного марша, сарабанды или пассакалии; хроматические ходы (в том числе и в басу); неустойчивые гармонии, органнне пункты»¹⁷ относит к топосу патетического. Созвучным «Далекой дороге» оказывается то, что при понимании «патетического» как «возвышенного», оно становилось противоположностью «патетического» как «страстно-драматического», и всякая страсть принимала «обличие вдохновенного созерцания, при котором исчезает все земное и внутреннему взору человека открываются высшие истины»¹⁸.

При этом, исходя из указанной Соколовым символичности каждого слова, именно благодаря поэтическим образам музыкальные «формулы» становятся многозначными и прозрачными, с «просвечивающей» «смысловой глубиной» (С. Аверинцев). Взаимодействие *Странника* с другими смысловыми образами осуществляется за счет его соприкос-

¹⁴ Носина В.Б. Символика музыки Баха. Тамбов. 1993. С.25.

¹⁵ Аркадьев М. Хроноартикуляционные структуры в клавирном творчестве И. С. Баха. // Муз. Академия. № 2. М. 2000. С.7.

¹⁶ Носина В.Б. Символика музыки Баха. Тамбов. 1993. С.6.

¹⁷ Кириллина Л. Там же. С.33.

¹⁸ Кириллина Л. Там же. С.30.

новения с ними. Как правило, музыкальные мотивы предвосхищают слова вокальной партии. Так происходит с звуковым воплощением *бездны, вселенной*, в недрах которой сокрыта истина (романс №3 «Дорога утром»), с образами *природы*¹⁹ (романс №5 «Когда я думаю»).

Обращение Соколова к еще одному узнаваемому мотиву, связанному с использованием тесно переплетающихся интервалов, ламентозных интонаций, напоминающих образ Юродивого, отсылает к творчеству М. Мусоргского. Это своеобразное интонационное «ползание» композитор сопоставляет с «ползающими в голове мыслями,двигающимися извилинами», указывая при этом на отсылку к «Последнему сказанию» Пимена или образу скользящего по бумаге пера²⁰. **Пример №3** Романс №5 «Когда я думаю»

c-gis

pp

Ког- да я ду- ма- ю, я слы- шу му - зы- ку, по- ют да -

pp

legato

Звезды на музыкальном полотне рассыпаны композитором либо в виде отдельных нот в верхнем регистре, либо – скользящих вниз интонаций (лейтмотив *звезды* или *падающих звезд* появляется в романсе № 16 – «В эти дни» (т. 30). Неоднократно встречается в цикле *пение птиц* – восходящие интонации септимы или триольная фигура шестнадцатых в верхнем регистре (романс № 11 «Мы дума мира темного»), романс № 23 «Вечерние дороги»). Тремоло является либо *птичьим криком* «...и песни вашей над миром крик», как в романсе № 6 «Птицы», либо солнечным *пламенем*, как в романсе №16 «В эти дни земля горячее солнца...». Лейтмотив *стука сердца* представляет собой два повторяющихся звука или

¹⁹ Образы природы воплощены композитором не только в триольной фактуре. В романсе №11 «Мир» пианист исполняет восходящие септимы, что, по словам художника, представляет собой мотив травы и цветов. Согласно наблюдениям Соколова, «для Листа растущая септима – это образ цветка, для Чайковского – подснежник», для собственных сочинений композитора символом растений становится интонирование широких интервалов (Из устной беседы с автором работы 17.10.2012).

²⁰ Из устной беседы с автором работы 17.10.2012.

гармонии, начинающихся на сильную долю такта (романс № 7 «Судьба», романс № 17 «Я сердцем знаю»). Арсенал нетрадиционных приемов представлен *glissando* по струнам рояля и разнообразными кластерами. Кластер трактуется Соколовым как символ *бездны*, бесконечной вселенной, а *glissando* имитирует эолову арфу. Все, что касается призвуков, обертонов, щипания струн, является проявлением другого мира – инобытием. Многие из этих лейтмотивов – *птиц, звезд, пламени, бездны* – отсылают к творчеству Мессиана, перекликаясь с его идеями и образами.

Для выбранных Соколовым стихотворений Платонова характерен сквозной мотив странничества, центральной фигурой которого становится одинокий *Странник*, аккумулирующий в себе узловые философско-эстетические идеи, близкие композитору. Поиски *Странником* истины и смысла существования внутри этого устойчивого комплекса художественных образов становятся основой сюжета вокального цикла.

Музыка сочинения принадлежит мажоро-минорной системе. В этот период Соколов оказывается солидарен со своим учителем по классу композиции в Московской консерватории Н.Н. Сидельниковым, который верил в ее вечность, ибо «до тех пор, пока человек будет способен испытывать радость и печаль, он будет нуждаться в мажоре и миноре»²¹. Выбор тональностей для Соколова также символичен. Основная тональность цикла – ре минор, при этом композитор сам указывает на сходство с «Зимним путем», вплоть до того, что три первых романса написаны в ре миноре, также, как и у Шуберта. Ладовая диатоника многих номеров «Далекой дороги» ассоциируется с русскими романсами А.А. Алябьева, А.Е. Варламова, А.Л. Гурилева. В то же время, присутствие кластеров в партитуре цикла, отсылает к сочинениям О. Мессиана, в том числе и к его диатоническим опусам, таким, как, например, «Я сплю, но сердце мое бодрствует» из цикла «Двадцать взглядов на младенца Иисуса».

Помимо вышеназванных отсылок «Далекая дорога» И. Соколова вступает в диалог с вокальной музыкой последней четверти XX века. Можно предположить, что Н. Сидельников сыграл определенную роль и в обращении своего ученика к творчеству А. Платонова, поскольку одним из его любимых авторов был другой знаковый поэт начала XX века – В. Хлебников, на стихи которого в 1986 году им был создан вокальный цикл «В стране осок и незабудок» для двух сопрано,

²¹ Из письма Н. Сидельникова Г. Хаймовскому. 30 сентября 1990 года. Нью-Йорк.

меццо-сопрано, драматического тенора и фортепиано, не единожды исполнявшийся И. Соколовым. Если выявить «однообразные и постоянные» мотивы поэзии Хлебникова, ставшие «точками притяжения» для Сидельникова, то они будут поразительно близки образам выбранных Соколовым для «Далекой дороги» стихов Платонова.

Тема странничества так или иначе просвечивает в вокальном цикле Свиридова «Отчалившая Русь» (1977) на стихи С. Есенина (№4 «Серебристая дорога», №7 «Где ты, где ты, отчий дом», №8 «Там за млечными холмами»). С «Далекой дорогой» их в некоторой степени роднит присутствие в цикле остинатных стоячих аккордов на которые нанизана вокальная партия. Свиридов отбирает, в основном, стихотворения молодого поэта, написанные в годы трагического перелома (1917) и крушения всех идеалов и ценностей патриархальной России. В своём сочинении Свиридов открывает почти неизвестного Есенина. То же происходит в случае с Соколовым и Платоновым. Однако цикл «Отчалившая Русь» основан на любви к родной земле, чувстве печального восторга перед ее красотой, наполненной верой и теплом. В цикле «Далекая дорога» также воспеваются совершенство природы, но обращен он скорее к сфере мистических глубинно-личностных раздумий. Если у Свиридова ощущается связь с интонациями народного мелоса, то у Соколова звуковой облик цикла можно отнести к так называемой «чистой» композиторской музыке.

Еще одну параллель можно провести с циклом В.В. Сильвестрова «Тихие песни» (1974-1977) на слова поэтов-классиков. С музыкой «Дальней дороги» их роднит жанровая близость цикла к «вокальной медитации»²². Соколов, как и Сильвестров, стремится выявить не столько эмоциональную наполненность поэтических текстов, сколько философский план, их духовное содержание. С этим связано особое ощущение времени – оно замедленное и предпочтение отдается в основном тихой динамике. В цикле Сильвестрова романсы подталкивают к «встрече» со своими «предшественниками» – «Тихие песни» написаны на стихи поэтов-классиков, но складывается впечатление, что и на музыку композиторов-классиков, то есть уже «освоенным музыкальным языком».

В вокальном цикле «Далекая дорога» Соколов обращается к одному из самых парадоксальных и эпических поэтов XX века с тем, чтобы

²² Кузнецова М.В. Медитативность как свойство музыкального мышления (Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров). Канд. дисс. М. 2007.

растворить в нем свое «я», призывая на помощь все уже ранее созданное в европейском музыкальном искусстве. «Здесь меньше “меня” – моих композиторских и авторских идей»²³, – частично раскрывает свой художественный замысел Соколов. При этом он следует по пути, намеченному В. Сильвестровым, на котором отсутствуют «композиторская нагруженность» и «композиторские жесты», создающие «композиторскую громкость»²⁴. Таким образом, Соколов, обращаясь к музыкальному мотиву *странничества*, с одной стороны вкладывает в него свою индивидуальную творческую сущность, с другой – воплощает один из так называемых музыкальных первообразов, апеллируя к слышанию того «что в каждом из нас есть “общечеловеческое”»²⁵.

То, что сам музыкант считает себя больше исследователем явлений культуры, чем практиком, указывает на своего рода биографичность избранных стихов, оправдывая предположение о близости автора к центральной фигуре цикла и риторический вопрос – не видит ли композитор здесь сам себя, уподобляясь Страннику на просторах художественной вселенной? Размышляя о собственном композиторском пути, Соколов отмечает его переходность от ученических консерваторских опытов в «обтекаемом», «гармонически и мелодически» (И. Соколов) выверенном стиле Н.Н. Сидельникова, через поиски нового в концептуализме и минимализме, к «естественной» (И. Соколов) музыке и пониманию того, «что язык на самом деле не так важен, а важно то, что за ним»²⁶. С этого момента, он начинает свой путь к «простому» стилю, который «пришел на смену сложному»²⁷. В настоящее время, постепенно разрабатывая и оттачивая этот стиль, композитор продолжает движение *вглубь* «чистой музыки» (И. Соколов), «прозрачной, объемной и многомерной» (И. Соколов).

²³ Из устной беседы с автором работы 17.10.2012.

²⁴ ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ: Встречи с Валентином Сильвестровым. Сост. А. Вайсбанд, К. Сигов. К. Дух і літера. 2012. С.68.

²⁵ Аюпян Л.О. Музыка как отражение человеческой целостности / Ред-сост. М.Г. Арановский. Изд. 2-е. М. Либроком. 2009. С.78.

²⁶ Дубинец Е. Интервью с И. Соколовым «По-прежнему называю себя композитором». / Сборник интервью «Русские музыканты за границей: прекрасная страна и жизнь здесь другая». Не опубликован.

²⁷ Из устной беседы с автором работы 17.10.2012.

ОСОБЕННОСТИ МОТЕТНОГО ПИСЬМА АНТОНА БРУКНЕРА

Антон Брукнер – великий австрийский композитор, органист и педагог эпохи романтизма. А. Брукнер вошел в историю не только как знаменитый симфонист второй половины XIX века, но и как автор многочисленных хоровых сочинений. Хоровое наследие А.Брукнера представлено большим разнообразием жанров, как церковных, так и светских. Это мотеты, хоралы, псалмы и крупные жанры – кантаты, Реквием, Магнификат, мессы, *Te Deum*. Большинство из перечисленных сочинений относится к духовной музыке. Будучи органистом приходской церкви в Санкт-Флориане, а потом органистом собора в Линце, А.Брукнер писал много произведений для хора литургических жанров.

Исследования, посвященные творчеству А.Брукнера, в большинстве своем посвящены симфоническим и крупным хоровым сочинениям композитора. Однако камерные хоровые жанры представляют не меньший интерес. Камерное хоровое творчество большей частью приходится на то время, когда композитор работал органистом в Линце¹, одновременно возглавляя мужской хор, для которого создавал произведения.

Среди жанров камерной музыки А.Брукнера почетное место занимают мотеты.

*Motet*² – один из основополагающих жанров западноевропейской музыки Средневековья и Возрождения. Второе значение этого слова – голос, расположенный выше тенора, исполняющий собственный текст. Отсутствие строгих правил написания мотета позволило сочинениям, принадлежащим к этому жанру, быть разнообразными, совершенно непохожими друг на друга. Мотеты были духовными и светскими, что зависело от текста взятого за основу.

¹ После переезда в Вену в 1968 году А.Брукнер почти полностью посвятил себя симфоническому творчеству

² Мотёт (фр. *motet*, лат. *motetus*, *motellus*, от старофранц. *mot* – слово) – вокальное многоголосное произведение полифонического склада,

Жанр мотета прошел длинный путь развития. Его популярность не потеряла своей значимости по сей день, а сам жанр представлен творчеством таких композиторов, как Ф. де Витри, Г. де Машо, Д. Данстейбл, Г. Дюфаи, Я. Обрехт, Ж. Дебре, Дж. Палестрина, О. Лассо, Г. Шютц, И. С. Бах, А. Вивальди, В. А. Моцарт, Ф. Метельсон, И. Брамс, Ф. Лист, П. Хиндемит, В. Рябов (современный московский композитор).

Структура мотета, как и его исполнительский состав на протяжении веков постоянно варьировался от трех – до пятиголосия, а в некоторых случаях и до 36 голосов. Форма и масштабы произведений у каждого композитора могли быть уникальными: у О. Лассо мотет мог доходить до размеров кантаты, у Дж. Палестрины, напротив, почти все мотеты одночастны и лишь несколько из них двухчастны. С такой свободой музыкального языка мотета связан постоянный интерес композиторов к этому жанру. В целом композиторы в работе с этим жаром все больше уходили от вокально-инструментального стиля XIV века, уделяя наибольшее внимание хоровой звучности.

Мотет в творчестве Антона Брукнера – особый жанр. Примечательно, что творческий путь композитора начался именно с создания мотета и завершился последними образцами этого жанра. Общее количество мотетов А.Брукнера около 40, 14 из которых – ранние, написанные до переезда в Вену.

В большинстве случаев мотеты написаны на латинский текст, но есть несколько немецких сочинений: для хора и органа – «*Herz Jesulied*»³ (1846), «*Dir, Herr, dir will ich mich ergeben*»⁴ (1845/1847), для хора *a capella* – «*In jener letzten der Nacht*»⁵ (1848). Нередко мотеты Брукнера имели своего адресата, однако в этом вопросе композитор опирался на традиции, сложившиеся в истории мотета. Так, почти все мотеты Дюфаи имеют посвящения. Брукнер посвятил два мотета аббату бенедиктинского монастыря – Отто Лойдолу, причем мотеты написаны с промежутком в 15 лет.

Первый из них – мотет «*Locus iste*» для четырехголосного хора *a cappella*, был написан для освящения новой капеллы Линцкого собора

³ «*Herz Jesulied*» – «Сердце, страдающего Христа»

⁴ «*Dir, Herr, dir will ich mich ergeben*» – «Господь, которому я хочу отдать себя». Данные о времени создания этого сочинения расходятся.

⁵ «*In jener letzten der Nacht*» – «В последнюю ночь»

ра и исполнен на торжестве вместе с *Мессой e-moll* Брукнера. Позднее О. Лойдолу был адресован и мотет «Christus factus est». Остановимся более подробно на этом мотете «Christus factus est» для выявления характерных особенностей мотетного письма А.Брукнера.

Текст мотета:

Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem, mortem autem crucis. Propter quod et Deus exaltavit illum, et dedit illi nomen, quod est super omne nomen.	Христос ради нас стал смиренным До смерти, и смерти крестной Посему Бог превознес Его И дал Ему имя выше всякого имени (из Послания к Филиппийцам 2,8).
--	---

Мотет «Cristus factus est» написан для 4-х голосного хора a cappella. Сочинение состоит из 4 строф. Каждая строфа, в свою очередь, состоит из более мелких структурных единиц – относительно самостоятельных сегментов. Как и большинство сочинений А.Брукнера этого жанра, данный мотет имеет очень пластичную фактуру, ее специфика проявляется в фактурной детализации, приводящей к сегментации целостной формы. Подобная сегментация позволяет акцентировать наиболее значимые слова текста. Кроме того, форма регулируется именно фактурными сменами.

Первая строфа имеет пять сегментов. Начальный сегмент звучит в хоральной фактуре. Во втором сегменте голоса приобретают самостоятельный мелодико-ритмический рисунок, фактура расслаивается, превращаясь в свободно-имитационную. Следующие два сегмента представлены дуетактами: в третьем сегменте вновь хоральный склад, в четвертом сегменте – соло баса, чья мелодическая линия строится по звукам мажорного трезвучия (F-dur). Завершается строфа пятым сегментом, написанном в хоральном складе. Возникает эффект *фактурной рондальности*, где в качестве «рефрена» выступает хорал. Каждый сегмент по отношению к последующему контрастен – это также подчеркивает «рондальную» организацию фактуры. Пластичной, активной фактуре соответствует гибкий ладо-тональный процесс. Первая строфа начинается в d-moll, завешается в Des-dur. Тесное взаимодействие фактуры и формы очевидна.

Вторая строфа также имеет пять сегментов. Начинается, как и первая строфа, в хоральной фактуре, продолжается индивидуализиро-

ванным мотивным движением (2-й сегмент). Во втором сегменте есть кульминация, связанная со словами: «И дал Ему имя Иисус». Кульминация решена классическим способом: усиливается звучность до *ff*, акцентирует почти каждый звук, возрастает диапазон звучания, уплотняется фактура.

Пример1.

Cristus factus est (1884)

The musical score is for the motet 'Cristus factus est' by Anton Bruckner, 1884. It is written for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score shows the first five segments of the first stanza. The lyrics are: ex - al - ta - vit il - lum et de - dit il - li no - men, et de - dit il - li no - men, quod es. The dynamics are marked as ff (fortissimo), p (piano), and mf (mezzo-forte). The tempo is marked with a box containing the number 27. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4.

Третий сегмент написан в виде секвенции с активным тональным движением: c-d-F-g-B-c. Четвертый и пятый сегменты представлены в хоральном складе.

Третья строфа начинается поочередным вступлением басов и теноров, предвеляя звучание общего tutti. Данная строфа обладает наиболее яркими и красочными гармониями, что связано с текстом: «Посему Бог превознес Его». Это «превознесение» словно расписано кистью художника.

Четвертая строфа является кульминационной. Это вторая кульминация. Как и предыдущая, она связана с именем Христа, с произнесением слов: «Выше всяких имен». На *fff* в высокой тесситуре звучит хорал в крупных длительностях. Следующий сегмент фактурно и динамически контрастен кульминации: *pp*, тесное расположение аккордов, фактура постепенно расслаивается, полифонизируется. Этот внезапный спад звучности подчеркивает значимость слов.

Пятая строфа представляет собой коду всего сочинения. Парное поочередное вступление голосов в тихом звучании с разными художественными функциями голосов: у сопрано и тенора гибкая витиеватая мелодия, а у альтов и басов крупные выдержанные звуки.

Состав исполнителей в мотетах А.Брукнера чаще всего представлен хором a'cappella или хором с сопровождением органа. Исключения составляют несколько мотетов с необычным инструментальным сопровождением: «Tantum ergo» 1855 года, в котором хор звучит в сопровождении квартета: двух скрипок и двух кларнетов; и «Libera me» того же года: пятиголосный хор в сопровождении трех тромбонов и органа. Аналогичный состав имеет более поздний мотет «Esse sacerdos» 1885г. В сопровождении трех тромбонов также написан мотет «Offertorium».

Ранний мотет «Ave Maria» (1856г) написан в сопровождении органа и виолончели. К тексту «Ave Maria» А.Брукнер обращался трижды. На этот текст были созданы два мотета (оба в F-dur) и одно сольное вокальное сочинение.

Текст «Ave Maria»

Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui, Jesus. Sancta Maria, mater Dei, ora pro nobis peccatoribus, nunc, et in hora mortis nostrae. Amen.	Радуйся Мария, Господь с тобою, Благословенна ты в женах, И благословен плод лона твоего Иисус. Святая Мария, Матерь Божия Молись за нас грешников, Ныне и в час смерти нашей Святая Мария молись за нас. Аминь.
---	--

Первый мотет «Ave Maria»⁶ А.Брукнер сочинил в 1856 году в Линце для четырёхголосного хора, альты и сопрано в сопровождении органа и виолончели.⁷ Мотет написан с элементами жанра духовного концерта, что вызывает интерес к изучению хоровой полифонической фактуры.

Первая строфа представляет собой фугато. Энергичная синкопированная тема проходит попарно: альты-сопрано, басы-тенора. Низкие

⁶ Данное сочинение было посвящено некой молодой девушке.

⁷ Этот мотет был предназначен в качестве подарка Игнацу Троймилеру.

голоса, альты и басы вступают синкопой на вторую восьмую первой доли, а высокие, сопрано и тенора, на вторую восьмую третьей доли.

Пример 2.

Ave Maria (1856)

Фугато в партии органа заканчивается «гайдновским» каденционным оборотом, который, по мнению Курта Зингера, Брукнер часто использует в своих произведениях⁸.

Вторая строфа – свободное полифоническое построение. Звучат длинные соло альты и сопрано под аккомпанемент органа. Фактура проявляет явные черты гомофонно-гармонического склада. В этих красивых темах проявился мелодический талант Брукнера: длинные распевы, сочетающие плавное движение с яркими скачками на большие интервалы (октаву, сексту, септиму), секвентное развитие.

Сольные эпизоды сменяются хоровыми tutti. Помимо фактурных изменений происходит смена темпа (Andante-Adagio), партия инструментального сопровождения выключается. Хор трижды⁹ пропевает «Jesus», каждая реплика замирает на фермате, тесситура от реплики к реплике повышается, завоеывая все большее пространство. Наконец, в третьем

⁸ Kurt Singer «Bruckners Chormusik» P.127

⁹ Число три, как известно, символ триединства Бога

«Jesus» мелодия сопрано взлетает к *соль* второй октавы, и весь хор торжественно в трех тактах распевает «Jesus».

Пример 3.

Ave Maria (1856)

Adagio.
mf Chor
Je - sus, Je - sus, Je - sus.
mf Chor
Je - sus, Je - sus, Je - sus.
mf Chor
Je - sus, Je - sus, Je - sus.
mf Chor
Je - sus, Je - sus, Je - sus.
Adagio.
Orgel.

Вторая часть (23-52тт.) начинается каноническими имитациями. Вот что об этом говорит Курт Зингер: «Удивительно красивая тема «Sancta Maria» (первая строфа второй части), построенная на движении параллельными терциями, звучит сначала у женского хора, а затем канонически переходит к мужскому хору». Со слов «Ora pro nobis» композитор вновь изменяет фактуру. Она становится гомофонно-гармонической: партия сопрано проводит тему, а остальные голоса вторят ей в едином ритме.

«Ave Maria», 1861

В 1861г. А.Брукнер написал второе сочинение на текст «Ave Maria» для хора а capella по случаю юбилея певческого общества «Frohsinn»¹⁰. Композитор входил в это общество на правах второго тенора, а в 1860 году стал руководителем хора и совершил концертную поездку в Кремс

¹⁰ 8«Frohsinn» – музыкальное хоровое общество возникло в 1960-х годах.

и Нюрнберг. Он создал для этого общества ряд мотетов, среди которых и вторая «Ave Maria».

Цецилианец Франц Ксавьер Хаберль¹¹ назвал это произведение «музыкальной кляксой», но сейчас это один из самых известных лирических мотетов Брукнера. Основной прием этого сочинения – антифонные сопоставления хоровых групп: простому аккордовому трехголосию сопрано и альтов-divisi вторят басы и тенора (обе мужские партии тоже divisi). Важной особенностью данного мотета, как и предыдущего, является подчеркивание слова «Jesus», повторенного трижды. В обоих мотетах именно на эти слова приходится кульминация всего сочинения. Такое же включение слова «Jesus», мы встречали в мотете Палестрины с аналогичным названием. В большинстве произведений на этот текст композиторы-современники Брукнера вообще опускают это слово, Брукнер же подчеркивает его значимость: невероятное крещендо на «Jesus» словно пробуждает от предшествующей благостности и безмятежности. Благодаря повышению тесситур и большой регистровой наполненности этот эпизод имеет необыкновенный акустический эффект.

Пример 4.

Ave Maria (1861)

13 14 15 16 17 18 19 ff 20
S. Je - sus.
A. Je - sus. Je - sus.
T. tu - i, Je - sus. Je - sus. Je - sus.
B. tu - i, Je - sus, Je - sus.

Мотет написан в традиционной строфической форме: 1строфа – 20 тактов, 2строфа – 31такт. В первой части композитор противопоставляет женские голоса мужским, чтобы в кульминации соединить их в

¹¹ Франц Ксавьер Хаберль (1840-1910) – немецкий музыковед, органист, хоровой дирижер.

ярком аккорде тональности A-dur. Во второй строфе, Sancta Maria, как и в первой, звучат переключки мотивов, обогащенные острыми секундовыми задержаниями – в гармоническом языке ярко проявляется романтическая палитра.

Форма мотета достаточно традиционна и связана, как это характерно для Брукнера, с особенностями фактуры. Начало первой строфы написано в аккордовом складе. Мотивы-обращения к Деве Марии звучат во всех голосах в стреттном изложении, а в кульминации голоса объединяются в общем возглашении – молитва становится всеобщей. От одной группы хора к другой возрастает динамика, расширяется диапазон, тем самым достигается эффект заполнения звукового пространства. Вторая строфа начинается после генеральной паузы. Эта строфа носит развивающий характер. Статика сменяется активной мотивной работой. Фактура насыщается полифоническими имитациями. В последних четырёх тактах фактура вновь становится прозрачной.

В данном мотете соединены классические и романтические черты, не говоря уже об адресации к старинному жанру, известному с XII века.

В 1882 Брукнер в третий раз обратился к тексту католической молитвы «Ave Maria». Это вокальное сочинение для соло альты в сопровождении органа. Оно имеет посвящение, как и некоторые мотеты композитора. В данном случае адресатом становится молодая певица Луиза Хохляйтнер, обладавшая красивым контральто. Как и два предыдущих одноименных мотета он написан в тональности F-dur, что уже стало закономерностью и позволяет сделать вывод, что F-dur носит для данной молитвы определенную семантическую окраску.

В целом из выше проанализированного можно сделать следующий вывод о том, что Брукнер, с одной стороны, уделяет большое внимание мотетным традициям прошлых веков: использует канонический текст, включает инструменты, сопровождающие хоровую ткань. Предпочтение отдается органу, что было свойственно эпохе Возрождения. Продолжением традиции является и особое отношение к слову. В данном случае мы видим это на примере включения в текст мотетов слов «Jesus» как и у Палестрины. Творчество которого Брукнер изучал. Это можно заметить в сходстве мелодического рисунка начальных тактов мотета «Ave Maria» Палестрины и «Ave Maria» 1861 года Брукнера.

Пример 5.

	Дж. Палестрина Ave Maria	А. Брукнер Ave Maria
	S.	Andante (Sehr langsam)
	A.	P
	T.	P
	B.	

Структура мотетов, как и в прошлые эпохи – строфическая. У Брукнера строфичность порой соединяется с какими-либо иными принципами формообразования. Так например, в мотете «Esse sacerdos» наблюдается рондальность, выступающая в качестве формы второго плана. В целом Брукнер в каждом мотете индивидуально подходит к структуре, соединяя традиции прошлого и современности. На структуру влияют с одной стороны, текст, с другой стороны – фактура. Именно фактурное решение является наиболее индивидуализированной особенностью мотетного письма А.Брукнера. Фактура в рассмотренных мотетах, как уже отмечалось, чрезвычайно пластична и разнообразна. Именно ей отводится основополагающая роль в форме мотетов. Композитор использует наряду с полнозвучным звучанием хора, сольные и ансамблевые эпизоды.

Богатый гармонический язык мотетов представляет собой целый мир красок, но он требует отдельного изучения. Многие эпизоды выдержаны в модальной технике, что свойственно как старинным традициям, так и романтическому стилю. Вместе с тем Брукнер часто использует эллипсисы, энгармонические замены, задержания.

В своих мотетах Антон Брукнер соединяет традиции прошлых веков и современной ему романтической эпохи, во многом прогнозируя развитие этого жанра в последующие времена.

ОСОБЕННОСТИ КАМЕРНОГО СТИЛЯ

П. ХИНДЕМИТА

(НА ПРИМЕРЕ СОЧИНЕНИЙ ОР.11)

Одним из ярких представителей немецкой музыки и крупнейшей фигурой XX века является Пауль Хиндемит. Композитор оставил большое наследие во всех музыкальных жанрах. Особая роль принадлежит камерной сфере. Нет такого камерного (вокального и инструментального) жанра, который бы он не охватил своим творчеством.

Свой композиторский путь Хиндемит начал именно с камерных сочинений¹, а закончил циклом мотетов на тексты из Евангелий, мессой и концертом для органа, философской оперой и симфонией «Гармония мира».

Для музыкального искусства XX века характерно многообразие стилевых тенденций, которое нашло отражение и в жанрах камерной музыки, в частности, в сонатах для солиста с участием фортепиано. Как известно, XX век – время экспериментов в области звука, поиска тембров, форм, различных инструментальных составов. Прорыв в средствах выразительности значительно расширил границы тембральных, колористических и технических возможностей. По меткому высказыванию Ю.Н.Холопова, новаторство «давно перешагнуло не только все прежние пределы музыки, но и подчас пределы музыки вообще»².

Камерный ансамбль к началу XX столетия оказался подготовленным к новым звуковым и смысловым реалиям. В этот период создается множество сочинений камерных жанров. Отчасти этому способствовала сложная политическая обстановка в мире. Первая мировая война и

последующая разруха не давали возможность писать и исполнять сочинения для больших инструментальных и хоровых составов.

Кроме того, в камерном творчестве наиболее явно проявляется склонность к психологическому началу, запечатлеваются характерные свойства мышления и психики современного человека. Это особенно заметно при обращении композиторов к лирико-психологическим и философским темам, требующим углубления во внутренний мир человека³. Вместе с тем наметилась и тенденция сближения камерной музыки с симфоническими и концертными жанрами.

В Австрии и Германии прослеживается последовательная эволюция ансамблевой музыки от позднего романтизма и стилистики неоклассицизма М.Регера и Х.Пфизнера к кардинальному обновлению звукового мира в сочинениях А. Шенберга, А.Берга и П.Хиндемита, которым написана 21 соната для разных инструментов с участием фортепиано, а также сольные сонаты для скрипки, альты, виолончели, контрабаса, духовых инструментов, арфы, органа и фортепиано. В сфере инструментальной сонаты Хиндемит использует все инструменты симфонического оркестра.

Помимо инструментальных сонат были написаны сочинения и для более крупных составов. К ним относятся три струнных трио, шесть струнных квартетов, два квинтета (духовой и струнный с участием кларнета), септет для духовых, октет для духовых и струнных, трио для кларнета, валторны и фортепиано, фортепианный квинтет и другие произведения⁴.

Жанр сонаты занимает в камерной музыке композитора особое место. Здесь можно говорить о его индивидуальном подходе к этому жанру. Ясно ощущается работа над партией каждого отдельного инструмента ансамбля, над его выразительными возможностями, будь то рояль, скрипка, альт, виолончель или духовые инструменты. Хиндемит стремится разносторонне показать возможности инструмента, пытается расширить их с помощью новых красок и работы с тембрами⁵, каждый

¹ В 1908 году появляются первые сочинения композитора. Это два трио для струнных и ф-п.; две сонаты для скрипки и ф-п; две сонаты для виолончели и ф-п; три сонаты для виолончели соло; соната для скрипки и ф-п; струнный квартет; около двадцати песен для голоса и ф-п. и т. д.

² Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное и эволюции музыкального мышления. // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. Сб.статей. – М., 1982. С. 255

³ Музыкальная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, Сов. композитор. Под ред. Ю. В. Келдыша. 1973—1982. С. 391

⁴ Царегородцева Л. Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано – Тамбов, 2005 – Дисс.на соиск. уч степ. канд. искусствоведения, С. 130

⁵ Левая Т. Н. и Леонтьева О. Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. М., 1974. С. 268

раз по-новому трактуя жанр и форму сонаты. Можно сказать, что трактовка инструмента имеет как специфический, так и неспецифический (не свойственный данному инструменту) характер. Например, использование тембра скрипки в низком регистре (в сонате №1 в побочной партии, в репризе)

Первые камерные сонаты были для Хиндемита необходимой ступенью его стилистического становления. Сонаты op. 11 – яркий пример этого рода. В op. 11 входят следующие сонаты: Соната № 1 *in Es* и Соната № 2 *in D* для скрипки и фортепиано (1918г); Соната № 3 для виолончели и фортепиано (1919г); Соната № 4 *in F* для альты и фортепиано (1919г); Соната № 5 для альты соло (1919г).

В сонатах op. 11 проявились традиции, уходящие корнями в классическую и романтическую эпохи, но в то же время яркое новаторство отличает эти сочинения. Музыка этого опуса содержит тематизм песенного и ариозного, энергичного, танцевального и пасторального характера. Ему не чужды изящество и юмор, драматизм и тонкая лирика. Важная роль принадлежит жанровому началу, особенно маршевым ритмам, вальсу-бостону, а также полифоническим формам, таким как пассакалия, фугато, токката. Нередко встречаются «архаизмы», связанные с ладо-гармоническим строением ткани сочинений Хиндемита. Огромную роль играют различного рода остинато. Это общие черты op.11 и всего его творчества.

Какие же особенности камерного стиля композитора прослеживаются в op.11?. Первое, что обращает на себя внимание – это диалог или дуэт инструментов. Как и многое в стиле Хиндемита, диалог подчинен идее *симметрии*. Инструменты не просто вторят друг другу, но вторят, согласно законам *зеркальной симметрии*. Например, главная партия в экспозиции звучит поначалу у фортепиано, а в репризе она обязательно прозвучит у скрипки или любого другого солирующего инструмента. Этот же принцип проявляется в форме и в строении самой темы.

В трактовке формы, как и в построении дуэта, претворяются принципы зеркальной симметрии. Идея зеркальности имеет разные проявления в композиции сонат. Прежде всего, это проявляется в широком применении зеркальных реприз (первые части сонат №1 и №3 написаны в сонатной форме с зеркальной репризой). При этом преобразование побочной темы происходит только на звуковысотном уровне,

т.е. с тональным сдвигом на секунду или тритон (в сонате №1 побочная партия звучит в *gis-moll*, а в репризе в *d-moll*, в сонате №2 побочная партия звучит в *Es-dur*, а в репризе в *F-dur*). Если же композитор не вводит зеркальную репризу, то этот принцип используется иначе – как в третьей части сонаты №2, где композитор делает зеркальную перестановку между двумя темами внутри побочной партии – в репризе они звучат в зеркальном отражении. Симметричность в музыке П.Хиндемита проявляется не только в целостной композиции, но и на мотивном уровне тем.

Столь последовательное применение симметрии уже в раннем цикле наталкивает на мысль о том, что идея симметрии связана с его идеей «гармонии мира». Можно упомянуть, что Г.Вейль считал *гармонию* синонимом *симметрии*. По Вейлю симметрия является той идеей, посредством которой человек на протяжении веков пытался постичь и создать порядок, красоту и совершенство⁶. И.Кеплер в труде «О гармонии мира» обратил внимание на фундаментальный характер свойств симметрии, где доминантой научного творчества Кеплера была идея «гармонии мира» – поиск того предустановленного порядка, который вложил в свое творение Господь Бог⁷. Представления о мировой гармонии и ее связи с музыкой имели для Хиндемита высокий этический смысл.

Еще одна особенность стиля композитора заключается в трактовке каждого инструмента в ансамбле. Фортепиано в сонатах Хиндемита отличается многогранностью. Чаще всего фортепиано представлено Хиндемитом как ударный инструмент, при этом наполняя звучание линейной свободой, непрерывной текучестью музыкального движения. Партия фортепиано почти всегда насыщена полифонической фактурой. По выражению Т. Левого, в сонатах «фортепиано постигается через скрипку, альт или виолончель»⁸. Композитор применяет приемы на рояле, которые присущи струнным инструментам, к примеру, *detache*.

Что касается солирующего инструмента, то он трактуется по-разному, более многообразно, чем фортепиано. Для солирующего ин-

⁶ Вейль Г. Симметрия. М., Наука, 1968

⁷ Kepleri Ioannis Harmonices mundi libri. V., 1619

⁸ Левая Т. Н. и Леонтьева О. Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. М., 1974. С. 267

струмента всегда применяется принцип ломаных линий, скачкообразных мелодий. В нем воплощается как лирика, так и энергия, напор, моторность. Именно самые тонкие и лирические моменты композитор поручает струнному инструменту (скрипке, альту или виолончели). Контраст же большей частью решается с помощью контрапункта, т.е. как единовременный.

Важнейшую роль в камерном стиле Хиндемита играет остинато. Композитор часто использует ритмо-фактурные остинатные фигуры, обычно сопровождающиеся моторным движением, в которых отчетливо прослушивается маршевость, ритмы старинных танцев. Моторика протягивает свои нити к барочной токкате, к удержанным остинатным ритмам старинной музыки.

В целом уже на примере раннего ор.11 можно сказать, что Хиндемит – мастер стиливого многообразия. Его музыкальный язык впитал в себя разнообразные стиливые тенденции XX века, и одновременно сохранил традиции, идущие от И. С. Баха, Л.В. Бетховена, И. Брамса, М. Рegera, Р. Штрауса и А. Брукнера. В этой связи отличительной чертой музыкального стиля камерного ансамбля Хиндемита оказывается использование разных стилистических пластов, от хоралов и старонемецкой народной песни, полифонии баховского типа, гомофонии венских классиков (Ф.Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Л. ван Бетховена) и романтиков (Ц. Франка и И. Брамса и других) с линейной свободой музыки XX века.

XX век показал, что камерный ансамбль с участием фортепиано обладает неисчерпаемыми возможностями. Он способен воплощать различные тенденции, в том числе, стиливые. В сонатах ор.11 Хиндемита, которые являются ярким примером инструментальной сонаты, явно просматривается опора на классическую и романтическую традиции, но при этом проявляется и яркое новаторство. Оно дает о себе знать не только в его гармоническом языке, но и в очень гибком драматургическом мышлении.

Сонатный цикл ор.11 можно охарактеризовать следующими (схематично выраженными) положениями:

Сонаты Хиндемита тяготеют больше к трехчастному циклу, но нередко встречаются такие особенности, как предписание исполнять все три части **attacca (соната №4); иногда не разделяет вторую и третью ча-**

сти (соната №3). Композитор часто опирается на жанровую основу, где она в свою очередь служит различным принципам формообразования.

Первые части, представлены обычно сонатным **allegro с контрастирующими** главной и побочной партиями. Исключением является соната №4, где первая часть-это Фантазия в сложной трехчастной форме.

Вторые части медленные, обычно написаны в трехчастной форме, часто имеют жанровую основу (сарабанда, траурный марш). Но в сонатах №3 и №4 Хиндемит использует контрастно-составные формы.

Финалы масштабны, нередко несут главную смысловую нагрузку и часто написаны в форме рондо, сонатной форме, форме вариаций или совмещения разных принципов формообразования.

Зеркальная симметрия проявляется как в форме (сонатная форма с зеркальной репризой), так и в других параметрах: строении дуэта, симметрии мотивов в темах, в тональных взаимодействиях. При работе с тональностью Хиндемит тяготеет к *увеличенному ладу*, использует *расширенную тональность*⁹, иногда применяет *пентатонику*.

Хиндемит использует множество полифонических приемов (каноны, имитации, контрапункты, разого рода остинато и т. д.). Его стилю присуща красочная гармония, романтическая (поющая, подголосочная) фактура. Романтизм проявляется и в избытке ярких контрастов, в динамической вариационности.

Можно с уверенностью сказать, что сонатный цикл ор.11 Хиндемита – сочинения цельные, законченные, прочно связанные с историческим прошлым этого жанра. В этом цикле ярко обозначился оригинальный облик Хиндемита. «Верой в мировую гармонию, которая противостоит хаосу реальной жизни, пронизано все творчество композитора. Стремясь к гармонии, собственная музыка Хиндемита испытывала немалую силу сопротивления, в чем был заключен главный смысл создания лучших произведений немецкого мастера»¹⁰.

⁹ Термин Ю. Н. Холопова

¹⁰ Левая Т. Н. и Леонтьева О. Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. М., 1974, (С. 256-258)

МАНДОЛИНА ЭПОХИ РОМАНТИЗМА: РАЗНОВИДНОСТИ ИНСТРУМЕНТА

Романтический период по праву называют самым ярким веком мандолины. Ни в какую иную эпоху инструмент не был раскрыт столь многопланово и разносторонне. Яркая вспышка популярности инструмента охватила в удивительно короткие сроки все слои общества, начиная от простого сельского жителя, заканчивая монаршими особами. Будучи фольклорным инструментом итальянских провинциалов, мандолина в кратчайшие сроки проникла в буржуазную и аристократическую среду, завоевала одобрение профессиональных музыкантов, в конечном итоге встав в один ряд с классическими инструментами.

Сочинения для инструментов соло эпохи рококо и раннего классицизма большей частью были призваны услаждать слух, и отличались камерностью галантного стиля. В XIX веке ситуация меняется: яркая драматургия сочинений – с одной стороны, большие концертные площадки, повлекшие за собой привлечение широкой слушательской аудитории – с другой – все это требовало иных красок, динамической насыщенности, расширения экспрессивных возможностей инструментов. Поэтому уже в начале века исполнители и музыкальные мастера ищут пути их совершенствования, создают новые конструкции и модели.

Паскуале Виначчиа (1806-1885) стал первым, кто уловил дух времени и пошел по пути развития других инструментов¹. Повсеместная модернизация инструментов оказала свое влияние на Паскуале Виначчиа, и он в 1835 году кардинально изменил облик неаполитанской мандолины². Вышедшая из мастерской Паскуале Виначчиа мандолина имеет разительные отличия от мандолины классической, которые оче-

¹ Представитель неаполитанской фамилии музыкальных мастеров Виначчиа, которая играла важнейшую роль в судьбе мандолины.

² Зарождение неаполитанской мандолины произошло в 20-х – 30-х годах XVIII века в Италии. Первенство в создании отдают родоначальнику фамилии Виначчиа – Антонио Виначчиа (1734-1796).

видны при первом же визуальном сравнении [рис.1 – Неаполитанская мандолина Антонио Виначчиа, 1757, рис.2 – Неаполитанская мандолина Паскуале Виначчиа, 1883].

На новом инструменте Паскуале Виначчиа была увеличена длина и ширина грифа, чья конструкция так же видоизменилась: гриф приобрел накладку из прочной породы дерева³, которая теперь в верхних регистрах стала проходить над декой. За счет этого нововведения было увеличено активно используемое количество ладов до семнадцати, в отличие от привычных двенадцати⁴, у старых инструментов, в результате чего увеличился диапазон инструмента до «ля» третьей октавы⁵. Для достижения более объемного резонанса был расширен и углублен корпус инструмента и увеличен размер инструмента в целом. Теперь его общая длина достигала приблизительно шестидесяти двух сантиметров. Такой корпус смог выдержать натяжение металлических струн, ставших новшеством конструкции инструмента. Новая система колков также принадлежит Паскуале Виначчиа: на смену простым деревянным колкам пришла механика, принцип которой был заимствован у существующей механики гитары. Она позволяла точнее настраивать инструмент, что являлось весьма существенным для мандолины, имеющей парные струны, строящиеся в унисон. Эти изменения давали возможность музыкантам достигать более разнообразной динамики, что соответствовало музыке периода романтизма.

Революционный дизайн Паскуале Виначчиа был перенят многими мандолинными мастерами. В течение небольшого количества времени все его усовершенствования стали нормой, и очень быстро вытеснили старые модели, став на многие годы единым стандартом для всей Европы.

Приблизительно в одно время с изобретениями Паскуале Виначчиа на севере Италии развивался и преобразовывался другой вид мандолины – *ломбардская мандолина*. Это шестиструнная мандолина, ведущая свое происхождение от миланской мандолины⁶. Ее конструкция суще-

³ Для накладки грифа стали использовать такие породы, как красное дерево, палисандр или черное дерево, или подобные.

⁴ В редких случаях на старых инструментах количество ладов достигало четырнадцати.

⁵ Sparks P. The classical mandolin. Oxford University Press, 1995. P. 16.

⁶ Сегодня известна под названием «барочная мандолина».

ственно отличается от неаполитанской и более близка к семейству лютневых инструментов. Дека здесь прямая, с закрепленной на ней подставкой, на которой крепятся струны. Парные струны были заменены шестью одинарными, и хотя они и были все еще жильными или сделанными из мягкого металла с шелковой обмоткой, но приобрели уже более сильное натяжение. Одинарные струны ломбардской мандолины давали возможность исполнения частого и легкого тремоло, что было сложнее достичь на неаполитанской мандолине. [Рис.3 – Антонио Монцино. Ломбардская мандолина (год неизвестен)].

Самыми известными мастерами ломбардских мандолин были семья Монцино в Милане, так же, как и семья Виначчиа, имеющую вековую фамильную традицию изготовления музыкальных инструментов.

Ломбардская мандолина широко распространилась на территории Ломбардии и в некоторых случаях вышла за пределы своего региона, но она не смогла достичь такой популярности и распространения по всей Европе, как неаполитанская мандолина.

Еще один вид мандолины романтической эпохи, о котором необходимо упомянуть, ведет свое происхождение от кременской мандолины XVIII века. Позднее она стала именоваться *бресчанская мандолина*, по названию города Брешиа.

Этот инструмент имеет признаки и шестиструнной мандолины и неаполитанской четырехструнной. От первой в ее конструкции остались приклеенная к прямой деке подставка, широкий и неглубокий корпус, колковая коробка с боковыми деревянными колками. От неаполитанской мандолины она переняла квинтовый строй, стационарные металлические лады и четыре, но не парные, а одинарные, струны. В современном концертном исполнительстве эта разновидность инструмента используется довольно редко [Рис.4 – Брешианская мандолина Ф. Дель Перуджиа, 1902].

Стоит отметить мандолины мастера *Де Мелио*, работы которого внешне имеют характерные отличия от принятых в то время стандартов. Небольшие размеры его мандолин напоминают мандолины XVIII века, но имеют конструкцию и все составляющие моделей романтического периода [Рис.5 – Де Мелио, 1886].

Интересно отметить инструменты мандолиниста-виртуоза *Фердинандо де Кристофаро*, который был не только прекрасным музыкантом

и композитором, но и музыкальным мастером [Рис.6 – Фердинандо де Кристофаро, Неаполитанская мандолина, 1900]⁷.

В целом мандолины эпохи романтизма интересны не только с профессиональной исполнительской точки зрения, но и имеют определенную эстетическую ценность как предметы искусства своей эпохи. Во многих случаях внешний вид мандолин, а в особенности их инкрустация, выполнены в духе стиля модерн, который занял лидирующие позиции в изобразительном искусстве на рубеже XIX-XX веков. Этот стиль широко использовался, помимо живописи и архитектуры, в прикладном искусстве и нашел большой резонанс среди изготовителей мандолин. Для стиля модерн характерно заимствование растительных орнаментов, преимущество волнистых плавных изогнутых линий перед прямыми углами, что типично для японского изобразительного жанра, и в особенности для флоральных мотивов.

На формирование внешнего вида самих инструментов эпохи романтизма повлияли революционные и современные открытия в живописи. Как следствие, появляется необычайно большое количество мандолин, сохраняющих свои основные технические параметры, но отстоящих весьма далеко от своего традиционного внешнего облика⁸.

Было много прославленных мастеров, но наибольшую известность получило *семейство Калаче*. Так, в частности, им принадлежит изобретение нового инструмента – *«лира-мандолина»*. Появилась «лира-мандолина» в середине 1890-х годов с целью повысить аристократичность мандолины⁹. Фактически, ее создание стало одним из факторов, помогших фабрике Калаче удержать свое экономическое равновесие. В конце XIX века приобрели огромную популярность неаполитанские народные песни, атрибутом и звучным соисполнителем которых стала мандолина. С одной стороны это было очень хорошо для инструмента стать известным и любимым, с другой стороны, эта популярность записывала его в легкодоступные инструменты, что сопутствовало успеху в аристократических кругах общества. Создавая «лиру-мандолину» бра-

⁷ Фердинандо де Кристофаро (1846-1890) родился в Неаполе, на родине мандолины. Считался одним из самых виртуозных исполнителей своего времени на мандолине.

⁸ Традиционными можно считать ранние модели мандолин Паскуале Виначчиа, базирующиеся на манере изготовления инструментов классической эпохи.

⁹ Sparks P. The classical mandolin. Oxford University Press, 1995. P. 69.

тя Калаче соединили исключительно аристократический инструмент лиру с мандолиной, продвинув последнюю в слои высшего общества [Рис.7 – Фрателли Калаче. Лира-мандолина, 1898]¹⁰.

Однако, лира-мандолина не приобрела большой известности в собственной стране за пределами Неаполя, хотя и была активно задействована в оркестре Рафаэле Калаче. В прочем, подобного нельзя сказать об отдаленных от Италии странах. Лира-мандолина широко распространилась в Японии и, в особенности в Соединенных Штатах, где, в начале 1900 годов, уже эмигрировавший Никола Калаче, получил американский патент на этот инструмент. Здесь модель лиры-мандолины выпустили в серийное производство такие крупные известные фирмы, как например, фабрика Орвила Гибсона.

Особого внимания заслуживают инструменты *Рафаэле Калаче* (1863-1934). Будучи одаренным мастером в изготовлении музыкальных инструментов, он дал колоссальный импульс последующей традиции в производстве мандолин, создав инструмент, способный удовлетворять новые повысившиеся музыкальные требования.

Одним из самых важных показателей качественного инструмента является используемая порода дерева. Это было хорошо продумано в инструментах Рафаэле. Инструменты Калаче обладают несколько более широким объемом корпуса, что дает больше тембров и делает звук инструмента более насыщенным.

Он превратил оркестровый инструмент *мандолончелло* в сольный – *льютто кантабиле*. Сам Рафаэле стал одним из знаменитых исполнителей на этом инструменте¹¹. Кроме того, он явился создателем басового плекторного инструмента *архилюте*, трансформированного из старинного, сохранившегося в замке Сант Ангело¹². Состав мандолинных оркестров после этого стал исключительно щипковым [Рис.8 – Льюто Рафаэле Калаче, 1922, Рис.9 – Архилюте Рафаэле Калаче, 1921].

Немаловажное значение в истории мандолины эпохи романтизма имеет вариант инструмента, получившего распространение в Риме. Его

развитие, а в особенности популяризация, обязана выдающемуся мастеру *Луиджи Эмбергеру*.

Мандолины Эмбергера представляют модель *романской мандолины*, которая стала распространенной в Риме и в центральных районах Италии. Романская мандолина имеет строй неаполитанской мандолины, с которой имеет много идентичного. Она переняла все инновации Паскуале Виначчиа, но синтезировала их со многими параметрами конструкции скрипки. Гриф инструмента очень узкий и слегка выпуклый, позволял брать ноту одним пальцем одновременно на одном ладу на двух сдвоенных струнах и увеличивая возможность виртуозной игры. Гриф проходил над резонаторным отверстием и часть его, находящаяся под струной «ми», крепилась на противоположной стороне резонатора, что давало дополнительные лады. Корпус инструмента приблизительно имел форму и размеры схожие с неаполитанской мандолиной. Однако внутренняя поверхность корпуса оклеена не тонкой папирусной бумагой, как это было принято, а мелкой деревянной стружкой, что способствовало лучшему резонансу. Колковая коробка кардинально отличалась от принятой в то время формы неаполитанской мандолины. Ее верхняя часть загибалась на подобии формы миланской мандолины, колки же отходили назад.

Главным популяризатором мандолины Эмбергера стал итальянский виртуоз Сильвио Раньери (1882-1956)¹³. Работая в Бельгии, он сделал эту конструкцию, чуть ли не единственной моделью, используемую в этой стране. Многие оркестры состояли исключительно из инструментов этой марки, что, конечно, создавало дополнительную целостность таким коллективам [Рис.10 – Луиджи Эмбергер, 1904].

К началу XX века можно было насчитать сотни мастерских по производству мандолин. Одни разрастались и становились большими фабриками, хранящими и развивающими семейные традиции, как например, фабрика Калаче и мастерская Эмбергера, другие работали индивидуально, прославляя свое имя, создавая музыкальные инструменты, намного пережившие своих создателей.

¹⁰ Mandolini, tradizioni e musica, I 180 anni della Liuteria Calace. Artigianapoli, 2005. P. 40-42.

¹¹ Adelstein, Samuel, (a cura di Ugo Orlandi), Memorie di un mandolinista. Cremona: Turris, 1999 [1901]. P. 97.

¹² Mandolini, tradizioni e musica, I 180 anni della Liuteria Calace. Artigianapoli, 2005. P. 43.

¹³ Луиджи Эмбергер (1856-1943) – итальянский мандолинный мастер.

ФЛЕЙТА КАК ОБРАЗ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Флейта – древнейший музыкальный инструмент, который по праву считается прародителем всех духовых инструментов. Она имеет длинную и яркую историю, поэтому неудивительно, что на нее всегда обращали внимание не только композиторы всех времен, стран и стилей, но и художники.

До XVI столетия флейта представляла собой полую трубку с отверстиями, которых было от 2-3 до 5-6. Звучание на этом инструменте достигалось либо за счет передувания, либо с помощью полного или частичного закрытия отверстий. Флейта изготавливалась из дерева, костей животных, камыша, тростника.

Существует два вида флейт – продольная и поперечная. Начиная с XVI столетия и по настоящее время флейтистами применяется поперечная флейта. Продольная же флейта имела большую популярность в Древнее и Античное время в разных видах, присущих народу и времени.

Самые первые упоминания о флейте встречаются в Древнем Египте, благодаря бесчисленным изображениям на фресках и рельефах певцов, музыкантов и танцоров. Сохранились записанные на папирусах песни музыкантов Древнего Египта и музыкальные инструменты. Стены гробниц часто украшались изображениями флейтистов, арфистов и танцоров, которые должны были увеселять своего господина в потустороннем мире.

Становится ясно, что музыкальное искусство было неотъемлемой частью жизни древних египтян. Не было такого ритуала, который бы не сопровождался музыкой и танцами. Музыка отводилось значительное место в повседневной жизни не только знати, но и в жизни низших слоев населения¹.

Благодаря сохранившимся данным, до нас дошли имена первых

¹ Майкапар, А.Е. Грани классической музыки. В 2 т. Т. 1 / А.Е. Майкапар. – Челябинск: МРІ, 2013. – 384 с. – 32-41

музыкантов Древнего Египта: Кафу-анх – «флейтист, певец и администратор музыкальной жизни при дворе фараонов» (конец IV – начало V династии)². Род музыкантов Снефру-ноферов, четыре представителя которого несли службу при дворе фараонов. Многие музыканты уже тогда завоевали славу и уважение своим талантом.

Музыкальное сопровождение чаще всего применялось для музыкально-драматических представлений, которые были посвящены жизни богов. Пение и игра на арфе и лютне также входили в обязанности жрецов.

Основными музыкальными инструментами Древнего Египта были бронзовые тарелки, арфа и флейта. Образцы музыкальных инструментов сохранились в Египетском музее в Каире, Лувре и Британском музее.

В Греческой мифологии изобретателем флейты считается Ардал, сын Гефеста. Распространенными духовыми инструментами Древней Греции были авлос и сиринга или сиринкс (флейта-пана).

Авлос – духовой, язычковый инструмент, состоящий из пары цилиндрических трубок из тростника, дерева или кости, расположенных на некотором расстоянии друг от друга. Инструмент имел глубокое и яркое звучание, схожее с проникающим звуком гобоя. На каждой трубке было от 3 до 5 отверстий. Авлос широко применялся в сопровождении пения, танцев, погребальных и свадебных обрядов, ритуалов и в театре. Одно из наглядных изображений авлоса той эпохи, мы можем видеть на стене этрусской гробницы, которая датируется 470 годом до нашей эры.

Сиринга, известная под названием флейта-пана, состоит из нескольких трубок (обычно из 5-13), которые скреплены между собой. Согласно мифу, изобретателем флейты-пана считается бог лесов Пан, который влюбился в нимфу Сиринкс, но она не разделала его чувств. Убегая от любвеобильного Пана, Сиринкс достигла берегов реки Ладан. Но поток был слишком сильным, чтобы его преодолеть. Сиринкс попросила своих сестер превратить ее в камыш, росший вдоль берега. При порывах ветра тростник резонировал и издавал прекрасные звуки. Тогда Пан решил срезать этот камыш и превратить его во флейту – в память о своей любимой нимфе.

² Hickmann H. Op. cit. S. 158

Прекрасно изображена Сирикс английским живописцем А. Хакером. Нимфа представлена в образе классической греческой статуи, которая пытается спрятаться среди камышей от Пана. Чаще всего нимфу изображают в движении, убегающей от бога, но у Хакера, она предстает неподвижной, словно она уже стала превращаться в камыш.

В истории живописи мы часто встречаемся с обликом Пана, в разных его воплощениях, которые зависят от видения художника. Например, изображение фавна у немецкого живописца рубежа XIX и XX столетий Ф. Штука «Диссонанс». Художник иронически изобразил Пана, который гримасничает на невыносимые звуки, которые издает играющий на флейте маленький мальчик. Совсем в ином образе предстает фавн на картине М. Врубеля «Пан». Здесь бог лесов выглядит как добрый дедушка, который сейчас начнет рассказывать сказки.

Говоря о мифологии в Древней Греции, нельзя не упомянуть легенду о Марсии. По легенде, Марсий нашел тростниковую флейту, брошенную богиней Афиной. Богиня войны была недовольна тем, как выглядело ее прекрасное лицо во время игры на этом инструменте. Афина прокляла изобретенную ею флейту и сказала: «Пусть же жестоко будет наказан тот, кто подымет эту флейту»³. Марсий, не знавший о проклятии Богини, взял флейту и в скором времени овладел инструментом в совершенстве. Возгордившись своим мастерством, Марсий вызвал покровителя музыки – Аполлона – на состязание. Разве можно сравнивать игру золотых струн кифары Аполлона с жалкой тростниковой флейтой Марсия? Победа досталась Аполлону. Дерзкий вызов Марсия разгневал Аполлона, и он велел наказывать его, содрав с него кожу. Такова была расплата Марсия за смелость.

Яркий пример в изобразительном искусстве состязания между Аполлоном и Марсием являются изображение из «Метаморфоз» Овидия и картина итальянского живописца П. Новелли «Музыкальное состязание между Аполлоном и Марсием».

В древности преимущественно пользовались продольные флейты, которые использовались в музыкальной культуре вплоть до XVI века. С ранним изображением поперечной флейты мы встречаемся на этруском барельефе (100-200 лет до нашей эры), на котором флейту держат

в левую сторону. В средневековых европейских и азиатских странах флейта изображалась с исполнителями, держащими флейту в левую сторону, но при этом в античной Европе флейтистов изображали с манерой игры в правую сторону. Первое изображение поперечной флейты в правую сторону мы встречаем в энциклопедии Hortus Deliciarum (Гортус Делициарум), которая представляет собой рукопись, собирающую иллюстрированный свод достопримечательностей. Автор энциклопедии – настоятельница Гогенбургского монастыря в Эльзасе Г. фон Ландсперг.

Основное применение флейты – ансамблевое музицирование. Флейта входит в состав любых ансамблей, а к XVI веку инструмент становится участником оркестра. Поэтому нередко изображение флейтистов встречается в компании других исполнителей. Например, картина «Музыканты» широко известна не только флейтистам, которые наблюдают ее на обложке «Школы игры на флейте» Н. Платонова, но и другим музыкантам. Это картина неизвестного художника (или художников), который работал в 30-40-ые годы XVI века на юге Нидерландов, получивший псевдоним «Мастер женских фигур». Здесь мы видим изображение поперечной флейты эпохи Ренессанса, где инструмент был прост по форме и состоял из цельного куска дерева.

Флейте отводилась преимущественно роль сопровождения голоса; затем композиторами было обнаружено, что флейта прекрасно может выступать в качестве солирующего инструмента, что привело к активному созданию произведений для нее. Вскоре флейта стала звучать у композиторов А. Вирджиллиано, И. Преториуса и других. В живописи мы также можем наблюдать изображение музыкантов, играющих на флейте. Например, у чешского живописца Я. Купецкого написаны две картины, изображающие флейтиста и исполнителя на продольной флейте. Картины художника наполнены приятными тонами и смелыми мазками.

Примером изображения музыкантов за совместным музицированием является картина, написанная около 1707 года «Мишель де Лабар и музыканты» художником А. Буйем. Де Лабар – значительная фигура в истории становления флейтового искусства. Он был блестящим виртуозом, тесно сотрудничал с великими композиторами своего времени, например, с Ф. Купереном. Картина изображает новую эпоху испол-

³ Кун Н.А., Нейхардт А.А. «Легенды и мифы Древней Греции и Древнего Рима» – СПб.: Литера, 1998

нительства на поперечной флейте, когда инструмент приобретает все большую популярность среди королевской знати.

Поперечная флейта отличается от остальных духовых инструментов, как деревянных, так и медных, по способу звукоизвлечения. Воздушный столб попадает не прямоком в звуковое отверстие, а рассекается об режущий край «губок», в результате чего часть воздуха, его меньшая часть (примерно 25-30%), попадает во флейту, а остальная – в окружающее пространство (70-75%). Задача флейтиста – максимально сократить количество «неиспользуемого» воздуха, а также уменьшить призвуки, которые при этом появляются.

Главным центром развития флейтовой школы и исполнительства в XVIII столетии была Германия при дворе Фридриха II. На службе у монарха находился флейтист, композитор И.И. Кванц, под руководством которого Фридрих стал не только виртуозным исполнителем на флейте, но и композитором.

В изобразительном искусстве этот исторически значимый период не мог быть не запечатлен: немецким художником XIX века А. Менцелем был изображен играющий на флейте Фридрих Великий. Считается, что на холсте запечатлен момент исполнения монархом одного из концертов для флейты с оркестром Кванца.

Композитор отмечал, что репертуар флейтиста XVIII столетия не изобилует наличием сочинений для инструмента. Таким образом, начиная с Кванца, идет активное обогащение репертуара исполнителей на флейте. Сам композитор оставил огромное наследие для будущих поколений флейтистов: многочисленные трио-сонаты, квартеты, концерты для флейты соло и в сопровождении оркестра. В 1735 году художником Дж.Ф. Герхардом был создан портрет Кванца с флейтой.

В XVIII столетии важными событиями были первые изменения в конструкции инструмента. Первую модификацию флейты осуществила семья Оттетеров. Французский композитор, флейтист Ж. Оттетер, поделил флейту на три части: головку, тело и колено. В сфере изобразительного искусства мы находим гравюру Б. Пикара, на которой изображен Оттетер, играющий на трехчастной поперечной флейте.

В эпоху классицизма для флейты был оставлен огромный репертуар, исполняемый и в настоящее время, композиторами И. Плейелем, Ф. Девьеном, И. Стамицем, Ф. Хофмайстером. Следует отметить шедевры

для флейты, написанные В.А. Моцартом – Концерты ре-мажор и соль-мажор, а также до-мажор, исполняемый с арфой, четыре квартета, сонаты и Серенаду для флейты, скрипки и альта Л.В. Бетховена.

В изобразительном искусстве следует отметить Т. Гейнсборо, который запечатлел своего друга У. Уоллестона – страстного любителя музыки, в особенности флейты. На одном из портретов Уоллестон предстает со своей флейтой, где, благодаря игре света и тени, Гейнсборо удается внушить зрителю неуловимое звучание музыки.

С XIX века конструкция флейты стала усложняться за счет прибавления новых клапанов. Необходимость в новых изменениях инструмента была вызвана осложнением музыкальной ткани, которая требовала от исполнителя большей виртуозности, поэтому прибавление дополнительных клапанов позволяло исполнять сложные пассажи. В Европе одновременно существовали несколько систем, в которых варьировалось количество клапанов, а каждая из систем называлась именем ее автора: «Мейер», «флейта Шведлера», «система Циглера» и другие.

В XIX столетии немецкий флейтист Т. Бем придумал инструменту современный вид. Нововведения мастера отличались от остальных систем тем, что Бем ставил первоочередной задачей не удобство исполнителя, а акустическое звучание инструмента. Такие изменения не сразу были приняты музыкальным сообществом и долго не признавались флейтистами, которым приходилось переучивать аппликацию. Бем предложил изготавливать инструмент не из дерева, а из металла, применяя разные сплавы. Критике подверглась не только техническая сторона инструмента, но его звук, который отличался более ярким звучанием, не характерным для деревянного инструмента. После модификаций, внесенных Бемом, флейта почти не изменилась. Первыми приняли и признали систему Бема во Франции, особенно этот инструмент популяризировал профессор Парижской Консерватории Л. Дорюс.

В XIX веке для флейты писали музыку К. Черни, И. Гуммель, И. Мошелес. Огромный репертуар оставлен Ф. Кулау, который получил прозвище «флейтовый Бетховен». Шедеврами для флейты эпохи Романтизма являются Вариации на тему «Засохшие цветы» Ф. Шуберта, Соната «Ундина» и Концерт для флейты с оркестром К. Райнеке. Во флейтовом репертуаре XIX века преобладают виртуозные произведения композиторов-флейтистов – Дж. Бриччальди, В. Поппа, Ж. Демер-

ссмана, Ф. Допплера, А. Фюрстенау, Т. Бема, И. Андресена, Э. Келера и других. Свои произведения композиторы-флейтисты часто писали для своих собственных выступлений.

К XX столетию флейта завоевывает внимание крупных композиторов разных стран, в которых один за другим появляются шедевры флейтового репертуара. В первой половине века флейта получает широкое распространение и популярность во Франции не только среди исполнителей, но и среди композиторов. Франция становится кладезем шедевров флейтового репертуара. Такие яркие исполнители, как П. Таффанель, Ф. Гобер, М. Моиз и Ж.-П. Рампаль стали вдохновителями большого числа композиторов. Для флейты в большом количестве пишут композиторы французского импрессионизма – Э. Вареж, К. Дебюсси, Г. Форе, А. Дютийё, А. Руссель, Ф. Пуленк, Д. Мийо, Ж. Ибер, А. Онеггер, С. Шаминад, Э. Бозза и другие.

В изобразительном искусстве облик флейты становится частым феноменом. Художниками изображается не только современный вид инструмента, но и его предшествующие формы. Нередки изображения блокфлейты (которая и в XXI веке не теряет своей актуальности и пользуется заслуженным уважением у педагогов-флейтистов). Примерами изображения разных модификаций флейты мы наблюдаем у таких художников как Р. Штерл «Флейтиста с Петергофе», К. Спитцвег «Соло», работы П. Пикассо – «Желто-голубой фавн, играющий на двойной флейте», «Обнаженная с птицей и играющий на флейте», «Флейтист». Яркостью и выразительностью отличаются картины современных авторов С. Баженова «Забывтая мелодия», Ж. Уолл «Зачарованный мир», Г. Куров «Девушка с флейтой», Л. Навродской «Мелодия для светлячка» и другие.

Комбинация флейтового и изобразительного искусств активно используется в области педагогики и психологии. Все чаще в педагогической практике встречается использование визуального ряда. Использование зрительного ряда часто становится для учащегося проводником в музыкальный мир и эпоху исполняемого им произведения.

Таким образом, в развитии флейты в контексте изобразительного искусства можно выделить четыре периода:

С IV века до н.э. – конец XV века (Древний Египет, Древний Китай, Древняя Греция и др.);

XVI век (первые предпосылки к реформам в конструкции инструмента);

Вторая половина XVIII – первая половина XIX века (модификация инструмента семейством Оттетеров и Бемом; появление флейтовых исполнительских школ; появление первых трудов и трактатов о флейте и об исполнительстве);

С середины XIX века по настоящее время (укрепление флейтовой системы Бема, обогащение флейтового репертуара и стремительный рост в технической оснащенности флейтистов).

В XXI веке благодаря активному развитию мультимедийным технологиям, сети Интернет и т.д. у музыкантов появилась возможность дистанционного обмена исполнительским и педагогическим опытом. Сегодня флейта также эффективно привлекается к коррекционно-развивающей деятельности с привлечением визуальных видов искусства.

ПРОГРАММА RELAX KIDS – СПОКОЙНОЕ БУДУЩЕЕ НАШИХ ДЕТЕЙ

Наше время, пожалуй, отличает специфическая особенность, которая не была столь острой в предыдущие эпохи – это потребность в создании максимально комфортной среды, обеспечивающей душевное равновесие каждому члену общества. Создаются и внедряются различные методики, способствующие достижению психологического комфорта, эмоциональной стабильности, повышению самооценки и ощущению уверенности в завтрашнем дне. Научные открытия, например, опубликованные в 1936 году Гансом Селье¹ очерки об адаптационном синдроме, являются подтверждением запроса общества на специальную работу, направленную на достижение спокойствия детей и взрослых, умение расслабляться и т.д. В Японии в большом количестве разрабатываются специальные методики для сброса негативных эмоций. Широко распространены, к примеру, специальные «вазы для крика», куда люди выплескивают агрессию после неудачного рабочего дня.

С приходом в наш мир инновационных технологий психические расстройства стали все чаще встречаться в молодежной среде. Причин достаточно много, в том числе и связанные с взаимоотношениями между поколениями. Часто неправильное распределение ролей между родителями и детьми, излишняя демократизация отношений, перекладывание ответственности и обязанностей на еще неокрепших детей, затруднения в общении приводит к неспособности молодых людей справляться в одиночку со стрессовыми ситуациями. Ко всему прочему добавляются ошибки, которые неминуемо совершаются детьми, что часто вызывает бурную негативную реакцию со стороны взрослых, вплоть до оскорблений, побоев, унижений личности.

Нередко материально обеспеченные люди перекладывают заботу и ответственность о собственных детях на нянечек и специально нанятых воспитателей. Особенно важным является тот факт, что до трех лет де-

тям необходимы объятия², так как чувство незащищенности в первые годы жизни может ощущаться очень остро. Доказано, что дети, не получившие достаточного количества тактильного контакта с родителями, страдают слабой иммунной системой и нарушениями внутренней психологической организации.

К подросткам в такого рода семьях часто приходит целая череда репетиторов, лишая их инициативы, возможности самому справляться с новыми задачами. У детей совершенно не остается свободного времени, следовательно, и возможности уединиться, хотя бы 10-15 минут побыть в тишине, выбрать для себя занятие, полежать или посидеть спокойно. В итоге стремительно возрастает процент людей, которые не справляются с собственным состоянием, что приводит в одних случаях к внутренним разладам, в других – к проявлениям жестокости, насилию, даже убийствам.

Значительно ухудшилось состояние молодых людей и в нашем, XXI веке. По официальным данным ВОЗ на 2015 год 800 000 тысяч человек по всему миру закончили жизнь самоубийством³, по неофициальным – их число составляет почти четыре миллиона случаев в год, а 19 миллионов (!) совершают неудачные попытки суицида⁴. Если количество смертей взрослых с каждым годом становится все меньше, то статистика утверждает, что количество подросткового суицида не уменьшается. Часто самоубийства связаны с ощущением неудовлетворенности, накопленным стрессом или даже с простой усталостью и неумением справиться со своим состоянием.

Был проведен опрос, в котором приняли участие представители 15 стран. Подросткам 12-19 лет задавали вопрос, чувствуют ли они себя счастливыми, на что 90% британцев ответили – «нет», что означало, что они чувствовали себя значительно несчастнее своих сверстников, к примеру, из Эфиопии или Алжира⁵. Вероятно, это и послужило огромным толчком для создания и внедрения особой программы обучения во всей

² Американский антрополог, доктор философии Эшли Монтегю посвятил свою книгу «Прикосновения» изучению тактильного влияния на состояние человека любого возраста, о пользе объятий и о целебных свойствах прикосновений.

³ URL: <http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs398/ru/>

⁴ URL: <http://lossofsoul.com/DEATH/suicide/statistic.htm>

⁵ URL: <http://www.theguardian.com/society/2015/aug/19/english-children-among-unhappiest-world-widespread-bullying>

¹ URL: http://rsmu.ru/fileadmin/rsmu/img/lf/cpf/ucheb_rab/metodichki/stress.pdf

Великобритании. От Беркшира до Бристоля буквально всех облетела идея о необходимости создания классов медитации или, как это называли разработчики, mindfulness (внимательность)⁶. За очень короткое время специальные занятия стали внедряться в практику обучения, а с ноября 2015 года такие классы появились практически во всех учебных заведениях в Великобритании и в северной Ирландии. Что же это за тип обучения?

«Спокойные дети» (Relax kids)⁷

В 2000 году был открыт центр, аналогов которому, пожалуй, ещё не было. Основатель методики – Марнета Виегас, которая поделилась с нами в личной беседе историей создания курса и тем, как к ней пришла данная идея.

До 2000 года Марнета работала в Лондоне в развлекательной сфере – клоунады для детей. За годы работы она заметила, что поведение детей ухудшается: они не способны сидеть и слушать представление спокойно до конца. Так сложилось, что в подростковом возрасте Марнета начала заниматься медитацией, приобретённые знания подтолкнули ее на идею создания интересного медитативного курса. На тот период ничего подобного для детей не было организовано, поэтому она решила скомбинировать сказки и медитацию как путь к расслаблению, который в свою очередь, мог заинтересовать непосед и помочь им.

С этого года она начала проводить небольшие занятия для детей своих друзей у себя дома. Каждую неделю Марнета придумывала новые задания, упражнения, анализируя их влияние на детей. Обучение проходило под музыку, сопровождалось драматическими танцами и увлекательными историями. В результате дети полюбили занятия, просто обожали ходить на эти курсы.

Позже Марнета выигрывает премию Millennium Awards, где ей вручают денежный приз для создания полноценного бесплатного центра для поддержания психического здоровья детей. Это дает возможность не только продолжить работу, но и издавать книги, записывать и распространять CD.

Вложив все деньги в развитие курса (тем самым оказавшись банкротом, вынужденным жить на улице), Марнета прибегает к новой тактике. В

⁶ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ltgybkJrSKg>

⁷ URL: <http://www.relaxkids.com/US/Home>

феврале 2005 года она открывает свой первый курс, но уже для тренеров. К 2007 году она в творческом тандеме со Стюартом Холлом (техническим менеджером проекта) составляет новую концепцию курса, что выводит бренд «Релакс Кидс» на мировой уровень. На данный момент (март 2016 года) компания обучила свыше 2000 тренеров из 39 стран мира, издала 7 книг и записала 13 альбомов. Чем же отличается их подход?

Прежде всего детей учат ощущать собственное тело – они танцуют, двигаются, растягиваются, затем тренер переключает их внимание на игры, после чего помогает растягиваться (для достижения спокойствия). Дальше их сажают в змейку и они массируют друг друга, затем переползают в круг и начинают “дыхательные” упражнения. Следующая ступень направлена на самоутверждение или повышение самооценки. Детям даётся яркий предмет (например, фиолетовая подушка в виде сердца, яркий шар, карточки со звёздами и т.п.), который они передают по кругу, причем это сопровождается рассказом о том, что их тревожит.

Программа делится на несколько уровней, для каждого возраста подобран соответствующий материал: “Маленькие звёзды” – для детей до 5 лет, где они поют песни, танцуют, играют в игры с предметами, слушают истории, растягиваются (и т. д), развивая речь, эмоциональные, физические и социальные аспекты. С детьми старше 5 лет и до 8 лет, от 7 и до 11 лет, а также с подростками от 12 лет и старше занимаются разогревающими и дыхательными упражнениями, играют в игры с драматургическим развитием (расслабляющие и направленные на внимательность), различными телодвижениями, растяжками, массажем, повышением самооценки. К примеру, для улучшения визуализации происходящего им показывают сферу Хобермана⁸, затем разжимают ее и сжимают, сопровождая рассказ и показ историями с объяснениями, что помогает понять – этот процесс похож на глубокий диафрагмальный вдох и выдох.

Уроки организованы так, что, приятно проводя время, дети незаметно для себя овладевают жизненно необходимыми практическими навыками для адаптации в современном обществе без напряжения и негативных реакций. Продолжительность занятий – 45-60 минут. По-

⁸ Шар-трансформер. Инженер-изобретатель, Чак Хоберман, придумал обучающую игрушку с целью развить у детей воображение, пространственное мышление и т.д. Диаметр первоисточника составляет 9 дюймов и увеличивается до 30.

остоянно идет наблюдение за психологическим и эмоциональным состоянием детей.

Примечательно то, что комната в официальном центре «Релакс Кидс» окрашена полностью в белый цвет, мебель отсутствует, на детях надеты разноцветные майки всех цветов радуги, а предметы, с которыми работает тренер, цветные. Дети сосредоточены только друг на друге, ничто не отвлекает их взгляд, происходит полная концентрация внимания. Тренеры развивают креативность и воображение, дружелюбие, дают инструкции, связанные с ориентацией на достижение жизнерадостного состояния, учат быть спокойными и уверенными в себе.

Несколько раз в год центр проводит обучение тренеров в Соединенных Штатах Америки и Европе (Великобритания, Ирландия, Германия). Тренеры проходят короткий двухдневный курс, где их обучают простейшему – как знакомить детей с растяжкой, массажем, дыханием и т.д. Уникальная семишаговая система дает тренерам инструменты для эффективного обучения методам «Релакс Кидс» с уверенностью и компетентностью.

Программа состоит из 18 модулей.

1 день:

- Модуль 1.1. Знакомство с методом.
- Модуль 1.2. Упражнения на телодвижения.
- Модуль 1.3. Увлекательные игры на внимательность.
- Модуль 1.4. Успокаивающая растяжка, основанная на йоге.
- Модуль 1.5. Работа в паре, доставление удовольствия, самомассаж.
- Модуль 1.6. Дыхательные упражнения.
- Модуль 1.7. Игры и упражнения на самоутверждение.
- Модуль 1.8. Визуализация, релаксация и медитация.
- Модуль 1.9. Руководство классом.
- Модуль 1.10. Планирование уроков.

2 день:

- Модуль 2.1. Практические занятия.
- Модуль 2.2. Сертификация и создание бизнеса.

Модуль 2.3. «Little Stars» («Маленькие звезды»).

Модуль 2.4. Навыки расслабления, спокойствия.

Модуль 2.5. Семинары для учителей школ.

Модуль 2.6. Семинар для родителей.

Модуль 2.7. «Магические вечеринки».

Модуль 2.8. Обсуждение обучения и приобретение продукции.

Немаловажным является то, что тренер выступает в роли наблюдателя и организатора. Курс имеет достаточно жесткую модель. Медитация, музыка, сказки, истории – все это существует в записи на электронных носителях. Карточки, календари, книги – все предоставляется компанией. Материал составляется профессионалами, поэтому существует предписание строго придерживаться четких рамок. Свобода тренера заключается в выборе игровых заданий, форм проведения и в организации самого пространства.

К проведению занятий допускаются исключительно сертифицированные преподаватели, работа которых отслеживается в специальной системе, отраженной на сайте компании. Курс предполагает внедрение разработанных упражнений в другие методики, но это все отдается на усмотрение педагогов.

Стоит отметить, что поведение детей после начала курса занятий начинает понемногу меняться. Родители отмечают, что дети спокойнее реагируют на отказы родителей выполнить любую их просьбу, исчезают кошмары в сновидениях, а биполярное расстройство не проявляется во все. Помимо этого, дети сами овладевают способами настраивать себя на положительные эмоции, они часто слушают медитативные аудиокниги и начинают ощущать себя абсолютно счастливыми и уверенными.

В 2011 году метод «Релакс Кидс» удостоивается национальной премии в области медицины (Nursing Standards National Award). Следует отметить и то, что программа набирает популярность не только в странах Европы, но и в Америке.

Как оказалось, на сегодняшний день необходимость внедрения центров, подобных **Relax Kids**, в дошкольную и школьную образовательную систему является хорошим подспорьем в создании спокойного и организованного внутреннего мира детей, способствующего обеспечению психического здоровья и в будущем.

М.В. Скуратовская

ОПЕРЫ ДЛЯ ТЕАТРА МАРИОНЕТОК: К ИСТОРИИ ЖАНРА В XVIII ВЕКЕ

Театр кукол – одна из наиболее интересных и многообразных форм театрального искусства. Эффект условности, который Гёте считал непременным атрибутом настоящего действия¹, проявляется в нем не меньше, а, пожалуй, даже больше, чем в театре драматическом: актеры на сцене отсутствуют, и их роли перепоручены марионеткам. Поэтому классические пьесы для театра марионеток – это не трагедии, а комедии или адаптированные, облегченные драмы, более похожие на пародии. Тем более непривычно звучит даже само определение жанра «опера для театра марионеток», которому и посвящено данное сообщение.

Первые произведения на стыке оперы и кукольных представлений появились в конце XVII века. Наиболее ранние известные нам кукольные оперы были написаны итальянским музыкантом, создателем театра марионеток во Флоренции Филиппо Аччаюоли. Они с успехом были поставлены также и в Венеции. Певцы исполняли свои партии за сценой, в то время как зрители видели только восковых или деревянных марионеток.

Приблизительно в это же время и во Франции открывается первый театр марионеток, основу репертуара которого составили оперные представления. Его создателем стал Доминик Нормандский, один из певцов Королевской Академии Жана-Батиста Люлли. В его театре марионетки впервые начали не только «петь», но и танцевать. Однако театр просуществовал совсем недолго, главным образом, из-за околотеатральных интриг, в которых Люлли играл не последнюю роль. Оперы для марионеток ставились в Париже и в XVIII веке, чаще всего на ярмарках, где

особой популярностью пользовались пародии. Около сорока подобных опер, по сведениям словаря Нью Гроув, сохранились до наших дней.

Еще одна яркая страница в истории марионеточной оперы связана с Англией времен правления пуритан, когда были закрыты все драматические театры, и кукольные представления стали фактически единственной формой сценической деятельности. Один из наиболее успешных, так называемый Punch's theatre (Театр Панча), был открыт в Лондоне в 1710 году Мартином Пауэллом. Именно там впервые появились пародии на новомодное увлечение итальянской оперой, которая как раз в это время начала идти на английской сцене. Они и проложили путь знаменитой «Опере нищих» Джона Гея и Иоганна Кристофа Пепуша.

В XVIII веке марионеточные спектакли достигли очень высокого уровня и стали популярны почти во всех королевских дворах Европы. В 1791 году Йозеф Гайдн, побывав в одном из английских марионеточных театров, записал в своем дневнике: «Марионетками управляли хорошо, певцы пели плохо, но оркестр был вполне приемлем»².

Мне хотелось бы более подробно остановиться на марионеточном театре, созданном в летнем дворце князя Николая Эстергази, у которого на службе долгое время состоял Гайдн. Именно под руководством гениального мастера это учреждение процветало в 1773-83 годах³, став важнейшим центром развития театра марионеток в XVIII веке. Для него писали оперы известные в то время либреттисты и композиторы: Йозеф Карл фон Пауэрбах, Карлос Ордонез, Игнац Йозеф Плейель, Нунциато Порта, и, конечно, сам Гайдн.

Как правило, марионеточные оперы ставились по особым случаям – в ознаменование семейных праздников или в честь важных гостей. Первый спектакль, сыгранный в этом театре, был приурочен к визиту Марии Терезии в 1773 году. Это была только что написанная Гайдном опера «Филемон и Бавкида», произведшая неизгладимое впечатление на императрицу. Как и сам театр – оригинальная новинка для австрийской публики.

² The Collected Correspondence and London Notebooks of Joseph Haydn. Ed. by H. C. Robbins Landon. Цит. по: Minnear J.M. Puppet Opera // The New Grove Dictionary of Opera. V. 3. L., 1992. P. 1179.

³ Матвеева Е.Ю. Музыкальный театр Йозефа Гайдна / диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – М., 2000.

¹ Гете И.В. Собрание сочинений в 10-ти томах. Т. 10. Об искусстве и литературе. – М., Худож. лит., 1980. С. 268.

Позднее поводом для сочинения в 1777 году Гайдном «Четвертой части Геновевы» послужила женитьба младшего сына князя Эстергази. Практически ежегодно в Эстерхазе ставилось от 5 до 8 новых опер (далеко не всегда написанных Гайдном), причем с каждым годом их количество увеличивалось, а театральный сезон становился все продолжительней. Так, к 1778 году оперы (не только марионеточные) ставились дважды в неделю (в то время как в остальные дни исполнялись драматические спектакли и концерты), а сезон длился с января по декабрь, исключая время великого поста. Именно этот год стал и золотым временем марионеточного театра в Эстерхазе, и началом его упадка, совпавшего с уходом либреттиста и директора театра Йозефа Карла фон Пауэрбаха. Некоторые исследователи связывают это с неприятием при дворе князя Эстергази жены Пауэрбаха – певицы-сопрано, с которой после единственного спектакля был расторгнут контракт. Так или иначе, Пауэрбах принял приглашение Екатерины II и переехал в Россию, навсегда покинув Эстерхазу. Напомню, что последняя опера для марионеток была поставлена при дворе Эстергази в 1783 году.

В связи с операми Гайдна, написанными для марионеточного театра, возникает несколько вопросов. Главный – выяснение того, какие из них действительно принадлежат Гайдну, а какие приписываются ему. Единственный полный список того времени был уничтожен во время пожара 1779 года, а вместе с ним бесследно исчезло и несколько партитур. По счастью, ранние оперы сохранились в архиве самого композитора. По меньшей мере, шесть каталогов указывают различное количество произведений Гайдна для кукольного театра – от трех до семи. Наиболее полный список включает в себя оперы «Совет богов» (1773), «Филемон и Бавкида» (две версии: 1773 и 1776), «Шабаш ведьм» (1773), «Дидона» (1776), «Пожарище, или Утраченный дом» (1776/1777), «Четвертая часть Геновевы» (1777), «Желание мести» (1777).

Из всех сочинений наиболее полно сохранилась партитура «Филемона и Бавкиды», поставленной в честь упомянутого ранее визита императрицы Марии Терезии. Прологом к ней послужила опера «Совет богов», персонажами которой были представители античного Пантеона – Юпитер, Аполлон, Марс, Меркурий, Нептун, Диана и т.д.

Сюжет «Филемона и Бавкиды» взят из Восьмой книги «Метаморфоз» Овидия и представляет собой красивый миф о любви, со-

храняющей свою силу в любом возрасте. Главные герои оперы – пожилая пара, живущая во Фригии и приютившая Зевса и Гермеса, которые путешествовали в облики странников. Ради гостей старики пожертвовали последним, что у них есть – и в награду Зевс согласился исполнить любое их желание. Филемон и Бавкида попросили позволить им быть до конца своих дней жрецами в храме Зевса и умереть одновременно, чтобы не оставаться в одиночестве. Быть может, выбор сюжета был обусловлен и тем, что сама Мария Терезия к этому времени была уже немолода и также очень любила своего супруга-императора.

По сохранившимся номерам можно составить лишь приблизительное представление о целой опере. Гайдн использует здесь привычный оркестровый состав и набор певческих голосов, однако партитура выглядит проще, хотя музыка не менее ярка и характерна, чем в его «больших» операх.

Самой заметной чертой поэтики «Филемона и Бавкиды» можно считать чередование разговорных диалогов и вокальных номеров, что, как известно, было типично для австрийского зингшпиля, который в ту пору как раз формировался как жанр. Простота и интонационная характерность мелодий также имеет, скорее, австро-немецкие, нежели итальянские корни. В «Филемоне и Бавкиде» нет виртуозных арий, отсутствуют сильные аффекты и драматически напряженные номера, которые в изобилии можно встретить в итальянской опере того времени, в том числе и у самого Гайдна. В этом, скорее всего, отражается специфика марионеточной оперы, в отличие от оперы «большой».

Две арии благочестивого Филемона и ария кроткой Бавкиды представляют собой совершенные образцы музыкальной гармоничности и меры. В них используются только «мягкие» по звучанию тональности (Си-бемоль мажор, Ля мажор, Ми мажор), сдержанные темпы, средние регистры, уравновешенная мелодика. Самым драматичным из сохранившихся сольных номеров (и, скорее всего, из всех существовавших в опере) является вторая ария Филемона «*Ein Tag, der allen Freude bringt*» («Однажды, в день, полный всех радостей») с рассказом о гибели сына. Каждый «куплет» размеренного повествования в движении неспешного менуэта завершается восклицанием Филемона, в котором только и выражается его личное отношение к событиям.

Привлекают внимание и два оркестровых номера: «Симфония» к Прологу и «Увертюра» к основной части оперы. Они ярко контрастны. «Олимпийская» Симфония, открывающая сцену совета богов, выдержана в стилистике французской увертюры. Помпезная и торжественная, она звучит в сияющем До мажоре, с духовыми и литаврами, обилием пунктирных ритмов, с тиратами и украшениями.

Вторая увертюра предвещает сцену грозы. Здесь нет ни литавр, ни большого вступления (всего 4 такта унисонной фанфары, напоминающей начало симфонии №104); звучание становится проще и «приземленнее». Следующая за ней тема богини Дианы в Прологе, затем использованная Гайдном в «Охотничьей» симфонии №50, представляет собой наиболее типичный образец «охотничьей музыки»: она звучит в Ре мажоре, размере 6/8, с валторнами и гобоями и обязательным «золотым ходом».

«Филемона и Бавкиду» можно назвать своего рода исключением из правил. В отличие от других марионеточных опер Гайдна (например, «Дидоны», где, по словам автора, мифологическая канва служит лишь объектом для пародии), мифологический сюжет здесь преподнесен с достаточной серьезностью, а в музыке тщательно избегается все, что могло бы придать ей пародийный оттенок. Разумеется, причиной этого могло быть то, что опера исполнялась в присутствии императрицы и ее двора. Все здесь недвусмысленно указывает на отождествление гостя князя Марии Терезии с богиней, и из-за этого авторы постарались придать кукольному спектаклю не фарсовый, а аллегорический характер. Поэтому «Филемон и Бавкида» – до некоторой степени исключительное явление в оперном творчестве Гайдна.

Что же касается дальнейшей истории музыкального театра кукол, то в конце XVIII века интерес к марионеточным операм постепенно начал увядать, хотя полностью не исчез. В первой половине XX столетия он вновь проявился весьма ярко. Среди сочинений, написанных специально для марионеточного театра, были «Нуш-Нуши» Пауля Хиндемита (1921 г.), «Балаганчик мастера Педро» Мануэля де Фалья (1923 г.), «Женевьева Брабантская» Эрика Сати (поставлена в 1926 г.) и «Принцесса на горошине» Эрнста Тоха (1927 г.), а впоследствии – «Панч и Джуди» Харрисона Бёртвистла (1968 г.). В начале XX века стали появляться многочисленные оперные театры марионеток, в том числе два театра в Мюнхене, театры в Баден-Бадене, Зальцбурге, Милане, Париже, Праге, Москве и Чикаго.

Многие театры стали воссоздавать старинные кукольные оперы (так, в 1959 году в Айзенштадте была восстановлена «Филемон и Бавкида»), а также приспособлять обычные, «большие оперы» к исполнению их марионетками. Особенно актуальным это стало для произведений венских классиков. На рубеже XX – XXI столетий марионеточный театр переживает новый взлет популярности – практически во всех европейских столицах постоянно исполняются кукольные оперы. Самые известные театры располагаются ныне в Праге, Вене, Амстердаме и Зальцбурге.

О причинах такого положения дел однозначно судить трудно. Наверное, не последнюю роль играет то, что оперное искусство представлено в марионеточном театре в более облегченном виде, с него снят оттенок заведомой сложности и элитарности, который порой отпугивает зрителя. Важным кажется и то, что в театре марионеток условность оперного жанра, помноженная на условность театра кукол, дает неожиданный эффект: самые невероятные сюжеты смотрятся как совершенно гармоничные и естественные. Актуальным для современного восприятия представляется и налет легкой иронии, который присущ практически любому спектаклю, и атмосфера игры, столь ценяемая сегодняшним зрителем. Эти качества создают прекрасные перспективы для развития марионеточной оперы в наше время.

ЛИТЕРАТУРА

1. Матвеева Е.Ю. Музыкальный театр Йозефа Гайдна / диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Москва, 2000. – 260 с.
2. Матвеева Е.Ю. Лондонские записные книжки Йозефа Гайдна // Вестник РАМ им. Гнесиных // – Москва, 2010 г. – 21 с.
3. Landon H. C. Robbins. Haydn: Chronicle and Works. Vol. II. Haydn at Eszterhaza, 1766-1790. – London, 1978. – 800 pp.
4. Landon H. C. Robbins. Haydn: Chronicle and Works. Vol. III. Haydn in England, 1791-1795. – London, 1978. – 640 pp.
5. Landon, H.C. Robbins. Haydn's Marionette Operas and the Repertoire of the Marionette Theatre at Esterh az Castle // Haydn-Yearbook, I. – Wien, 1962. – 24 pp.
6. The New Grove Dictionary of Opera. In 4 Vols. – London, 1994.

МОНОДРАМА «ОЖИДАНИЕ» А. ШЁНБЕРГА: К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ

Арнольд Шёнберг – одна из самых значительных фигур в истории музыкальной культуры XX века. По словам американского музыкального критика Поля Розенфельда, «великое беспокойство современной музыки»¹. Эти слова в полной мере характеризуют личность композитора, ведь в своем творчестве он органично соединил традиции и новации.

Своеобразным переходом композитора от старого стиля к новому является период с 1909 года по 1923². В это время А. Шёнберг находился на своеобразном рубеже уже сложившихся представлений о тональном языке и создания атонального письма. Некоторые из произведений, написанных в переходный период, можно считать первыми экспериментами в области атональности.

Одним из таких рубежных сочинений является монодрама «Erwartung» («Ожидание») (1909 г.) Уже в этом произведении можно проследить некоторое взаимодействие и принципиальное соотношение тонального и атонального письма. Для того, чтобы понять для чего в данном сочинении А. Шёнбергу понадобилось освободиться от оков тональности, необходимо осветить исторический ракурс монодрамы.

К работе над музыкой «Ожидания» композитор приступил 27 августа 1909 года, а чистовой экземпляр партитуры был сделан 4 октября того же года. Либретто по просьбе А. Шёнберга написала Мария Паппенхайм, врач по образованию. Пожалуй, этими двумя историческими фактами, исчерпывается информация о монодраме

¹ Шахназарова Н. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шёнберга, Хиндемита. – М.: Советский композитор, 1975. – С. 88.

² В 1923 году А. Шёнберг создает Сюиту для фортепиано ор. 25, которая явилась первым произведением, написанным в додекафонной технике.

в монографиях о композиторе на русском языке³. Например Н. Власова указывает, что: «Точно установить, кто подал идею либретто и как проходила работа над ним, по-видимому, не представляется возможным»⁴. Отсюда можно сделать вывод, что исторические сведения об этой монодраме в отечественном музыкознании даны частично.

За рубежом интерес музыковедов к этому сочинению достаточно активен, о чем свидетельствует немалое количество исследовательских трудов: книга Б. Симмса (Bryan R. Simms. The Atonal Music of Arnold Schoenberg), диссертация К. Хардер (Harder K. Erwartung by Arnold Schoenberg), статьи А. Карпентера (Carpenter A. Shonbergs Erwartung and Freudian Case Histories: A Preliminary Investigation) и Т. Муксинедер (Muxeneder T. Einführung ins Monodrama die «Erwartung»). Ссылаясь на данные источники, можно ответить на некоторые вопросы, которые не рассматриваются в отечественных монографиях, посвященных А. Шёнбергу. А именно: почему композитор выбрал текст малоизвестного автора, как шла работа либреттистки, и каким образом осуществлялось исполнение «Ожидания».

Как стало известно из Введения к монодраме на сайте Венского центра Арнольда Шёнберга⁵, композитор в августе 1909 года вместе с семьей, а также с Александром фон Цемлинским, Альбаном Бергом, Антоном Веберном и Максом Оппенхеимером, проводили отпуск в Штайнкирхен. Именно там А. Шёнберг предложил начинающему поэту – Марии Паппенхайм – написать либретто для своего нового сочинения. Так начинающая писательница, дерматолог по образованию, попала в круг общения великого новатора музыки XX века.

Мария Паппенхайм всегда имела склонность к поэтическому высказыванию и уже во время учебы в медицинском университете публиковала

³ Павлишин, С. Арнольд Шёнберг: Монография / Стефания Павлишин. – М.: Композитор, 2001. – 477 с. Соллертинский И. Арнольд Шёнберг. – Л.: «Коминтерн», 1934 г. – 56 с. Власова Н. Творчество Арнольда Шёнберга. – М.: ЛКИ, 2010 г. 527 с.

⁴ Власова Н. Творчество Арнольда Шёнберга. – М.: ЛКИ, 2010 г. – С. 199

⁵ URL: <http://www.schoenberg.at/index.php/en/joomla-license-3/erwartungl-op-17-1909>

вала стихотворения под псевдонимом Мария Хайм. Получив ученую степень кандидата наук в июне 1909 года, она практиковалась как дерматолог, так как “не хотела связывать свою жизнь только с поэзией”⁶.

Опыты М. Папенхайм на литературном поприще были известны А. Шёнбергу из опубликованных Карлом Краусом четырех лирических поэм в журнале «Факел»⁷. Можно предположить, что именно Карл Краус обратил внимание композитора на сочинения писательницы. «В поэмах сюжет связан с чувствами неизвестности, где М. Папенхайм, как врач, описывает психическое состояние пациента»⁸. Арнольд Шёнберг прочувствовал степень эмоциональности её произведений и в августе 1909 году адресовал Марии письмо с таким обращением: «Пишите мне, все же, текст оперы, фрейлейн!»⁹

В течение трех недель либреттистка работала над текстом, назвав его монодрамой. В своем новом сочинении она вновь раскрыла, по определению профессора университета музыки Южной Калифорнии Брайана Симмса, «идею эмоционального опыта неизвестности»¹⁰. Либретто монодрамы «Ожидание» создавалось в форме белого стиха¹¹. Как вспоминает М. Папенхайм: «Я писала лежа на траве, при помощи карандаша на большом листе бумаги, не имея копии и едва ли прочитывая написанное. Записи происходили всегда экзальтированно, без на-

⁶ «Micht als Lyrikerin durchs Leben wandern» (перевод автора статьи). URL: <http://www.schoenberg.at/index.php/en/joomla-license-3/erwartungl-op-17-1909>

⁷ В 1899 Карл Краус начал издавать собственный журнал «Факел», который выпускал вплоть до смерти. В 1911 он был единственным автором в журнале. На его страницах публиковались крупнейшие писатели и художники: Р. Демель, О. Кокошка, Г. Манн, А. Шёнберг, А. Стриндберг, О. Уайльд и др.

⁸ Bryan R. Simms. The Atonal Music of Arnold Schoenberg, 1908-1923. – Oxford University Press, 2000. – P.190.

⁹ Цит. А. Шёнберга «Schreiben Sie mir doch einen Operntext, Fräulein!» (перевод автора статьи) URL: <http://Seelenkurven.J.Arnold.Schoenbergs.expressionistisches.Monodram.Erwartung.klingt.alshabe.der.Komponist.Sigmund.Freuds.Erkenntnis.uber.das.Un-und.Unterbewusstevertonenwollen//KLASSIKER.DER.MODERNE.№.14.2007.→.C.55>

¹⁰ Bryan R. Simms. The Atonal Music of Arnold Schoenberg, 1908-1923. – Oxford University Press, 2000. – P.90.

¹¹ Стих, не имеющий рифмы, но, в отличие от свободного стиха, обладающий определенным размером: белый ямб, белый анапест, белый дольник.

правления и размышления. Между стихами, на нескольких страницах часто я записывала разные мысли»¹².

Можно отметить, что в тексте либретто голосовые реплики главной и единственной героини состоят из паратактических, неорганизованных последовательностей фрагментарных предложений, которые напрямую связаны с психоэмоциональным состоянием девушки. Известно, что при создании текста М. Папенхайм изучала психоаналитические сведения З.Фрейда о состоянии истерии и его теорию аффектов. Поэтому, интересен тот факт, что «многие зарубежные исследователи, стремящиеся понять смысл либретто, пытались раскрывать его психоаналитическое образование»¹³.

Точно сказать, были ли противоречия в плане сюжета между драматургом и композитором, вряд ли удастся. Сам А. Шёнберг не давал указаний о чем писать. Но во время обработки текстовой рукописи, которая передавала ему М. Папенхайм в загородном доме, композитор сразу записывал музыкальные мысли.

Один из исследователей творчества А. Шёнберга Ганс Эйслер¹⁴ утверждал, что композитору почти всегда не везло с литературными источниками своих произведений. В некоторые исключения, по его мнению, входили сочинения, написанные на собственные тексты. Как рассуждал автор: «Другие тексты, к песням Георге¹⁵, к операм «Ожидание», «Счастливая рука», «Сегодня и завтра», «Моисей и Аарон» и «Лестница Иакова» – крайне спорны. ... К сожалению, для Шёнберга выбор текста не имел значения»¹⁶.

¹² «Ich schrieb im Gras liegend mit Bleistift auf großen Bogen Papier, hatte keine Kopie, las das Geschriebene kaum durch». «Ich habe immer exaltiert geschrieben, ohne Richtung, Nachdenken, Zensur, seitenlang, zwischen den Versen andere Gedanken» (перевод автора статьи) URL: <http://www.schoenberg.at/index.php/en/joomla-license-3/erwartungl-op-17-1909>

¹³ since then a number of scholars seeking to make some sense of the work have endeavored to uncover its “psychoanalytic background”. (перевод науч.руководителя) Carpenter A. Shonbergs Erwartung and Freudian Case Histories: A Preliminary Investigation // Discourses in Music: Volume 3 Number 2 (Winter 2001-2002), 2010. С.145.

¹⁴ Ганс Эйслер 1898 - 1962 – немецкий композитор-экспрессионист и общественный деятель, член Немецкой академии искусств. С 1919 года ученик Арнольда Шёнберга в Венской консерватории.

¹⁵ 15 песен на стихи С. Георга «Книги Висячих садов»

¹⁶ Эйслер, Г. Арнольд Шёнберг // Избранные статьи музыковедов ГДР. – М.: Музгиз, 1960. – С. 190.

Таким образом, можно предполагать, что композитору не было столь важно буквально следовать за художественным текстом. Для него словесный источник – лишь толчок для полета творческой музыкальной фантазии. И, скорее всего, либретто М. Папенхайм отразило в сознании художника образы, близкие экспрессионистскому направлению, господствовавшему во время создания монодрамы, когда «печаль становится обреченностью, депрессией, отчаяние превращается в истерию, лирика кажется разбитой стеклянной игрушкой, юмор становится гротеском... Основное настроение – «крайняя боль»»¹⁷. Отсюда, не случайно, что в истории музыки XX века это произведение было оценено как высшее проявление эстетики этого направления. Например, по мнению Н. Власовой: «Присущие искусству экспрессионизма черты – крайний субъективизм, порождающий бредовые видения, господство чувства страха и безысходности – воплощены в «Ожидании» в абсолютно чистом, концентрированном виде, что позволяет считать «Ожидание» «апофеозом шёнберговской экспрессионистской эстетики»¹⁸.

Осветив исторические материалы о монодраме, можно сделать некоторые выводы, объясняющие использование атонального письма в сочинении А. Шёнберга. Скорее всего, такое свободное следование либретто Марии Папенхайм дало возможность композитору освободиться от функциональных основ тональности. И с помощью атонального метода ещё глубже передать частую смену состояний героини. В монодраме также можно обнаружить некоторые черты нового стиля пения, созданного А. Шёнбергом – «Sprechgesang» (речевое пение)¹⁹, что выражено в преобладании в вокальной партии речитативного движения.

Интересно отметить, что такой выбор музыкальных средств воспринимается слухом весьма органично. При прослушивании произведения нет ощущения обилия резких диссонансов или несвязных интонаций. Всё в этой музыке гармонично направлено на выражение эмоционального состояния героини. Немалую роль играет и своеобразная музыкальная характеристика картины ночного леса.

¹⁷ Эйслер, Г. Арнольд Шёнберг // Избранные статьи музыковедов ГДР. – М.: Музгиз, 1960. – С.189-190.

¹⁸ Власова Н. Творчество Арнольда Шёнберга. – М.: ЛКИ, 2010 г. – С.199.

¹⁹ Этот стиль получил свое полное воплощение позже, в мелодраматическом цикле «Лунный Пьеро» (1912 г.).

Конечно, новые средства вызвали трудности при воплощении монодрамы на сцене. Ведь произведение отличает не только техническая сложность оркестровой и вокальной партии, но и четверной состав оркестра с использованием арфы, челесты и группы ударных инструментов. Поэтому первые переговоры композитора, состоявшиеся в 1910 году с дирижером Мангеймского национального театра Артуром Боданцким, оказались безуспешными. Исполнение было отложено до 1913 года из-за нехватки персонала в Мангеймском оркестре. Также А. Шёнберг обращался с просьбами о постановке в Венскую народную оперу (1910) и в Венский Академический союз (1913), но и эти попытки были безрезультатными.

Чрезвычайно важным для композитора был вопрос, касающийся выбора исполнительницы главной и единственной роли в монодраме. Поэтому, создавая композицию «Ожидания», А. Шёнберг четко представлял в этой роли певицу Марию Гутхайль-Шодер²⁰, которая исполняла партию сопрано на премьере его второго струнного квартета (ор.10, 1908 г.). Он обратился к ней с просьбой в письме от 22 августа 1913 года: «Вы, вероятно, помните, что я неоднократно рассказывал Вам о драматическом произведении, в котором есть партия для Вас. Монодрама, всего одна, одна настоящая роль, задуманная мной как партия Гутхайль. Теперь Боданцкий собирается исполнить ее в Мангейме, если Вы согласитесь петь, и хочет, чтобы я узнал Ваше отношение к этому... Вещь очень трудна в музыкальном отношении. Но Вы ведь справились и с моим вторым квартетом!!!»²¹ «В дальнейшем певицу связывало долговременное творческое сотрудничество с композитором. Она неоднократно участвовала в исполнении его цикла «Лунный Пьеро».

В итоге премьеры монодрамы состоялась лишь 6 июня 1924 года в Пражском Немецком оперном театре в рамках музыкального фестиваля «Международного общества Новой музыки». Дирижировал австрийский композитор, известный дирижёр и друг А. Шёнберга – Александр фон Цемлинский. Главную и единственную роль, как и было задумано, исполнила Мария Гутхайль – Шодер.

²⁰ (1874 – 1935) Немецкая певица, драматическое сопрано. Она стала также первой в Вене исполнительницей партии Электры в одноимённой опере Р.Штрауса

²¹ Шёнберг А. Письма. – М.: Композитор, 2008. С.71-72.

Монодрама «Ожидание» оценивалась в профессиональной периодике того времени как «протест против оперного китча» и «плотная концентрация на состоянии души»²². В дальнейшем для всего мира это произведение станет не только классикой, но и репертуарным сочинением. «Ожидание» пели выдающиеся певицы и ставили режиссеры с громкими именами²³.

В России монодраму планировали поставить в 1999 году, в юбилей А. Шёнберга. Однако состав оркестра снова вызвал трудности. «Для облегчения исполнения, в 1999 году Ф. Караев сделал переложение монодрамы «Ожидание» для ансамбля солистов. Партитура прошла рецензирование в венском «Universal Edition» и была рекомендована к исполнению. В работе над переложением партитуры Шёнберга Ф. Караев поставил задачу как можно бережней и точней перевести авторскую партитуру для нового состава. Опера неоднократно звучала в Европе, Канаде, Израиле»²⁴. В нашей стране долгожданная премьера «Ожидания» состоялась только в 2007 году в Московской консерватории.

Таким образом, монодрама «Erwartung» А. Шёнберга является новаторским сочинением, сыгравшим большую роль в становлении нового мышления композитора. Это произведение можно считать знаковым явлением в музыке XX века. Здесь наметился новый путь развития современного музыкального театра, проявившийся в тяготении к камерности высказывания.

²² wurde in der Fachpresse als »Protest gegen den Opernkitsch« (»Signale für die musikalische Welt«) und »ungeheuer dichte Konzentrierung auf einen Seelenzustand« (»Die Musik«) gewürdigt. (перевод автора) URL: <http://www.schoenberg.at/index.php/en/joomla-license-3/erwartung1-op-17-1909>.

²³ Одно из интересных воплощений – постановка Роберта Уилсона на Зальцбургском фестивале в 1995-м с Джесси Норман. В настоящее время на сайте Центра А. Шёнберга в Вене представлена информация о том, что с 21 по 26 апреля корпорация Новой оперы в Вене будет осуществлять 3 исполнения монодрамы «Ожидание»

²⁴ URL: http://www.karaev.net/w_2004_schoenberg_erwartung_r.html

«ЕВРЕЙСКОЕ» ГЛАЗАМИ ЛЕОНАРДА БЕРНСТАЙНА

Еврейский народ еще со времён падения Первого храма имел весьма шаткое положение в мире в целом, и в европейском обществе в частности, а в годы Второй мировой войны с приходом к власти в Германии и Италии национал-социалистов приобрело очевидный характер геноцида. Так многие представители еврейского народа, все время ищущего свою землю, начинают эмигрировать из Европы через Атлантику в поисках лучшей жизни. К моменту рубежа XIX – XX столетий в Америку прибывало до пятидесяти тысяч евреев в год. Численность еврейского населения в Соединённых Штатах в период с последней декады XIX века по первое десятилетие XX выросла до двадцати раз¹.

Среди прочих, в 1905 году из Украинской части Российской империи в Америку приезжает Чарна Резник. Позже, в 1910 году, укрываясь от необходимости служить в царской армии, также из России в Соединённые Штаты бежит Шмуэль Йосеф Бернштейн. Впоследствии он назовёт себя Сэм Бернстайн. Эта пара еврейских эмигрантов, встретившихся в 1915 году, а затем двумя годами позже узаконившая свой брак, становится родителями Леонарда Бернстайна, родившегося в 1918 году в Лоренсе, штат Массачусетс.

Семья Бернстайна была весьма консервативной и ортодоксальной. Отец Леонарда, не сумевший из-за эмиграции реализовать своего желания стать раввином, надеялся на то, что его старший сын Леонард, прислушавшись к воле отца, продвинется по пути священнослужителя. Однако его планам не суждено было осуществиться – в их доме появилось фортепиано. В ортодоксальной еврейской церкви инструментальная музыка не имела места, в качестве музыкального сопровождения к службе можно было услышать лишь *a capella* кантора, либо шофар. Инструментальное исполнительство ассоциировалось с клезмерством (игрой на свадьбах или в трактирах). Таким образом, для Сэма выбор

¹ Более подробно см. Burton H. Leonard Bernstein. – London-Boston: Faber and Faber, 1994.

его сына являлся своего рода падением с той социальной лестницы, по которой их семья так старательно карабкалась вверх. Однако Леонард шёл своим путём.

Огромное влияние на юного Леонарда оказал Соломон Браславский² – органист, композитор, педагог и музыкальный директор синагоги еврейской общины Мишкан Тефила, в которую семья Бернштейнов вступила в 1920 году. Сам Браславский также был выходцем из Российской империи, в юности учился в Вене в Имперской академии музыки, а позднее был принят на пост профессора Еврейской теологической семинарии. Важность той роли, которую сыграл Браславский в жизни Леонарда Бернштейна, пожалуй, можно оценить при прочтении цитаты из письма, которое было адресовано последним Браславскому в 1973 году. Бернштейн пишет: «Я <...> никогда не забуду того огромного влияния, которое оказали на меня ты и твоя музыка, когда я был ещё мальчиком»³. Без сомнений можно сказать, что не только Браславский, но и сама синагога, её кантор, раввины и её музыка оставили глубокий след в становлении личности Бернштейна.

Еврейская музыка, окружавшая композитора в детстве, не могла не проявиться позднее в его творчестве. Бернштейн обращался к еврейской тематике на протяжении всей своей жизни, создавая произведения самого разного плана: от литургических до концертно-симфонических⁴.

В число первых входит такое сочинение, как «Чичестерские псалмы», созданное в 1965 году по заказу Уолтера Хассей для хорового фестиваля, ежегодно проходящего в Чичестерском кафедральном соборе, графство Сассекс, Англия. Произведение, написанное для солистов и хора и содержащее текст Псалмов на иврите, было встречено слушателями очень тепло и сразу же вошло в репертуарные списки многих хоровых коллективов. В своей статье, посвященной сочинению, Нейл В. Левин подтверждает это: «Фактически сразу после публикации “Чи-

² См.: URL: <http://www.brandeis.edu/hornstein/sarna/americanjewishcultureandscholarship/Archive4/LeonardBernsteinandtheBostonJewishCommunityofHisYouth.pdf> (30.03.2016)

³ Bernstein L. Letter 233 // Simeone N. (ed.). The Leonard Bernstein Letters. New Haven-London: Yale University Press, 2014. p. 208. (Здесь и далее перевод мой – А.Д.)

⁴ Более подробно о произведениях Л. Бернштейна см.: Gottlieb J. Working with Bernstein. – New York: Amadeus Press, 2010.

честерские псалмы” стали тем произведением, к которым обращаются хоровые коллективы тогда, когда хотят включить современное “Еврейское” – точнее, связанное с Иудаизмом – произведение в программу концерта»⁵.

Другое литургическое сочинение Бернштейна – «Хашкивьену» для солирующего кантора (тенор), смешанного хора и органа – было написано еще в 1945 году, как и предыдущее, по заказу, однако в этот раз для Парк Авеню Синагоги в Нью-Йорке. Необходимо отметить, что это был единственный в жизни Бернштейна опыт написания музыки для синагоги и, к сожалению, не самый успешный. С момента премьеры произведение исполнялось достаточно редко и в основном на концертных площадках. После окончания работы над «Хашкивьену» Бернштейн на долгое время оставляет еврейскую тематику, возвращаясь к ней лишь в 1961 году, когда начинает работу над своей третьей симфонией.

Однако кроме литургических сочинений, Бернштейн достаточно часто обращался к еврейской тематике в концертных и театральных произведениях. Примером таковых может послужить балет «Дибук», созданный по одноименной пьесе С. Ански, премьера которого состоялась в 1974 году в Линкольн центре в исполнении Нью-Йоркского балета. Также в ряду «еврейских» произведений Леонарда Бернштейна находятся «Юбилейные Игры», посвященные пятидесятилетию Израильского филармонического оркестра. Премьера сочинения состоялась в 1986 году в Эвери Фишер Холл в Нью-Йорке, а двумя годами позже, в 1988 году в Тель-Авиве. Последняя редакция сочинения была исполнена Израильским симфоническим оркестром в 1989 году.

Одним из самых известных и полномасштабных сочинений Леонарда Бернштейна, в которых он обращается к еврейской тематике, является его третья симфония «Каддиш». Для евреев слово «Каддиш» имеет очень высокое эмоциональное значение, эта молитва провозглашается за упокой умерших, на кладбищах, а также почти на всех службах в синагоге⁶. 22 ноября 1963 года, в день убийства Джона Кеннеди, композитор заканчивал оркестровку последнего раздела симфонии. В этот же день Бернштейн оставил на страницах партитуры посвящение: «Вечной памяти Джона Ф. Кеннеди». Для российского слушателя «Каддиш» с

⁵ URL: <http://www.milkenarchive.org/works/view/683> (30.03.2016)

⁶ См.: Gottlieb J. Working with Bernstein. – New York: Amadeus Press, 2010, p. 256.

новым смыслом и новым наполнением прозвучал в исполнении Российского национального оркестра 11 сентября 2011 года в память о жертвах американской трагедии.

Интересен тот факт, что многие именно «еврейские» сочинения Бернштейн посвящает трагическим событиям, оставившим глубокий след в его сердце. Другим примером того может послужить созданный в 1981 году ноктюрн «Халил» для солирующей флейты, перкуссии и струнных. Он был написан в память об убитом в 1973 году во время Войны судного дня девятнадцатилетнем израильском флейтисте Ядине Таненбауме. Во вступительной статье к партитуре Бернштейн оставляет комментарий: «Я никогда не знал Ядина Таненбаума, но я знаю его душу...»⁷.

Ещё одним значительным сочинением композитора, содержащим еврейскую тематику, является его Первая симфония «Иеремия». Летом 1939 года Бернштейном были сделаны наброски «Еврейской песни» для сопрано с оркестром, основанной на Книге Плача Иеремии. В письме к Аарону Копленду композитор делится своими мыслями: «В итоге песня станет частью цикла, или частью симфонии для голоса и оркестра, или начальным разделом кантаты или оперы, если конечно ты не вынесешь ей приговор...»⁸. Однако вскоре эти наброски были отложены в сторону. Композитор вернулся к ним лишь в 1942 году. Начав работу над своим первым крупным симфоническим произведением, Бернштейн счел «Плач Иеремии» логичным завершением к тем двум частям, которые уже были задуманы. Симфония была окончена 31 декабря 1942 года, но премьера сочинения увидела свет лишь в 1944 году. Первое исполнение состоялось 26 января в Питтсбурге, тремя неделями позже в Бостоне, в марте и апреле симфония четырежды прозвучала в Нью-Йорке. В течение нескольких последующих лет сочинение исполнялось в Чикаго, Сент-Луисе, Детройте, Праге и Иерусалиме. Любопытным является тот факт, что отец Бернштейна, категорически не принимавший выбор профессии, который сделал его сын, после Нью-Йоркского концерта в Карнеги-Холле, поднявшись за кулисы, поздравил Леонарда и признался, что отныне верит в него и в его выбор. С того момента симфония имеет посвящение: «Моему отцу»⁹.

⁷ См. там же, p. 271.

⁸ См. там же, p. 253.

⁹ См. URL: http://www.leonardbernstein.com/works_jeremiah.htm (30.03.2016)

Бернштейн называет симфонию – «Иеремия», желая рассказать историю Пророка, который вёл за собой израильский народ в VI веке до н.э. Свидетельства Иеремии входят в содержание библейской «Книги Иеремии» и «Плачей» – серии из пяти поэтических сочинений, записанных Пророком, как подтверждение ужасного разрушения Первого храма и обращение еврейского народа в вавилонское рабство. Три части симфонии названы не привычными итальянскими терминами, описывающими форму или темп, а тремя «главами» из жизни Иеремии: «Пророчество», в котором он призывает иудейский народ к праведной жизни, предостерегая о «великой божественной каре»; вторая часть «Осквернение» – народ осмеивает Иеремию, отвергая его послание; третья часть «Плач Иеремии» – пророчество свершается. Дидактическая цель этой симфонии могла бы быть удовлетворена только этими программными названиями, однако, композитор наделяет каждую часть особым еврейским музыкальным тематизмом¹⁰.

Бернштейн по этому поводу пишет в программной заметке к сочинению: «В симфонии не используется в большой степени еврейский тематический материал. Первая тема Скерцо является парафразом на традиционное еврейское песнопение, а также начальная фраза вокальной партии “Плача” основана на литургической каденции, которая исполняется и по сегодняшний день в память о разрушении Иерусалима Вавилоном. Все другие сходства с еврейской литургической музыкой являются скорее предметом эмоционального качества, а не самих нот»¹¹. Несмотря на то, что сам композитор в некоторой степени вводит нас в заблуждение этим высказыванием, давний коллега, а позднее исследователь творчества Бернштейна, Джек Готтлиб поясняет его слова: «В действительности, композитор не осознавал, что в ней (симфонии – прим. А.Д.) присутствует гораздо большее влияние литургических мотивов на музыкальную ткань, чем он сам предполагал. Это, несомненно, является свидетельством его религиозного воспитания как еврея одновременно в синагоге и дома, в высшей степени благодаря примеру его образованного и глубоко верующего отца Сэмюэла Дж. Бернштейна»¹². В подтверж-

¹⁰ См. Edelman M.B. *Discovering Jewish Music*. Philadelphia: The Jewish Publication Society, 2003, p. 173.

¹¹ Bernstein L. *Jeremiah Symphony No. 1*. Milwaukee: Boosey & Hawkes; Hal Leonard, 2000

¹² Gottlieb J. *Working with Bernstein*. – New York: Amadeus Press, 2010, p. 254.

дение этих слов можно добавить мнение сестры композитора Ширли Бернстайн, которая полагала, что «...симфония многим обязана их отцу Сэму, настоявшему на том, чтобы Леонард пошёл в еврейскую школу, и часто певшему дома в душе еврейские мелодии»¹³.

Примеры можно находить на всем протяжении двадцатипятиминутного сочинения. Уже первая тема, проходящая в партии валторн и открывающая первую часть симфонии, несёт в себе сопоставление двух несвязанных друг с другом отрывков из традиционного ашкеназского нусаха. Первым фрагментом является заключительный мотив из молитвы Амида. Он обыкновенно используется для характерной каденции «Аминь», определяющей часть праздничной утренней службы. Второй – менее известная каденция «Керова». Ещё одним примером может послужить основная тема Скерцо. За её основу Бернстайн берет интонации песнопения Хафтара, которое и по сей день регулярно исполняется в качестве завершения Субботних публичных чтений недельной главы из Торы¹⁴.

Второй частью симфонии Бернстайн пытается показать образ Пророка через голоса людей, которые отвергают его настойчивые мольбы свернуть с неверного пути. Люди осмеивают Иеремию, бросая его слова обратно ему с сарказмом и презрением. В изображении отвержения людьми Иеремии и его послания композитор использует угловатые джазовые ритмы, которые позже станут определяющими характеристиками большого количества его сочинений.

В третьей части симфонии Бернстайн обращается к «Плачам Иеремии» – «книге великого и бесконечного горя»¹⁵. В рамках богослужения еврейские традиции осуждают даже самый поверхностный нусах на Девятое Ава, когда оплакивается потеря Храма. Разрешается только чтение самого Плача Иеремии, сопровождаемое особым ашкеназским распевом, который представляет собой повторяющуюся скорбную мелодию. Взяв за основу эту тему, Бернстайн, прямо цитируя текст стиха Иеремии, создаёт вокальную партию и поручает исполнение «Плача» высокому женскому голосу. По словам американского музыковеда Мар-

¹³ См.: Burton H. Leonard Bernstein. – London-Boston: Faber and Faber, 1994, p. 125.

¹⁴ См.: Gottlieb J. Working with Bernstein. – New York: Amadeus Press, 2010, p. 254.

¹⁵ Edelman M.B. Discovering Jewish Music. Philadelphia: The Jewish Publication Society, 2003, p. 175.

ши Брайан Эдельман: «это решение подчёркивает полное погружение композитора в философию Иеремии и веру последнего в “женскую” сторону Бога, которая вскармливает и защищает даже тогда, когда стереотипная “мужская” сторона осуждает и порицает»¹⁶.

Однако, не следует также забывать об историческом контексте того периода, когда была написана симфония. К 1942 году, на протяжении которого велась работа над сочинением, Вторая мировая война находилась в самом разгаре, унося ежедневно сотни, а порой и тысячи жизней. Притом немалую часть этой статистики составило проявление Холокоста – массового уничтожения еврейского населения в Германии и на оккупированной ею территории. Рассматривая программную линию «Иеремии» в контексте исторических событий начала 1940-х годов, можно невольно заметить некоторые параллели. Может быть, Бернстайн пытался выступить в роли Пророка, предупреждая человечество? Не случайно он заканчивает симфонию словами Иеремии: «Для чего совсем забываешь нас, оставляешь нас на долгое время? Обрати нас к Тебе, Господи, и мы обратимся...» (5: 20-21)¹⁷. Так или иначе, сам Леонард Бернстайн никак не высказывался по этому поводу, и вопрос остаётся риторическим.

¹⁶ См. там же.

¹⁷ Bernstein L. Jeremiah Symphony No. 1. Milwaukee: Boosey & Hawkes; Hal Leonard, 2000

ТЕХНИКА КАНОНА И ЕЁ МЕТАМОРФОЗЫ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ Д.МИЙО

Полифоническое мышление Дариуса Мийо является яркой особенностью его композиторского стиля. Интерес к полифонии, её возможностям и выразительным средствам музыкант проявил буквально с первых лет обучения в Парижской консерватории (1908-1915 гг.) в классе Андре Жедальжа¹. У него он изучал контрапункт и фугу, позже стал заниматься композицией. Произведения Д. Мийо этого периода отмечены уверенным владением контрапунктической и имитационной техниками.

Возможности контрапунктического письма позволили Д.Мийо найти свой собственный индивидуальный почерк, что выразилось в особом типе политонального письма. «Когда говорят о новаторстве, революционности какого-либо музыканта, можно с уверенностью утверждать, что новые ценные элементы, введенные им в музыкальный обиход, опираются на прочную традицию, логическую связь с которой обычно трудно бывает обнаружить, – писал Д. Мийо в начале 1920-х гг. – Подчас приходится уходить в глубь истории, чтобы отыскать истоки какого-либо средства выразительности, захватывающего своим совершенством»². Это высказывание французского автора прекрасно иллюстрирует его отношение к полифонии и её потенциалу, поскольку корни своего творческого метода композитор видел в непосредственной связи политональности и полифонии. В статье «Политональность и атональность» (1923) он писал: «В тот день, когда были допущены каноны не только в октаву, но и в квинту и другие интервалы, в тот день был заложен принцип

¹ *Андре Жедальж* (фр. André Gedalge; 1856-1926) – композитор и педагог. Автор теоретических трудов, среди которых наиболее известен «Трактат о фуге» («Traité de la fugue», 1901). У него учились многие выдающиеся композиторы XX века: М. Равель, Дж. Энеску, Ш. Кёклен, Ж. Ибер, А. Онеггер, А. Блох, Ф. Шмитт.

² *Мийо Д.* Моя счастливая жизнь. / Пер. с фр. Л. М. Кокоревой. М.: Композитор, 1999. С. 19

политональности»³. Интересно, что генезис политональности Д. Мийо обнаруживал в контрапунктическом мастерстве И.С. Баха, детально анализируя клавирный дуэт F-dur, BWV 803: «У Баха иногда чувствуется стремление предоставить каждой строчке свою отдельную тональную жизнь: это обнаруживается, например, в каноне встречей нот, которая гармонически трудно объяснима, но которая получает ясный смысл, если предположить, что дело идет о двух наложенных друг на друга тональностях»⁴.

Отличие от других музыкантов, экспериментировавших с политональностью, метод Д. Мийо непосредственно связан с традиционными средствами контрапункта (М.Бауэр даже называет его «новым типом полифонии»⁵). Во многом это было обусловлено его особым «полифоничным» мировосприятием, способностью **ощущать мир во всём многообразии**. В беседе с П. Коллером, автором фундаментальной монографии о композиторе, Д.Мийо признавался: «Не знаю, поймёте ли вы ... Я был в деревне. Ночь, кругом тишина. Я смотрел на небо, и вдруг мне показалось, что отовсюду: с небесного свода, из-под земли – ко мне шли лучи. Каждый луч нёс в себе музыку, бесчисленные мелодии перекрещивались, но каждая продолжала самостоятельно сверкать. Я был потрясён. С тех пор я *всегда старался передать пережитое мною – тысячи мелодий, одновременно надвигающихся на меня со всех сторон* [курсив мой – В.Ж.]»⁶.

В данной статье рассматривается один из аналитических аспектов – своеобразие техники канона в сочинениях Д.Мийо. Особый интерес представляет то, как композитор использует традиционные полифонические средства и предлагает их новую трактовку на раннем этапе своего творчества.

Каноны в произведениях Д.Мийо представлены в различных вариантах. Французский автор использует как более традиционные средства канонической имитации, так и индивидуальные, решённые

³ *Мийо Д.* Политональность и атональность / Пер. с фр. И. Хвас. // К новым берегам. 1923. №3. С.16.

⁴ Там же. С.16-17.

⁵ *Bauer M.* Darius Milhaud //The Musical Quarterly. 1942. Vol. XXVIII. №2. P. 153.

⁶ *Collaer P.* Darius Milhaud. Genève-Paris: Éditions Slatkine, 1982. P. 66-67.

весьма изобретательно. *Традиционны* в условиях двухголосия – канон в нижнюю дуодециму у скрипки и виолончели из первой части (тт. 15-20) Камерной симфонии №4, ор. 74 (1921), а также **октавный канон** из первой части (тт. 22-28) Провансальской сюиты, ор. 152с (1936) для большого симфонического оркестра; в условиях четырёхголосия показательна каноническая имитация (клавир, цифра 30) из Хора сатиров – яркого и колоритного номера, являющегося частью музыки к драме П. Клоделя «Протей», ор. 17 (1913-19). Отметим, что в более поздних произведениях Д. Мийо использует каноны не только в прямом движении, но и в обращении, увеличении, уменьшении. Показательна в этом отношении IV часть («Канон») Струнного трио для скрипки, альты и виолончели, ор. 274 (1947), где в партии скрипки дана каноническая имитация в прямом движении, а в партии виолончели – в обращении и увеличении.

Достаточно редкий пример продолжительного октавного канона (тридцать два такта) представлен в первой части Сонаты для альты и фортепиано №1, ор. 240 (1944). Каноническое движение связано с крайними разделами этой сложной трёхчастной формы, средний же раздел – напротив, представляет собой неимитационный эпизод⁷. Большую роль в распознавании канона слушателем играет то обстоятельство, что ритмическая активность в звучании у пропосты и респосты неодинакова. Когда интенсивное движение сосредоточено в респосте, то пропоста «застывает» на ритмически более выдержанных длительностях. Это даёт возможность легко следить за ходом имитаций: они как бы вновь начинаются в каждой фразе.

Характерно, что в сфере имитационной полифонии композитор стремится к постоянному обновлению. Прежде всего, это связано с метаморфозами пропосты канона, которая в сочинениях Д. Мийо может дублироваться разными интервалами по принципу «ленточного многоголосия». Так, во второй части сонаты для 2-х скрипок и фортепиано, ор. 15 (1914) звучит канон у скрипок в унисон, где пропоста и респоста изложены параллельными квинтами (тт. 156-164). Смелым решением в обновлении приёма канонической имитации является

⁷ Такое соотношение имитационных и неимитационных разделов формы в чём-то напоминает строение финала Сонаты для скрипки и фортепьяно (1886) С. Франка – композитора, чью музыку Д. Мийо хорошо знал с юношеских лет.

использование канона в условиях политональности. Один из самых ранних примеров – канон между партиями скрипки и фортепиано из второй части (тт. 35-45) Сонаты для скрипки и фортепиано №2, ор. 40 (1917). Аналогичным образом решён канон между скрипкой и альтом из первой части Камерной симфонии №4 (тт. 32-37). Ещё один нетипичный пример, подтверждающий фантазию французского автора и его полифоническое мастерство – это фрагмент второй части («Отец») из кантаты «Возвращение блудного сына», ор. 42 (1917). Здесь мы наблюдаем сочетание двойного политонального канона через такт с простой имитацией на полтакта в двух других голосах (клавир с. 20, тт. 3-6), то есть в данном случае можно говорить о нескольких уровнях имитационного движения.

Начиная с 1920-х гг. в творчестве композитора можно обнаружить примеры, связанные с канонами, которые получают сугубо *индивидуальную трактовку*. Один из таких необычных случаев продемонстрирован автором в финале Камерной симфонии №4, ор. 74 (1921). Обратимся к этому сочинению.

Финал симфонии сочетает в себе специфику канона и идею зеркальной симметрии. Сначала излагается пропоста первой темы, которая точно передаётся в другие голоса (пример 1). Затем появляется пропоста второй темы, которая тоже точно передаётся. Отметим, что появление пропосты второй темы накладывается на последнее проведение респосты первой темы (пример 2). Но при этом каждая из этих тем даётся в облике пропосты со *своими* респостами. Таким образом, полифонический материал излагается последовательно, а не совместно, поэтому, говорить о двойном каноне здесь не приходится. В данном случае возникает определённая аналогия со структурой строгой части двойной фуги с раздельной экспозицией тем.

Важным фактором композиции этой части является идея симметрии вступления голосов (схема 1), поскольку графика вступлений тем и их тональная организация подчинены строгой симметрии⁸. В тоже

⁸ Отметим, что композиторский интерес к симметрии проявлял себя на разных уровнях. Один из самых ярких экспериментов с симметрией на уровне формообразования продемонстрирован в Этюде №4 из Пяти этюдов для фортепиано с оркестром, ор. 63 (1920). Этот этюд «был сконструирован по принципу «ракохода», – писал Д. Мийо. – иначе говоря, он состоял из двух разделов, где второй являл собой полное зеркальное отражение первого» (*Miïo Д. Моя счастливая жизнь.* / Пер. с фр. Л. М. Ко-

время в этом произведении весьма очевидны глубинные связи с традиционной полифонией, поскольку первый раздел финала можно воспринимать как первоначальное соединение, а второй – как производное с использованием вдвойне-подвижного контрапункта. В таком случае зеркальная симметрия порядка вступления голосов тесно связана с вертикальными перестановками материала, а горизонтальные смещения происходят в проведениях респост.

Ещё один необычный вариант использования канонической техники композитор демонстрирует в Этюде №1 из «Пяти этюдов» для фортепиано с оркестром, ор.63 (1920). Музыка этого этюда сразу же захватывает слушателя: жёсткие диссонансные созвучия, острые политональные сочетания передают взволнованное, тревожное состояние. Форма этюда – простая трёхчастная с контрастной серединой. При этом важным фактором формообразования становится каноническая техника.

Пропоста канона состоит из трёх небольших фрагментов. Все они образуют единое целое, но каждый из них имеет свой индивидуальный облик, благодаря собственной интервалике и характерному ритмическому рисунку. Все три фрагмента в плотной и насыщенной фактуре произведения легко воспринимаются на слух (пример 3).

Каноническое движение осуществляется между разными группами инструментов. Впервые пропоста излагается в октавном удвоении у деревянных духовых (флейта, гобой, кларнет in B, фагот). Затем звучат респосты: первая – у струнных, вторая – у медных духовых, и третья – у фортепиано (схема 2). Причём у фортепиано проводится только первый фрагмент пропосты канона. После этого наступает развивающая середина, отмеченная энергичными и уверенными аккордовыми последованиями у фортепиано и достаточно развитой партией ударных (пример 4). При этом каноническое движение не прекращается – третий фрагмент пропосты звучит у медных духовых.

Реприза простой трёхчастной формы (пример 5) озаменована не только возвращением первоначального взволнованного эмоционального состояния, но и отмечена возвращением канонической техники. Однако теперь все три фрагмента канона звучат не в «горизонтали», а в «вертикали», у разных групп инструментов: первый фрагмент – у деревянных духовых, второй – у медных и третий – у струнных. При этом в каждой из групп идёт *своё каноническое движение* с передвижением респосты сначала на одну долю, потом на две и потом на такт (схема 2). После этого в качестве обобщения все фрагменты снова звучат в октавном удвоении с небольшими тембровыми изменениями (фаготы исполняют второй фрагмент, а не первый). Такое совместное звучание трёх фрагментов пропосты канона в репризе ассоциируется с принципами построения репризы тройной фуги, где три темы из экспозиции в заключительной части обязательно звучат вместе. Таковы метаморфозы канонической техники в этом этюде.

Таким образом, средства имитационной полифонии, в частности техника канона, занимают важное место в ранних сочинениях Д.Мийо. Уже в сфере традиционного начинаются поиски композитора, его стремление к обновлению, оригинальности, яркости музыкального высказывания. Подчеркнём, что средства полифонии в ранних произведениях, представленные во всём их многообразии, составили крепкий базис для дальнейших экспериментов. Особая полифоничность, присущая мышлению Д.Мийо, проявит себя на разных уровнях – в сфере мелодического письма (полимелодизм), гармонии (политональность), метроритма (полиритмия), а также процессе формообразования (полиморфизм).

коровой. М., 1999. С. 140-141). Таким образом, образуется зеркально-симметричная форма по терминологии М. Высоцкой и Г. Григорьевой (*Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: Учебное пособие. 2-е изд., испр., доп. М., 2011. С. 40*), или ракоходно-симметоричная форма по терминологии С.Гончаренко (*Гончаренко С. Зеркальная симметрия в музыке (на материале творчества композиторов XIX – перв. половины XX вв.). Новосибирск, 1993. С.172*).

Нотные примеры и схемы

Схема 1. Д. Мийо Четвёртая камерная симфония, ор.74, III ч

Violin 1		F F (Тема 1)	
Violin 2		C C	
Violin 3		G G	
Violin 4		D D	
Viola 1/2	A A (Тема 2)		A A (Тема 2)
Cello 1	D		D
Cello 2	G		G
D.Bass 1	C		C
D.Bass 2	F (Тема 1)		F

Схема 2. Каноны в Этюде №1 для ф-но с оркестром, ор.63

Такты	1	10	20	30	39
Флейты	Фрагмент 1 Фрагмент 2 Фрагмент 3				
Гобой	P				
Кларнеты in B	P				
Фаготы	P			+ 1 такт	
Валторны in F	R2				
Трубы in C	R2			+ 1 такт	
Фортепиано	R3				
I скрипки	R1			+ 1 такт	
II скрипки	R1				
Альты	R1				
Виолончели	R1				
Форма произведения	A			B	A1

Пояснения к схеме: P – пропоста, R – риспоста. Фигурной скобкой объединены фрагменты, которые проводятся в октавном удвоении. В репризе каноническое движение фрагментов отмечено сдвигами во времени.

Пример 1. Камерная симфония №4, ор.74. III ч., тт. 1-8

Пример 2. Камерная симфония №4, ор.74. III ч., тт.13-18

Пример 3. Этюд №1 для ф-но с ор-м, ор.63. Пропоста канона

Пример 4. Этюд №1 для ф-но с оркестром, ор.63, середина, тт. 22-26

Fragment 3

Horn in F

Trumpet in C

Timpani

Percussion: tambour, grosse caisse

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

Пример 5. Этюд №1 для ф-но с оркестром, ор.63. тт.27-30.

Представлены только голоса, исполняющие канон.

Flute

Oboe

Clarinet in B \flat

Bassoon

Horn in F

Trumpet in C

Violin I

Violin II

Viola

Cello

ТЕХНИКА ЦИТАТ И АВТОЦИТАТ В «СОЛЬНОМ КОНЦЕРТЕ №1 ДЛЯ КЭТИ» Л. БЕРИО

Recital I (for Cathy) / Сольный концерт №1 (для Кэти) – сочинение Лучано Берлио (1925–2003) для 17 инструментов и меццо-сопрано, завершённое в 1972 году, хотя замысел создания возник на шесть лет раньше. Композитор написал это произведение для своей бывшей супруги, певицы и актрисы Кэти Берберян, о чем и свидетельствует подзаголовок в скобках. Жанр «Сольного концерта №1» – синтез инструментального театра и монооперы, и более того, нечто вроде *моноперформанса* исполнительницы. Очень часто при написании своих опусов Берлио ориентировался на певческое дарование Берберян, её незаурядные актерские способности и умение работать с любой вокальной техникой. «Мария Каллас авангардной музыки», как называли Берберян современники, не боялась различных экспериментов в исполнении. Её вокальная техника поражала своим многообразием, ибо в ней органично соединились как итальянское бельканто, так и народные интонации (певица была армянского происхождения). Превосходная дикция, мастерское владение артикуляцией позволяли ей акцентировать отдельные составляющие слово фонемы и слоги. Часто её пение перемежалось с элементами импровизации: разговорными репликами – некими «мыслями вслух», выкриками, смехом, плачем, шёпотом. Для её голоса словно не существовало трудностей, он был её главным «оружием массового поражения» и одновременно тонким инструментом.

Вокальная партия Кэти Берберян в «Сольном концерте №1» изобилует различными музыкальными цитатами, охватывая почти всю историю музыки. В своей книге «Цитирование и культурный смысл в музыке XX века» исследователь Дэвид Метцер приводит список всех фрагментов, которые воспроизводит Берберян. Для удобства анализа мы объединили их в тематические группы: «Музыка Возрождения и Барокко», «Итальянская музыка XIX–XX веков», «Французская музыка XIX–XX веков», «Австро-немецкая музыка XIX–XX веков», «Русская музыка, автоцитаты и другие образцы». Целью нашего исследования стал анализ цитатного материала:

мотивы введения цитат в контекст сочинения, взаимодействие с авторским материалом, вокальной партией, связь со сценическим действием, текстом и т.д. На примере «Сольного концерта №1» мы попытались выявить особенности техники цитат и автоцитат в творчестве Берлио.

Музыка Возрождения и Барокко представлена в сочинении цитатами из произведений К. Монтеверди, Г. Пёрселла и И. С. Баха. Берберян часто выступала в постановках барочных опер в нарядах и париках того времени, а в своих видео-лекциях «Песенник Кэти» («Cathy's Songbook») она поет арии из опер Перголези и Пёрселла в аутентичной манере. Свой сольный концерт Берберян начинает с золотой эпохи развития вокальной музыки, а именно с мадригалов *Клаудио Монтеверди*. По-видимому, ей импонировал «взволнованный стиль» (*concitato*) великого итальянца, чьи сладостные мелодии в сопровождении **basso continuo отражали любовные чувства с помощью выразительных средств так называемой «второй практики» (seconda prattica). Героиня Берберян, тоскуя по своему возлюбленному пианисту, который аккомпанирует ей за сценой, впервые появляется перед публикой с исполнением мадригала «Lettera Amatorosa»¹. Берберян поёт всего две начальные строфы мадригала, после чего одновременно с кластером электрооргана издаёт изумлённый вздох, увидев, наконец, что на сцене нет концертмейстера. В том, что композитор сохраняет оригинальный фрагмент Монтеверди, есть своя логика: героиня Берберян ещё не начала рассказывать свою историю и пребывает в адекватном состоянии, привычно выступая перед зрителями:**

Sej lan - gui - di miei sguar - di sej so - spir in - ter - rot - ti

sempre p e seguendo la declamazione

Итальянская музыка XVIII–XIX веков в «Сольном концерте №1» представлена сочинениями ряда ключевых фигур оперного искусства Италии –

¹ В этом сочинении Кэти Берберян изображает актрису, явившуюся на собственной представлении с целью рассказать публике о своей несчастной любви и возлюбленном, роль которого исполняет пианист.

Дж. Паизиелло, Дж. Верди, Дж. Россини, Г. Доницетти. Из богатого оперного творчества Джузеппе Верди Берберян и Берлио выбирают «Риголетто» – цитату арии Риголетто «Cortigiani, vil razza dannata / Куртизаны, исчадие ада». Композитор оставляет тональность и фактуру аккомпаниатора неизменными, но в остальном проявляет изобретательность: музыканты выкрикивают отдельные гласные и гремят игрушечными инструментами (судя по фонограмме, резиновыми с характерным писком). На сцене в этот момент появляется костюмерша, и, как пишет Берлио «с серьёзностью учителя прибавляет деталь одежды». Актриса издаёт отчаянный вопль, словно перевоплощаясь в Джильду, которую удерживает Герцог, и сразу же предстаёт в роли Риголетто, извергающего проклятия куртизанам. Гневная интонация Берберян на фоне стремительных нисходящих пассажей фортепиано рисует ярость её героини, которая так же, как и вердиевский шут обращается к несправедным, низким людям, погубившим светлое чувство. Голоса инструменталистов, спрятанных за занавесом, изображают толпу, настроенную против неё. В общем звучании на первый план выходят акценты ударных, словно имитирующие звуки пощёчин, – возможно, их и хотела бы нанести своим обидчикам героиня Берберян.

Andante mosso agitato ♩ = 80

31 Cor - ti - gia - ni, vil raz - za dan - na - ta,

Третью группу используемых в сочинении цитат мы обозначили как «Австро-немецкая музыка XIX-XX веков». Здесь Берберян и Берлио устроили для слушателей некий экскурс в музыкальную историю, затрагивая определённые стили: ранний романтизм (Шуберт), поздний романтизм (Вагнер, Вольф), пред-экспрессионизм (Малер), ранний экспрессионизм (Шёнберг). Разумеется, эти категории условны, ведь в творчестве того же Шуберта, как мы знаем, господствовали не только романтические черты,

но и классические. Но цитируемые музыкальные фрагменты в «Сольном концерте №1» прямо указывают на конкретный стиль / творческий этап композитора. Здесь действует принцип, который можно сформулировать как «возвращение к началу»: последовательное по временным рамкам восхождение к самой вершине романтической австро-немецкой музыки – Малер и Шёнберг – внезапно сменяется песнями Шуберта. Открывает группу цитата романса «Грёзы» Рихарда Вагнера из вокального цикла «Пять песен на стихи Матильды Везендонк». Обращение к этому автору для отражения любовной драмы героини кажется наиболее убедительным, ибо почти вся музыка великого оперного реформатора пронизана темой трагической любви в её различных вариантах. История любви актрисы и её концертмейстера в сочетании с «бесконечной мелодией» и позднеромантическими гармониями Вагнера – что может быть убедительней и выразительней, даже в самом авангардном сочинении? Но Берберян не пользуется определёнными клише и не цитирует узнаваемую по стилю музыку в оригинале. Из всего романса она выбирает четыре такта заключительного раздела на словах «sanft an deiner Brust vergluhen / нежно на твоей груди угасаю». Эта фраза символизирует душевное умиротворение и смирение героини, которая, перестав жаловаться на свою судьбу, вновь погружается в сладкие грёзы:

pp

11 sanft an dei - - - ner Brust ver - glü - - - hen,

pp

На фоне сонорных пятен электрооргана, сонорных полос струнной группы и причудливого «жужжащего» звучания флексофона, голос Берберян напоминает некий стон: хроматическая мелодия в медленном темпе ввиду наслоения инструментальных партий и отсутствия гармонической опоры воспринимается как внетональное явление. Певица имитирует непрерывность, текучесть вагнеровского тематизма, воспроизводит каждый

звук как бы с трудом. Этот музыкальный фрагмент особенно выделяется не только в этой группе, но и в общем списке, поскольку он сам является автоцитатой дуэта *Тристана и Изольды во 2 действии* одноименной оперы Вагнера. Таким образом, Берлио создает принцип двойного цитирования, когда используемый материал является не источником, а заимствованием другого материала. Актриса словно вживается в роль страдающей Изольды, которая не может соединиться со своим возлюбленным. Представляя себя тоскующей принцессой, чья история любви так похожа на её собственную, героиня Берберян вновь бежит от суровой реальности.

Группа «*Французская музыка XIX-XX веков*» выглядит самой обширной в применении цитируемых фрагментов. Берберян и Берлио обращаются как к ключевым фигурам и произведениям («Кармен» Ж. Бизе, «Манон» Ж. Массне), так и к менее известным (Р. Ан, А. Тома, Г. Шарпантье). Охватывая значительный временной период, автор и его «муза» затрагивают неоднородные музыкальные стили (ранний и поздний романтизм, импрессионизм) и жанры (оперная ария, песня, речитатив). Композиторы так называемой «французской шестёрки» – Ф. Пуленк и Д. Мийо – единственные представители современной музыки в данной группе. Цитирование песни «*Разлука*» из вокального цикла «*Еврейские народные песни*» Дариуса Мийо выглядит словно протест против несправедливости. Берберян исполняет её в духе марша, выделяя пунктирный ритм, а фортепианное аккордовое сопровождение усиливает quasi воинственную атмосферу. Её героиня вновь полна решимости бороться с потерей любви: она в очередной раз расправляет плечи и смело взирает на свою противницу, имя которой – жизнь.

Последняя группа в классификации цитатного материала имеет длинное название «*Русская музыка, автоцитаты и другие образцы*». В действительности же она не ограничивается подобными примерами. Фантазия Кэти Берберян в выборе музыкальных фрагментов не знает каких-либо пределов: это и песня из кинофильма, и сочинения самого Берлио, арии и романсы на русском языке. Возможно, именно в этом разделе индивидуальность исполнительницы как нигде проявляет свое «я». Подобная неограниченность жанров, вокальных приемов, текстов на разных языках окончательно утверждает нашу мысль о том, что именно Берберян была главным идейным носителем сочинения, диктуя композитору свои намерения. Одной из самых узнаваемых на слух стала цитата 6-й части, «*Мертвое поле*» из кантаты «*Александр Невский*» Сергея Прокофьева. Берлио сохраняет оригинальную тональность, фактуру, вокальную и инструментальную партии (в переложении для фортепиано). Голос Берберян имитирует русское народное протяжное пение, и к нему она добавляет элементы патетики и страсти: фраза «*а пойду я за храброго, отзовитесь, ясны соколы*» звучит решительно и одновременно со страданием. Этим её героиня словно утверждает своё намерение быть с человеком, который не боится трудностей в жизни и которому она могла бы доверять. Актриса вновь не напрямую обращается к пианисту: в ее фразе явно заложен текст «*мне нужен человек, способный меня защитить*», и не случайно в этом фрагменте звучит дуэт голоса и фортепиано. Но, понимая невозможность и абсурдность этого, актриса обречённо допевает вторую фразу, замедляет темп и практически шепчет последнюю ноту на *pianissimo*.

Подводя итог, мы можем утверждать, что «Сольный концерт №1 для Кэти» – уникальное сочинение не только в творчестве Лучано Берлио, но в контексте музыки XX века. Ранее, пожалуй, не существовало такого сотрудничества вокалистки и композитора, как в случае с Берберян и Берлио, где именно певица, ориентируясь на собственное мастерство, конструировала сочинение. Вокальная партия певицы и партия аккомпаниатора представляют собой калейдоскоп цитат из музыкальных произведений кардинально разных эпох – от Монтеверди до Шёнберга. Выбирая заключительные фразы того или иного отрывка, Берберян воспроизводит их непосредственно после разговорной реплики, не создавая какой-либо остановки действия. При этом цитата содержит в себе «указание» на психологическое состояние героини – это может выражаться прямо (конкретные слова о чувствах, действиях, отражающие мысли и намерения) или косвенно (ладовый колорит, манера исполнения, соотношение партий друг с другом). Именно в цитировании обнаруживается скрытый сюжет: разговорные реплики героини становятся лишь органичным дополнением. Фрагменты арий и песен репертуара Кэти Берберян искусно «вплетены» в авторскую музыкальную ткань и составляют с ней единое целое, хотя и звучащее в параллель с разными самостоятельными пластами. Метод коллажа – основная композиторская техника в этом сочинении, и в данном случае она осуществилась не только благодаря композитору, но в большей степени певице. Заимствованные фрагменты оперных арий и песен в партии Берберян отражают интертекстуальность «Сольного концерта №1». Подобное «нализывание» отдельных музыкальных отрывков на «фундамент» в виде автономного инструментального сопровождения превращает сочинение в своего рода *метатекст*, предельно отражающий условный сюжет.

НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ ДОДЕКАФОННОГО ПИСЬМА Э. КШЕНЕКА (НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА «12 КОРОТКИХ ПЬЕС, НАПИСАННЫХ В ДОДЕКАФОННОЙ ТЕХНИКЕ»)

Эрнест Кшенек (1900–1991) – один из самых плодовитых музыкальных деятелей XX века. Он прожил долгую жизнь, написав свыше двухсот опусов. Его творчество стало своеобразным зеркалом, в котором отразились художественные тенденции и музыкальные техники, определившие облик многоликого и противоречивого XX столетия – поздний романтизм, неоклассицизм, неоромантизм, джаз, тональность, атональность, додекафония, сериализм, электронная музыка.

Несмотря на большой авторитет и известность Кшенека на Западе (в Европе и Америке), интерес к его музыке в России до сих пор невелик. Перефразируя знаменитый афоризм Ф. Ларошфуко, справедливо будет сказать, что о композиторе все слышали, но мало кто знает его творчество по-настоящему глубоко. Отечественная литература о Кшенеке ограничивается критическими отзывами на премьеры его театрально-сценических произведений в Советской России 1920–1930-х годов и относительно свежими исследованиями Н. Миловидовой, затрагивающими вопросы его оперной музыки¹. Остальной пласт довольно обширного творчества композитора – симфонии, концерты, квартеты, вокальные сочинения, балеты, камерно-инструментальная музыка, как и многие другие проблемы (например, проблемы композиторской техники, эстетики, теоретических взглядов) остаются вовсе неизученными.

¹ См., например: *Миловидова Н.* Кшенек: оперы 20-х годов – вариации на тему свободы // Музыкальная академия. 1996. № 3–4. С. 268–277; *Миловидова Н.* Эрнст Кшенек «наигрывает» // Музыкальная жизнь. 2000. № 9. С. 37–39; *Миловидова Н.* Оперное творчество Э. Кшенека 20-х годов: автореф. дис. ... канд. иск. М., 1996. 19 с.;

В данном докладе рассматриваются особенности серийной техники Кшенека на примере фортепианного цикла «Двенадцать коротких пьес, написанных в додекафонной технике» (op. 83).

Это сочинение возникло в 1938 году, в достаточно непростой период в жизни композитора. После прихода Гитлера к власти в 1933 году произведения многих выдающихся немецкоязычных деятелей культуры были объявлены «дегенеративным искусством» и подвержены публичной акции сожжения, как подрывающие «немецкий дух». Наряду с Шёнбергом, Хиндемитом, Бергом, Шрекером, Эйслером и мн. другими Кшенек был причислен к «дегенеративным» художникам. В марте 1938 года, после аншлюса, композитор принял твердое решение эмигрировать в Америку. В ожидании необходимых документов он перебрался в Швейцарию, где познакомился со знаменитым меценатом Веймаром Рейнхартом. Последний был известен своей щедрой помощью многим деятелям искусств. Он не смог остаться равнодушным к истории композитора и пригласил его пожить в своем замке Мюзо, расположенном в кантоне Вале на юго-западе Швейцарии². Поселившись там, Кшенек получил возможность сочинять, отстранившись на время от угнетавших его забот и волнений. Видимо, вдохновившись окружающими горными ландшафтами, а также отдохнув от напряженной ситуации, он создал фортепианный цикл, овеянный особой поэтикой, в котором не нашли отражение тревоги современной жизни.

Цикл содержит 12 программных миниатюр. Они отличаются лаконичностью и своеобразно претворяют традиционные формы в новых языковых условиях. Каждая пьеса имеет заголовок, который конкретизирует программный замысел и образную сферу сочинения.

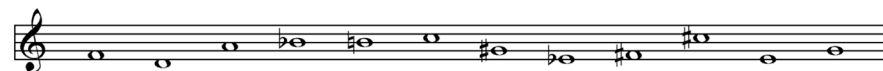
Содержательное пространство цикла многообразно. Большая часть миниатюр представляет собой пейзажные зарисовки, либо впечатления от природы. Таковы пьесы *The Moon Rises* («Восход луны»), *On the High Mountains* («Высоко в горах»), *Indian-Summer Day* («Золотая осень»), *A Boat, Slowly Sailing* («Медленно отплывающая лодка»), *The Sailing Boat, Reflected in the Pond* («Парусник, отражающийся в пруду»), *Bells*

² Рейнхарт сдавал Мюзо в безвозмездное пользование многим выдающимся личностям. В частности, в этом доме провел последние годы своей жизни Райнер Мария Рильке (с 1921 по 1926). Вдохновленный красотой здешних мест поэт написал немало выдающихся сочинений, в том числе такой шедевр, как «Сонеты к Орфею», поэтический цикл, посвященный Вере Кнооп.

in the Fog («Колокола в тумане»). Есть номера, в названии которых отражены определенные настроения: *Peaceful Mood* («Умиротворение»), *Walking on a Stormy Day* («Гуляя в штормовый день»). Отдельную группу образуют миниатюры, заголовки которых в той или иной мере связаны с миром детских фантазий: *Dancing Toys* («Танцующие игрушки»), *Little Chessmen* («Маленькие шахматные фигурки»), *Glass Figures* («Стеклянные фигуры»). Кшенек опирается при этом на разные типы программности, как сюжетного, так и несюжетного свойства.

Весь цикл основан на одной серии:

Пример 1. Э. Кшенек. 12 пьес, написанных в додекафонной технике.
Серия



В ней преобладает движение по малым и большим терциям и квинтам (квартам), в меньшей степени – по малым секундам. Звуки 1–3, 6–8 (с учетом энгармонической замены) обрисовывают контуры традиционных созвучий – d-moll и As-dur. Последние три тона (*cis–e–g*) образуют движение по уменьшенному трезвучию. Интервальная специфика подчеркивает ладовую индивидуальность данной серии, ее тональную ассоциативность. Так, первые шесть звуков с опорой на трезвучие легко объяснимы в тональности **d-moll**. Последний трихорд в этом случае совпадает с вводным аккордом. As-dur можно трактовать как тритонанту.

Тональная ассоциативность серии играет важную роль и реализуется в цикле неоднократно: композитор нередко намеренно подчеркивает тональную основу отдельных пьес.

Очевидно, это же свойство определенным образом влияет и на отбор серийных рядов. В сочинении используются 4 высотных ряда: прямая и инверсионная формы от звука *f* (*Pf*, *I^f*) и их ракоходы (*Re*, *RIes*).

Использование основного комплекса серийных рядов во всем цикле подчиняется определенной логике, основанной на постепенном

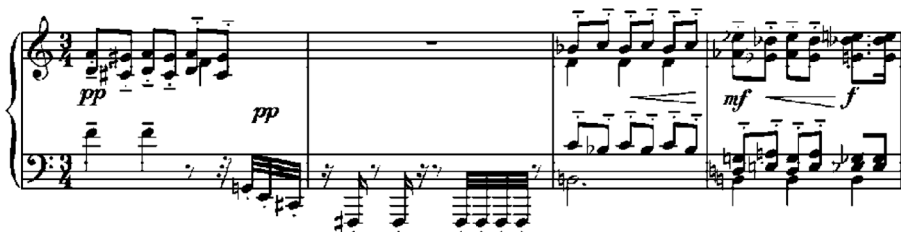
³ Инверсионный ряд оказывается также тонально ассоциативным. Его ладовая индивидуальность связана с тональностью Des-dur, однотерцовой по отношению к d-moll.

развертывании каждой формы серии и увеличении количества рядов в последующих пьесах. Так, первые четыре миниатюры основываются на каком-либо одном ряде, в следующих пяти представлены различные комбинации серийного комплекса: прима последовательно сочетается с инверсией, ракоходом и ракоходной инверсией, а инверсия – с ракоходными формами. В заключительных пьесах количество используемых рядов возрастает до трех и четырех, причем в ряде миниатюр композитор прибегает к многоколейному изложению.

Серийные ряды в цикле обычно проводятся целиком, от первого до последнего звука, без пропуска тонов в ряду. Однако композитор часто прибегает к повторению отдельных звуков, интервалов, аккордов, которые получают преимущества перед другими. С учетом тональной ассоциативности серии повторность элементов лишь усиливает это свойство. Причем тональные черты отчетливы как при одноколейном, так и многоколейном изложении.

Как уже отмечалось выше, интервальный состав серии играет большую роль. В некоторых пьесах Кшенек берет за основу определенный интервал, с помощью которого регулирует весь интонационно-гармонический и мотивный процесс. Так, в № 7 *Streamliner* такими конструктивными единицами оказываются терции (малая и большая) и секунды. Их соотношения в пьесе многообразны – от яркого противопоставления до полнейшего взаимодействия, способствующего выявлению гармонической характерности. В пьесе № 11 *Bells in the Fog* конструктивными интервалами являются квинты и кварты, и они выбраны не случайно. Основываясь на их фонических свойствах, Кшенек достигает эффекта колокольного звучания:

Пример 2. Э. Кшенек. № 11. *Bells in the Fog*, mm. 1–4



Подобно Шёнбергу, композитор использует традиционные типы фактур, опирающиеся преимущественно на гармонический склад. Одна из главных особенностей додекафонии Шёнберга заключается в том, что серия у него имеет тематическую трактовку, поэтому во многих произведениях он преподносит ее как главный фактурный голос, демонстрируя ее «интонационно-выразительный потенциал»⁴. Кшенек экспонирует серию иначе: при опоре на гомофонный тип фактуры он выстраивает мелодии из различных звуков серии, то есть конструирует их на основе соединения несоседних тонов ряда (см. *пример 3*⁵):

Пример 3. Э. Кшенек. № 6. *A Boat, Slowly Sailing*, mm. 1–6



Здесь можно говорить о своеобразно трактуемом принципе интерполяции – вставке звуков одного ряда в другой. Такой метод позволяет Кшенеку преодолеть «ограниченность» интервально-мотивных отношений, образуемую благодаря строгой последовательности звуков серии и ее производных рядов, и достичь большего вариантного развития в пьесах.

Особая взаимосвязь додекафонной техники и образной структуры сочинения составляет особенность творческой манеры Кшенека. Проявляем ее на примере одной из миниатюр.

В медленной четвертой пьесе цикла – *The Moon Rises* («Восход луны») – находит отражение картина ночного пейзажа, озаряемого светом восходящей луны. Композитор прибегает к тишайшей звучно-

⁴ Курбатская С. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. М.: ТЦ «Сфера», 1996. С. 192.

⁵ В *примере 3* тоны каждого из двух рядов, начинающих пьесу № 6, окрашены разными цветами – красным и зеленым, благодаря чему видно, что звуки, принадлежащие разным серийным рядам, перемещаются в различные фактурные голоса.

сти – нюансировка колеблется от *ppp* до *p*– и выстраивает темброво-колористическую миниатюру в прямом соответствии с программным замыслом: на регистровом уровне обнаруживается постепенное перемещение музыкального материала вверх. Неторопливая плавная тема, начинаясь в нижнем регистре (малая и большая октавы), постепенно поднимается все выше и охватывает все большее звуковое пространство, пока к концу пьесы не достигнет третьей и четвертой октавы.

В области фонизма Кшенек выстраивает последовательность созвучий таким образом, что возникает отчетливая тенденция к общему просветлению колорита: пьеса начинается с уменьшенного созвучия, переходящего затем в полууменьшенный и малый минорный септаккорды (см. *пример 4*). Первая фраза завершается двутерцовым квартсекстаккордом, вторая – мажорным на аккордом, а весь первый раздел – истаяющей звучностью квартсекстаккорда Des-dur. Аналогично организуется и второй раздел пьесы в фоническом плане.

Пример 4. Э. Кшенек. № 4. *The Moon Rises*, mm. 1–4

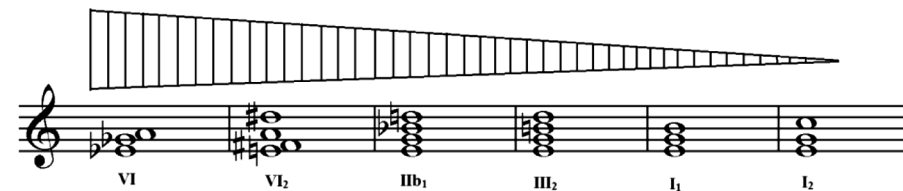


Опираясь на таблицу гармонических свойств аккордов, предложенную П. Хиндемитом в «Руководстве по композиции» (1940)⁶, можно сделать вывод, что гармонический рельеф сочинения на разных структурных уровнях обуславливается движением от гармонической неопределенности (созвучия, содержащие тритон) к звучности, обладающей статической силой (аккорды без тритона)⁷:

⁶ Таблицу Хиндемита см.: Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. С. 55.

⁷ Здесь же необходимо вспомнить еще об одном новаторском аналитическом методе.

Пример 5. Э. Кшенек. № 4. *The Moon Rises*, mm. 1–2. Гармонический рельеф



По сути, схожим образом выстраивается и ракоходно-инверсионная форма серии, на которой базируется вся пьеса, – от уменьшенного трезвучия к трезвучию Des-dur, поэтому выбор R1es в качестве базового для данного номера далеко не случаен.

Таким образом, логика фонического просветления колорита, как собственно и сама пленительная звуковая аура музыки Кшенека призваны запечатлеть магию лунного света в звуках.

В рассматриваемой пьесе также следует отметить и некоторые композиционные особенности, помогающие раскрытию общего замысла. В миниатюре отчетливы черты двухчастной репризной формы (тт. 1–9 и 10–20 соответствуют первому и второму разделу). В репризном предложении (с т. 16) происходит регистровое обращение голосов фактуры – мелодия помещается в нижний регистр (на две октавы вниз по сравнению с началом), а сопровождение – в верхний. При непосредственном сопоставлении второго предложения и его репризного повторения (*пример 6а* и *б*) видно, что в первом случае разные пласты фактуры имеют общую тесситуру (малая и первая октавы), в то время как во втором – они отчетливо дифференцированы (мелодия помещена в большую и малую октавы, а сопровождение – во вторую и третью).

Рассматривая в одной из своих статей логику развития атональной музыки, Ю. Г. Кон выдвигает понятие «плотности вертикали», которую предлагает вычислять по математической формуле: $\pi = \frac{\sum (n_i - k_i)}{p}$. (См. подробнее: Кон Ю. Об одном свойстве вертикали в атональной музыке // Музыка и современность. Вып. 7. М.: Музыка, 1971. С. 294–318). Анализ плотности вертикали в пьесе Кшенека по предложенному Коном методу математического анализа показывает сходный с Хиндемитом результат, а именно: уменьшение насыщенности звучания.

Пример 6.Э. Кшенек. № 4. The Moon Rises

a) м. 4–9



b) т. 15–20



Почему в конце композиции Кшенек прибегает к приему регистрового обращения? Как влияет оно на программный замысел пьесы? Здесь следует вспомнить об особой любви композитора к визуальным видам искусства особенно к живописи⁸. Образ данной пьесы – луна – частый гость на картинах известных художников⁹. Умногих из них изображение луны связано с необычным светом, который она распространяет вокруг. Кроме того, на большинстве картин луна изображается над водной поверхностью и поэтому часто отражается в воде.

Регистровое обращение в пьесе Кшенека позволяет предположить, что композитор пытается перевести визуальные образы на язык музыки и имманентно музыкальными средствами передать образ луны, отраженной в водной глади.

⁸ Известно, что Кшенек сам неплохо рисовал. Об этом его увлечении упоминал в своих «Диалогах» И. Стравинский, отмечая, что рисунки композитора «в стиле Кокошки» были развешены по всему его дому в Лос-Анджелесе. См.: Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Л.: Музыка, 1971. С. 114.

⁹ Приведем лишь несколько примеров: «Темза при лунном свете» Генри Петера, «Лунный свет» Э. Мунка, «Лунная дорожка» И. Айвазовского, «Сумерки. Луна» И. Левитана.

В заключение обобщим особенности додекафонного письма Кшенека, проявившиеся при анализе 12 пьес и свидетельствующие об индивидуальности творческой манеры композитора. К ним относятся:

- интервальная специфика серии (опора на консонансы);
- тональная ассоциативность, связь с принципами тонального мышления;
- трактовка серии как мотивной конструкции;
- опора на традиционные типы фактуры, жанровые свойства тематизма;
- относительно свободное применение принципа ряда (повторение звуков, интервалов, аккордов);
- специфические условия экспонирования серии, ее многоколейных проведений, ведущие к большему вариантному преобразованию;
- ограничение основным базовым комплексом серийных рядов;
- внимание к фоническому фактору звучности, к гармонической вертикали;
- тесная связь визуальных и музыкальных образов.

Фортепианный цикл из 12 маленьких пьес предварил второй период додекафонного стиля Кшенека¹⁰, время важных опытов и экспериментов, направленных на достижение большей гибкости серийной структуры. По существу, сочинение явилось некой «творческой лабораторией», в которой были апробированы многие приемы работы с серией, подготовившие появление техники ротации, ставшей визитной карточкой додекафонного метода композитора и развитой затем в таких значительных его сочинениях, как «Плач пророка Иеремии» (1942) и «Сестина» (1957).

¹⁰ Американский исследователь Джеймс Хоузер делит додекафонный период творчества Кшенека на три этапа: ранний (конец 1920-х – 1930-е годы), репрезентирующий классическую додекафонную систему, средний (конец 1930-х – 1940-е годы), где происходит ослабление жестких принципов серийной организации, и поздний (1950-е годы), в котором, напротив, осуществляется сериализация всех параметров музыкального языка. См.: Houser J. The Evolution of Ernst Krenek's Twelve-Tone Technique: A dissertation submitted ... for the degree of Master of Arts. University of Rochester, 1977. P. 7.

ЭДИСОН ДЕНИСОВ «АКВАРЕЛЬ». К ПРОБЛЕМЕ СОНОРИКИ

В 1975 году Эдисон Денисов написал небольшую пьесу «Аква-рель» для 24 струнных инструментов. В беседах с Дмитрием Шульгиным композитор рассказал об истории создания сочинения: «“Аквапель” написана не по заказу. Мне просто хотелось написать сочинение именно в такой красочной манере. И впервые оно было исполнено мне тогда совершенно не известным дирижёром французского радио Даниэлем Шабраном»¹. В России «Аквапель» многократно исполнялась дирижёром Юрием Николаевским.

Сонорика становится важнейшим качеством композиторского стиля Денисова с 70-х годов. «Аквапель» стоит в ряду лирических сонорных сочинений Денисова, таких, как «Живопись» (1970), Виолончельный и Флейтовый концерты (1972, 1975), «Знаки на белом» (1974), «Колокола в тумане» (1988) и др. На протяжении всего творческого пути, в разных жанрах, утончённая сонорика Денисова обогащается драматизмом и яркой концертностью, масштабной фресковостью. Композитор свободно сочетает сонорную технику со всем комплексом возможностей современного музыкального языка. В сочинениях последних двух лет парижского периода – в Трёх прелюдиях для фортепиано (первом произведении, написанном после автокатастрофы в октябре 1994 года), в Двойных концертах для флейты и арфы, для флейты и кларнета, во Второй симфонии – сонорика Денисова приобретает трагические черты.

Индивидуальности композитора оказались исключительно близки такие важнейшие свойства сонорики, как ощущение музыкального звучания как целостного объёмного комплекса с главенством тембрового и красочного фактора; усиление живописных, цветовых и обобщённо-программных ассоциаций; открытие новых возможностей развёртывания многомерного и глубинного музыкального пространства.

¹ Шульгин Д. «Признание Эдисона Денисова», М.: Изд. объединение «Дом композитора», 2004. С. 236

Сонорика явилась совершенно естественной основой органичной связи художественного мышления Денисова с живописью. В своих высказываниях композитор нередко подчёркивал, что живопись и природа оказали на него большее влияние, чем музыка. Приведу одно из них: «Плеск воды под моим открытым окном, нить тумана, протянувшегося над озером, и незаметно сменяющаяся игра красок осенней листвы – всё это *живое* даёт мне больше, чем бесполезные пласты окаменевшего и академизированного искусства»².

Свои мысли о близости техники письма живописного и музыкального искусств Денисов изложил еще в начале своего творческого пути, в статье «Музыка и машины», написанной в конце 1960-х годов. «По существу, работа художника и композитора, – писал он, – в чём-то является очень близкой, несмотря на физическое различие элементов, которыми им приходится оперировать».

Как свидетельствует вдова Э. Денисова Е. Купровская, наибольший интерес композитора вызывала современная живопись. Особенно он любил Пауля Клее, Рене Магритт, Хуана Миро. Его близким другом на протяжении всей жизни был Борис Биргер, чьи картины не только украшали московский кабинет композитора, но и оказали огромное воздействие на технику его сонорного письма³.

Живописная идея «Аквапели», выраженная в названии, определяет уровень контрастов и направленность развития сонорной композиции. «Манера письма аквапельная или, если хотите, пастельная, – говорил композитор об «Аквапели». – Вся пьеса написана, практически только на пианиссимо – в ней нет ни одного оттенка сильнее, чем piano. В основном это два piano, три piano, четыре piano, пять piano и так далее, то есть вся музыка на грани тишины и очень мягкие, нежные, как бы поэтические мазки»⁴.

² Ценова В. Неизвестный Денисов: Из записных книжек (1880/81– 1986, 1995). М.: 1997. С.71

³ В беседах с Д. Шульгиным Э. Денисов подробно рассказывает о влиянии художественного почерка и конкретных картин Б. Биргера на свое сочинение «Живопись». См. Шульгин Д. «Признание Эдисона Денисова», М.: «Композитор», 1998. С. 204-206.

⁴ Шульгин Д. «Признание Эдисона Денисова», М.: Изд. Объединение «Дом композитора», 2004. С. 235

Слушая «Акварель», мы можем различить *разные акварельные техники письма*: 1) *рисование «сухой/отжатой» кистью или разбрызгивание как точки и россыпь в «Акварели».*

Пример 1.

2) *градиентная растяжка*⁵, как переход от одного цвета к другому, ярко выражена в разработке, где происходит игра регистрами; 3) *резерваж*⁶ наиболее ярко представлен в репризе в виде генеральных пауз, но его можно проследить и на протяжении всей пьесы: между мотивами, темами, частями; (см. Пример 1); 4) *сочетание карандаша и акварели* (см. Пример 2) представлено в виде solo виолончели на фоне пятен. Это хорошо видно на схеме «Тембровая драматургия», где виолончель, альт и скрипка поочередно прорезаются сквозь ткань произведения;

⁵ Градиентная растяжка – серия последовательных плавно переходящих друг в друга мажков. Иногда так же называют плавный переход от одного цвета к другому.

⁶ Резерваж – это часть листа, которая сохраняется белой в процессе живописи.

Пример 2.

5) *акварельные краски, как правило, прозрачны и воздушны*, что выражается в музыке через динамику, которая колеблется от *p* до *pppppp*.

В основе пьесы сопоставление двух образных сфер, которые можно обозначить как главную и побочную темы. Термины «главная» и «побочная» в сонорной технике Э. Денисова нельзя понимать так, как мы привыкли их видеть у классиков и романтиков. Э. Денисов считал, что «основная ошибка тех, кто пишет сейчас сонаты (и симфонии), в том, что они сочиняют «главные» и «побочные» партии. Драматургические принципы важнее, чем схема, и надо развивать их, а не моделировать

схему»⁷. Тем не менее, в сонорном стиле такие темы можно трактовать как главную и побочную.

Главная тема (тт. 1-10) состоит из двух мотивов. Первый мотив представляет собой звук *a*, который излагается разными тембрами: *sul ponticello*, *sul tasto*, *col legno*, *con sordino*, *le dita*⁸, *pizzicato*, *senza vibrato*, флажолетом (Пример 3, такт 1).

Второй мотив представляет собой движущийся кластер вокруг *a*. Он развивается мелодически, превращается в пятна вокруг *a* (Пример 3, такт 2).

Денисов писал: «... всё рождается буквально из одной ноты. Вначале она только меняет свою тембровую окраску, <...> затем наступает новый этап – она начинает “расщепляться”, “расслаиваться”, образовывать с другими звуками различные интонационные сцепления и как-то теряется среди них, прячется...»⁹.

Пример 3.

The musical score for Example 3 is written for a string quartet and includes parts for Violin I (V-ni), Violin II (V-le), Viola (V-c), and Cello/Double Bass (C-b). The tempo is marked *Lento* and the initial instruction is *con sord. l.s.*. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1-10, and the second system covers measures 11-20. The score includes various playing techniques such as *sul ponticello*, *sul tasto*, *col legno*, *pizzicato*, and *le dita*, along with dynamic markings like *pppp* and *p*. The score is written in 4/4 time and features a complex rhythmic structure with many rests and slurs.

⁷ Ценова В. «Неизвестный Денисов». М.: Композитор, 1997. С. 31.

⁸ *le dita* – удар пальцем левой руки.

⁹ Шульгин Д. «Признание Эдисона Денисова», М.: Изд. Объединение «Дом композитора», 2004. С. 236.

В побочной теме (тт. 11-18) – полифония развитых и протяжённых линий суммирующихся в сонорные полосы¹⁰.

Пример 4.

Структурная идея сочинения сохраняет в целом соотношение традиционной формы рондо-сонаты.

Экспозиция			Разработка	Реприза	
Г. п.	П. п.	Г. п.		Г. п.	П. п.
1	11	18	25	73	78-100

¹⁰ Терминология разработана А.Л. Маклыгиным. См.: «Сонорика» // Теория современной композиции: Учебное пособие. – М.: Музыка, 2005. С.394.

Классико-романтические формы обычно совсем не свойственны сонорному складу письма. Чаще всего сонорные композиции, погружённые в длительные созерцания красочных объёмов, по своей природе статичны и не совместимы с целенаправленным развитием «драматической формы». Тем не менее, обращение к принципам классического формообразования становится отличительным качеством сонорного стиля Денисова.

В музыке Э. Денисова складывается особый тип сонорных форм с совершенно новым претворением традиционных форм классиков. Так, форму фортепианной пьесы «Знаки на белом» Ю. Холопов определяет как «сонатную неклассического типа», а именно как «сонорно-сонатную»¹¹. В основе формообразования сольных концертов Денисова, как считает Е. Бараш, также лежат принципы рондо-сонаты¹².

Стремление выразить в музыке акварельную технику письма отражается на разных уровнях музыкальных средств и формы. Главной идеей в динамике оказывается *pianissimo*, основной направленностью развития формы – *diminuendo*. Эта идея выражена на разных этапах и уровнях формы и в разных параметрах композиции¹³.

В динамическом профиле сочинения направленность от *pp* до *pppp* наблюдается во всех частях формы:

ЭКСПОЗИЦИЯ					РАЗРАБОТКА
ГП		ПП	ГП		I раздел
<i>ppp</i>		<i>pppp</i>	<i>pp</i>		<i>ppp</i>
тт. 1		11			25

¹¹ Курбатская С., Холопов Ю. Пьер Булез. Эдисон Денисов. Аналитические очерки. М.: Издательство ТЦ «Сфера», 1998. С. 160.

¹² Barach Elena «Les concertos d'Edison Denisov» // «Edison Denisov compositrice de la lumière». Paris. Centre de documentation de la musique contemporaine, 2012. P. 113–121.

¹³ Другие сонорные сочинения Денисова 70-х годов содержат движение к кульминации, расположенной в центре или близко к зоне золотого сечения. Так, в кульминации «Живописи» у меди в кульминации формируется яркая тема, в Виолончельном концерте – тема ВАСН, в центральном разделе *Crescendo e diminuendo* – алеаторический раздел, даже в «Знаках на белом» и в «Колоколах в тумане» в кодах введены несколько контрастных, динамически громких кульминационных тактов.

РАЗРАБОТКА			РЕПРИЗА			КОДА	
II раздел	Связка		ГП	ПП			
<i>pp</i>	<i>Pppp</i>	<i>pp</i>	<i>pppp</i>	<i>ppp</i>	<i>ppppp</i>		
36	67	69-71	73	75	78		100

Кода (тт.93 – 100) самая тихая часть пьесы. Заключительный аккорд всех 24-х струнных, расширяющийся до крайних границ оркестрового диапазона, олицетворяет растворение и исчезновение красок, выход в бесконечность. Денисов писал: «Исчезающая музыка – это часто происходит в кодах моих сочинений»¹⁴.

Тембровая краска инструментов имеет для Э. Денисова большое значение. Медные духовые и ударные без определённой высоты композитор определяет как «тёмные» инструменты. Струнные, флейту и челесту относит к «светлым» инструментам, литавры связаны со смертью.

Если изобразить в единой красочной схеме движение в «Акварели» оркестровки, динамики, пространственного рельефа, то можно обнаружить тонкие оттенки многоуровневого живописного изображения. См. схемы в Приложении (С. 11).

«Акварель» – сочинение не додекафонное. В нем даже практически невозможно обнаружить серию, хотя во многих произведениях композитора характерно свободное применение принципов додекафонии. Видимо, не случайно в рукописях и высказываниях Денисова среди всех сочинений 60-70-х годов нигде нет упоминания о наличии серии в «Акварели». «Акварель» – образец двенадцатитонового сонорного стиля Денисова. Двенадцатитоновость является для композитора одним из наиболее естественных способов мышления в современной музыке.

С 70-х годов в музыке Денисова усиливается роль интонационных комплексов типа e-d-es – звуков монограммы композитора. Этим интонациям в музыке Денисова было присвоено наименование «стиль EDS». Они стали признаком авторского стиля композитора. Бесконечное проведение мотивов типа EDS и завуалированное движение по хроматической гамме заполняет всю музыкальную ткань «Акварели».

В сонорике Денисова есть еще одна характерная черта – наличие тональных центров. Когда в сонорном диссонантном материале у Денисова появляются элементы консонантной тональности – центральные

¹⁴ Ценова В. «Неизвестный Денисов», М.: Композитор, 1997. С.69.

тоны или даже трезвучия – это звучит совершенно необычно и производит сильное впечатление. В «Акварели» тональные центры становятся устойчивыми не только в крупном плане на гранях музыкальной формы, но являются начальным источником или завершающей целью сонорных фактурных форм.

На разных уровнях формы – темы, фразы, разделов и частей формы – вырисовывается следующая схема тональных центров:

Экспозиция										
Такты	1	2	3-5	6-10	11-17	18	19-20	21-23	24-25	
Центр	a	a	A	7-ми звучный аккорд	D	d	a	12-ти звучный аккорд	a-d	
Сонорная форма	точка, линия	пятно	Пятно	пятно	Полоса	пятно	точка, линия	каданс	каданс	
Разработка										
такты	25-36	37-48	47-56	57	58	59-60	61-65	66	67-68	69-71
центр	a-(A₆)	e	→	d	d	→	→a			(a) d
Сонорная форма	полоса	полоса	полоса				движ-ся кластер		14-ти звуч. флаж. аккорд	движ-ся кластер

Реприза						
такты	73	75-76	77-92	93	95-96	98-100
центр	a	A	24зв. полоса →g	g	g	g→c 12зв.акк. с вершиной a
Сонорная форма	точка, линия	Пятно	полоса	точка, линия	пятно	каданс

Из таблицы видно, что форма постоянно возвращается к *a*. Денисов говорил: «она здесь как *idee fixe*»¹⁵. В конце «Акварели» происходит модуляция в тональный центр *c*. Денисов воспринимал трезвучие *C-dur* как более «объективную» краску. Последний расширяющийся аккорд

¹⁵ Шульгин Д. «Признание Эдисона Денисова», М.: Изд. объединение «Дом композитора», 2004. С. 236.

«Акварели» из 24-х звуков с центром *c* как бы символизирует стремление к выходу в пространство других миров, в бесконечность.

Денисов не случайно написал «Акварель» для 24 струнных. Для него акварель, как краска полупрозрачная, не может быть тёмной. Сочинение наполнено светом: светлые инструменты (струнные), светлые тональные центры (*a-d*). Начальный и конечный тон *a* ассоциируется у композитора с белым цветом.

* * *

«Акварель» для 24-х струнных является замечательным по красочной утонченности образцом раннего сонорного стиля Эдисона Денисова. В отличие от сонорных произведений композитора для большого оркестра, в «Акварели» представлена тембровая палитра исключительно струнных оркестровых инструментов. Тем более поразительно разнообразие и выразительность интонаций, тембров, гармоний, логика и законченная красота формы.

Композитор сознательно ограничивает себя в выборе не только инструментов, но и отдельных средств на уровне динамических контрастов, типов сонорных форм, тональных центров. Это ограничение компенсируется в сочинении изысканным разнообразием штрихов, игрой регистров и плотности сонорного поля, расширением диапазона в драматургически важных точках на гранях музыкальной формы.

Живописная идея сочинения, выраженная в названии «Акварель», определяет пастельные тона звучания, приглушенный уровень динамики и общую направленность развития сонорной композиции к диминуэндо. Акварельные краски, как правило, прозрачны и воздушны. Они мягко переходят от одного цвета к другому, очертания акварельных линий плавно расплываются.

Отличительной чертой музыкальной формы «Акварели» является сочетание сонорности с классическими принципами формообразования, которые олицетворяют для Денисова ориентацию на устойчивое и вечное начало. «Не люблю хаос. Люблю ясность и логичность». Таковы заключительные слова композитора в интервью, данном Ю. Холопову¹⁶.

¹⁶ Денисов Э. «Классическое – неклассическое» // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. М.: Московская консерватория, 1999. С. 68-69.

Денисов достигает в «Акварели» объемной многомерности музыкального пространства, пластики на разных этапах и уровнях формы. Его музыкальная ткань воспринимается как живой организм, развивающийся внутренне свободно и естественно. Композитор писал: «Иногда я музыкальные образы вижу пространственно, причем, часто более явственно *вижу*, чем слышу...»¹⁷; «... Музыка должна быть такой же гибкой и изменчивой, как все живое в природе»¹⁸.

¹⁷ Ценова В. «Неизвестный Денисов». М.: Композитор, 1997. С. 82.

¹⁸ Там же. С. 61.

СОЧИНЕНИЯ С ПОСВЯЩЕНИЯМИ КАК ФАКТЫ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ МОЦАРТА

Проблема авторских посвящений в творческих биографиях композиторов на сегодняшний момент исследована недостаточно основательно. Тем не менее, посвящение может играть достаточно серьезную роль в *содержании* самого произведения, которое, порой, наполняется неподдельными эмоциями автора по отношению к адресату, что может уже само по себе многое сказать о биографии композитора. К одной из немногих работ, посвященных специальному изучению данной темы, относится диссертация Виктории Владимировны Бодиной-Дячок¹. В ней рассмотрены посвящения в творчестве Лысенко, Глинки и Мусоргского. Автор определила музыкальное посвящение как авторскую надпись, изложенную в виде краткого вербального текста, размещенного возле заголовка, которая указывает на стремление композитора почтить своим произведением определенную личность или группу лиц; оно относится к околотекстовому окружению произведения (как эпитафия, дарственная надпись, подзаголовок и т.д.). В этой же работе автор выделяет различные *типы* посвящений:

- выражение любовных чувств, благодарности, восхищения, дружбы;
- память о личности, ушедшей из жизни;
- предназначенные непосредственно для исполнителей;
- по просьбе будущего адресата. В данном случае композитор выполняет своеобразный заказ на произведение;
- прагматичные посвящения (обязанность, традиция, коммерческий ход).

¹ Бодина-Дячок В.В. Авторские посвящения Н. Лысенко в контексте украинской музыкальной культуры второй половины XIX века // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. № 11 (30): сборник статей по материалам XXX международной научно-практической конференции. – Новосибирск: Изд. «СибАК», 2013. С. 107–115.

Композитором, в творчестве которого мы можем найти некоторые из названных вариантов, был В.А. Моцарт. Показалось интересным выяснить, какую специфику посвящения имели у него, с какими обстоятельствами его творческой биографии они были связаны, насколько типичными или нетипичными были для его времени.

Сразу хотелось бы отметить, что сам феномен посвящений у Моцарта, обладает спецификой. Если считать авторское посвящение *текстовой надписью*, указывающая адресата, то у Моцарта она, как правило, отсутствовала. По крайней мере, в Новом полном собрании сочинений они в большинстве случаев не приведены, так как отсутствуют в автографах и первых изданиях. Но это не означает, что само явление «посвящение» у Моцарта не существовало. Он, как и любой композитор XVIII века, никогда не писал произведения просто так, повинувшись лишь внутреннему творческому побуждению. Всегда имелась конкретная цель – заказ, издание, исполнение. То есть сочинение всегда для кого-то или для чего-то предназначалось. В случае, когда то или иное произведение Моцарт планировал не для своего собственного исполнения, как, например, венские клавирные концерты, возникали именно такие *опосредованные* посвящения, многие из которых впоследствии закрепились в концертной практике и музыковедческой литературе. К примеру «Женомм-концерт» по отношению к концерту Es-dur KV 271, написанный для французской пианистки Женомм в 1777 году.

Практически всегда необходимо проделать достаточно серьезную работу по поиску данных скрытых «надписей» в моцартовской переписке, в воспоминаниях современников или научных комментариях. Хотя, конечно, у него встречались и более традиционные реальные посвящения, зафиксированные в тексте изданий.

К типу прагматического посвящения, имеющего коммерческие цели, можно считать посвящение сонат KV 6 и 7 принцессе Виктории, дочери французского короля и сонат KV 8 и 9 графине Де Тессэ, придворной даме Марии Йозефы Саксонской. Конечно, семилетнему Вольфгангу не мог прийти в голову такой дипломатический ход. Он был предпринят по инициативе Леопольда Моцарта и Мельхиора Гримма, рассчитывавших привлечь внимание к юному музыканту влиятельных особ. Такие посвящения были весьма распространены в XVIII веке и, как правило, предполагали ответные материальные поощрения со сто-

роны адресата посвящения – подобных случаев немало в творчестве и Гайдна, и Бетховена.

Пример другого рода – две клавирные сонаты KV 284 и KV 309 (№6 и №7 по сквозной нумерации). Первый случай – пример «заказной» сонаты, написанной по заказу армейского офицера барона Таддеуса фон Дюрница из Мюнхена в 1775 году. Эта соната выбивается из ряда ранних моцартовских, достаточно простых в техническом отношении, и представляет собой сочинение в концертном стиле. По-видимому, пианист-любитель Дюрниц обладал хорошей клавирной подготовкой. Кроме того, первая часть словно рисует портрет заказчика, она отличается размахом и рыцарственным величием.

Другую, Седьмую клавирную сонату, можно считать данью дружескому чувству. Моцарт написал ее для тринадцатилетней Розы Каннабих, дочери мангеймского капельмейстера Кристиана Каннабиха. Во время своего пребывания в Мангейме в 1778 году Моцарт занимался с нею, о чем сообщал в письмах отцу. О том, какую роль сыграла молодая девушка в создании будущего произведения, его образом строе, можно судить по фрагменту из письма:

«Вы знаете, что я написал первое аллегро сонаты на 2-ой день, как сюда приехал, следовательно, мадемуазель Каннабих я видел тогда всего только один раз. А тут молодой Даннер спросил меня, какое анданте я хочу сочинить. Я хочу, чтобы оно точно соответствовало характеру мадемуазель Розы. Когда я его сыграл, оно ему исключительно понравилось. Молодой Даннер потом рассказал об этом. Так и получилось: каково анданте, такова она и есть»².

Следующим хотелось бы привести в пример уже целый жанр, который для Моцарта является невысказанным без посвящения конкретному исполнителю. Это – оперная и концертная ария. Суть отношения к нему выражает известное моцартовское высказывание: «Я люблю, чтобы ария была певцу точно впору, как хорошо скроенное платье». В монографии «Моцарт и его время» П. Луцкера и И. Сусидко оно прокомментировано следующим образом: «Ставшая крылатой фраза бьет прямо в цель. Она иллюстрирует мысль, которую Моцарт неоднократно высказывал в своих письмах – о своем умении писать музыку лю-

² Письмо от 7 декабря 1777 г. Вольфганг Амадей Моцарт. Полное собрание писем. М.: Международные отношения, 2006. С.99.

бых жанров и стилей, приспособляясь к любым условиям и любым ограничениям»³.

Моцартом написано 65 концертных арий, и все они создавались для конкретного исполнения. Но самыми известными и выдающимися стали арии для его первой возлюбленной, певицы Алоизии Вебер. Они очень виртуозны, в них учтены все достоинства незаурядного, судя по всему, дарования Алоизии. Ария «Non so d'onde viene», по-видимому, одно из наиболее сложных сочинений, написанных во второй половине XVIII века для женского голоса.

И, наконец, еще один важный факт биографии Моцарта. В этом случае сочинение предназначалось не только для конкретного исполнителя, но и для конкретного инструмента. Речь идет о Концерте для кларнета с оркестром A dur KV 622 и Кларнетовом квинтете KV 581. Моцарт написал его в 1791 году для своего друга Антона Штадлера. Штадлер был выдающимся кларнетистом, его виртуозностью, техникой, тембром восторгались многие современники. Он усовершенствовал инструмент, который впоследствии получил название «бассет-кларнет». Его диапазон был больше, чем у обычного кларнета на малую терцию (вместо ми, до малой октавы). Так что сегодня кларнетистам приходится переносить часть звуков на октаву выше, иными словами, исполнять партию кларнета не совсем так, как написал композитор. Оба сочинения поражают не только совершенством своей композиции и пронзительной лирической экспрессией, но особой теплотой тона, вокальной, почти речевой выразительностью интонаций в кларнетовой партии – именно этими качествами, как вспоминали современники, отличалась исполнительская манера Штадлера.

Таким образом, можно сделать вывод, что область авторских посвящений у Моцарта затрагивает и все жанры (сонаты, концерты, малые формы, вокальную и инструментальную музыку); и все периоды творчества (от первых опытов сочинения до последних). Такие посвящения дают дополнительные «ключи» к интерпретации моцартовской музыки и его творческой биографии.

³ Луцкер П.В., Сусидко И.П. Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008. С. 389.

«ПОСВЯЩЕНИЕ СТРАВИНСКОМУ, ПРОКОФЬЕВУ И ШОСТАКОВИЧУ» АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ: НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ В ШЕСТЬ РУК

История жанра фортепианного ансамбля в шесть рук ведет начало с конца XVIII века и охватывает период более двухсот лет. Зародившись в сфере домашнего музицирования как способ знакомства с симфоническими произведениями, шестиручный ансамбль с течением времени трансформировался в концертный жанр, привлекательный для современных исполнителей. Однако до сих пор этот жанр не становился областью научных изысканий, и наше исследование становится первой попыткой теоретического осмысления данной проблематики. Собрав воедино отрывочные сведения о шестиручном репертуаре, мы выявили, что первая кульминация жанра связана с фигурой Карла Черни, чье наследие включает более пятнадцати опусов шестиручных сочинений. Включив в их фактуру технические элементы высшей сложности и придерживаясь равноправия партий, Черни возвел шестиручный ансамбль в ранг концертного жанра, адресованного профессиональным исполнителям.

Несмотря на то, что только в XIX веке было создано более 400 отдельных шестиручных произведений, следующая волна активного интереса к жанру фортепианного терцета, подобного тому, что проявил Карл Черни, произойдет лишь через полтора века спустя. Второй кульминационный период в эволюции жанра связан с творчеством отечественных композиторов второй половины XX века и начала XXI века. Начало этого периода было ознаменовано созданием Альфредом Шнитке в 1979 году «Посвящения Стравинскому, Прокофьеву, Шостаковичу».

В предлагаемой статье рассматривается «Посвящение» Шнитке как сочинение, определившее новый подход к этому жанру, сочинение весьма многозначное по замыслу и блестящее по воплощению. Весьма значимую роль оно играет и в формировании у Шнитке метода полистилистики.

Большинство шестиручных произведений либо предназначались для публичного концерта – и тогда они имели подчеркнuto концертный облик – или имели определенную дидактическую направленность: для детского или взрослого, домашнего или учебного, музицирования – и тогда их музыкальный стиль ориентировался на бытовые жанры. Шнитке же отнесся к этому жанру совершенно по-иному: это сочинение безусловно концертного плана и выигрышно звучит на эстраде, но это в нем не главное. Как это чаще всего бывает у Шнитке, замысел основан на глубоко философском подходе к действительности. Вероятно, композитор увидел в шестиручном ансамбле, исполняющемся тремя пианистами, некую символическую тройную модель для реализации надвременного диалога между современностью и художниками, ставшими объектами «Посвящения».

Фигуры Стравинского, Прокофьева, Шостаковича являются ключевыми для русской культуры XX века, истории русской музыки в целом и, безусловно, для самого Шнитке. В беседах с Александром Ивашкиным Шнитке проникает в суть стилистики, семантики, драматургии творчества трех гениальных творцов с меткостью художника аналогичного масштаба. Центральной фигурой для Шнитке, «огромной и рационально не объяснимой»¹, является Шостакович, который оказал «гипнотическое воздействие»² на десятки композиторов и близок Шнитке типом эмоционального мышления. Рассуждая о Стравинском, Шнитке отмечает его «магическую способность подчинять себе все появляющееся в поле зрения»³, смешивать музыкальные времена и пространства. О Прокофьеве Шнитке говорит как о величайшем русском композиторе того времени, который «знал ужасную правду о своем времени», но «не позволял ей подавить себя»⁴. Трагическое и серьезное в музыке Прокофьева получало особую смысловую глубину через блеск формы, «дерзкую оболочку» его гавотов, менуэтов, вальсов и маршей.

¹ Беседы с Альфредом Шнитке. Сост., автор вст. статьи А. В. Ивашкин. М.: Классика-XXI, 2003. С. 75

² Там же, с. 80

³ Там же, с. 80

⁴ Там же, с. 184

Каждый из трех композиторов представлен в «Посвящении» своей темой. И. Стравинский – «Китайским маршем» из оперы «Соловей», С. Прокофьев – «Юмористическим скерцо» для четырех фаготов, Д. Шостакович – Полькой из балета «Золотой век». Однако цитирование – лишь ритуальный поклон композиторам, их темы представляют собой яркие вкрапления в музыкальную ткань произведения. Объемность музыкальным портретам придает именно стилистический диалог, который поддерживается на протяжении всего произведения: портретные детали не закреплены за определенной партией и переходят из одной партии в другую, образуя некоторый символический сплав. Трое авторов как бы свободно «беседуют» друг с другом. Однако к тройному диалогу присоединяется четвертый участник – А.Г. Шнитке: у него находится немало общего со всеми тремя.

Е. Захарова отмечает, что Шостакович представлен сферой гротеска⁵ – заметим от себя, также весьма важной для Шнитке. Точкой пересечения Шнитке и Стравинского становится общий метод «диалога стилей», или «вариаций на стиль» и внезапность музыкальной мысли. Недаром именно Шнитке принадлежит знаменитая мысль о парадоксе как стержне логики Стравинского. От Прокофьева Шнитке «наследует» любовь к театрализации и интеллектуальный юмор. В «Посвящении» эти общие черты конкретизируются и заостряются. Макростилистические аллюзии – парадоксальность мысли Стравинского, скерцозность Прокофьева и сатирическое начало Шостаковича – поддерживаются музыкальными аллюзиями, основанными на специфике фактуры и подходу к фортепианному тембру: общих для всех троих и для музыки XX века. Этот стиль выявлен через ритмическую моторику, всевозможные полиостинато и использование «ударной» природы фортепиано. Неким общим стилистическим знаменателем, ощущаемым в «Посвящении», можно назвать токкатность, которая выступает в роли единой квазицитаты.

Цитирование и полистилистическая изобретательность в «Посвящении» – это то, что можно уловить на слух. Но Шнитке не ограничивается внешнемузыкальными эффектами, а обращается и к симво-

⁵ Захарова Е. Г. Инструментальные ансамбли с фортепиано Альфреда Шнитке: к проблеме диалога: дисс. канд. искусствоведения: 17.00.02 / Захарова Елена Геннадьевна. М., 2008. 226 с.

лическому пласту в построении звуковой ткани. Буквенная звуковая символика (BACH и пр.) традиционно связана с техникой аннаграммирования – вычленением букв фамилии композитора как основы тематического строительства. Вот только некоторые сочинения, основанные на этой технике: Камерный концерт А. Берга, Анаграмма М. Кагеля, Симфония Л. Берио, гепталогия «Свет» К. Штокхаузена, Реквием Э. Де-нисова. Ярчайшим примером этого композиционного метода является Третья симфония Шнитке, которая писалась в то же время, что и «Посвящение» (1976-1981). К моменту создания тройного «Посвящения» Альфредом Шнитке уже были созданы Канон памяти И.Ф. Стравинского (1971) и Прелюдия памяти Д. Шостаковича (1975), в которых уже использовались монограммы того и другого композитора. В беседах с Д. Шульгиным⁶ Шнитке говорит о том, что тема Канона образована монограммой – группой звуков, входящих в имя, отчество и фамилию Игоря Федоровича Стравинского. Это 10 звуков: *g, f, e, d, es, c, h, es, a, es*. Эту же группу несложно узнать и в первой теме «Посвящения», причем эта монограмма содержит и инициалы Шостаковича – *DeSCH*, и оба инициала (*eS*) и единственную «музыкальную» букву фамилии Прокофьева – *F*. Особого внимания заслуживает тритоновая ось *es-a-es*, которая образована первыми буквами имени и фамилии Шнитке (*A.eS*) (впрочем, тема содержит и полные инициалы композитора: *A-eS-C-H*, только «в разбивку»). Таким образом, звуковой ряд сочинения основан на буквах имени Стравинского, которые «вбирают» буквы остальных имен. Этим Шнитке создает некую «мегатему», репрезентирующую трех адресатов «Посвящения» и самого себя:



Первый раздел формы выстроен на основе монограммы Стравинского и включенной в нее монограммы Шостаковича. Звуки, не входящие в монограмму, дополняют ее до серии. Примечательно, что верхний голос первой партии в этом разделе в увеличении проводит монограмму

⁶ Шульгин Д. Годы неизвестности Шнитке. М.: Композитор, 2004. 112 с.

DeSCH. В дальнейших разделах ряд подвергается транспонированию, ротации и пермутации. Наибольшее развитие из трех цитируемых тем получает тема Стравинского, причем Шнитке заимствует из оригинального источника и метод ее развития.

Рондо-концентрическая форма, в которую «облачено» сочинение, содержит богатый спектр образно-тематических элементов, из которых выделяется механистическое перпетуум мобиле, аккордовое скандирование, квазиламентозные эпизоды, кластерные «врезки» и обрывы. Формат шестиручного ансамбля позволяет с максимальной выпуклостью реализовать полиостинатную фактуру, о стилистическом значении которой мы упомянули выше.

Краткие вступление и заключение содержат алеаторические приемы и предлагают исполнителю свободу выразить свой субъективный взгляд. Эти разделы фактурно прозрачны и основаны на «мегатеме» «Посвящения», которая в виде мелодии-соло выступает как единый голос четырех фигур, в ней зашифрованных. Семантически наполнено и до-мажорное трезвучие, завершающее произведение. Используя, с одной стороны, трезвучие как знак-символ «золотого века» Шнитке трактует до мажор и как напоминание о природном происхождении всякой музыки, вне зависимости от ее эпохи или стилистики. Будучи носителем естественной идеи, тональность до мажор становится типичной для Шнитке (тема-идеал Четвертого скрипичного концерта, заключительный хорал из «Фауста»). Здесь невозможно не вспомнить о том, что до мажор – излюбленная тональность Прокофьева. Таким образом, надвременный диалог ведется до самого конца произведения.

В свете сказанного нам представляется однобоким общепринятый взгляд на «Посвящение» лишь как на музыкальную шутку. По мысли Шнитке, серьезное содержание только приобретает глубину, если его восприятие происходит в контрасте с несерьезным. Так, говоря о создании своей Первой симфонии, Шнитке признается, что ему хотелось «написать такое сочинение, которое не могло быть терминологически исчерпано»⁷, а представляло бы собой взаимодействие предельно серьезного и игрового, даже легкомысленного начал. И в «Посвящении» эффектный блеск, театральность внешней формы сосуществует с глубоким смысловым наполнением. Семантическую функцию выполняет

⁷ Беседы с Альфредом Шнитке. Сост., автор вст. статьи А. В. Ивашкин. С. 199

и информация, зашифрованная в нотном тексте (монограммы, цитаты и аллюзии): «Вся точная техника, все “запрятанное” в музыку – монограммы, символы, пропорции, намеки, аллюзии – все равно воспринимается. Сочинение, лишенное такой подводной части, не может произвести устойчивого и длительного впечатления», – говорил Шнитке⁸.

Таким образом, «Посвящение» продолжает линию сочинений *in memoriam*, традиция создания которых переживает кульминацию в последней трети XX века. Этот период связан с уходом из жизни знаковых фигур музыкального искусства – И. Стравинского, Д. Шостаковича, Э. Денисова, Г. Свиридова, самого А. Шнитке. У Шнитке мемориальное направление можно рассматривать как отдельную область творчества. Кроме анализируемого произведения и уже упомянутых «Канона памяти Стравинского» и «Прелюдии памяти Шостаковича», в эту группу входят «Квintет памяти матери», «Ритуал» (Памяти погибших о Второй мировой войне, к 40-летию освобождения Белграда), «Посвящение Григу», «Посвящение Паганини». Отметим, что по мысли Т. Андрушак, такие средства, как монограммы, цитаты, стилизация являются показательными для мемориальной музыки этого периода⁹. Для воплощения мемориальной идеи композиторы обращаются к различным жанрам – тем, которые отвечают их задумке. Для Шнитке – и это уникально! – таким жанром стал жанр шестиручного ансамбля. Композитор увидел в нем большие возможности в силу его многомерности и фактурно-стилистического потенциала. Это «переоткрытие» жанра продолжили композиторы петербургской школы: Г. Белов, С. Осколков, Ю. Корнаков и др.

⁸ Бараш Е., Урбах Т. Симфонии Шнитке. Мысли композитора и аналитический комментарий. М., 2009. С. 37

⁹ Андрушак Т. С. Мемориальность в отечественной музыке последней трети XX века: к исследованию феномена: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Андрушак Татьяна Станиславовна. Астрахань, 2008. 225 с.

**ПРОКОФЬЕВ В СССР
(ПО МАТЕРИАЛАМ ЖУРНАЛА
«СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА» 1935–1941 ГГ.)**

Положение Сергея Прокофьева в период между длительными зарубежными гастролями и Великой отечественной войной было неоднозначным. По официальной версии, тиражируемой на протяжении многих лет, он «вернулся» в СССР в 1936-м году, хотя до 1938-го концертные поездки за границу не прекращались¹. Естественно, долгое пребывание за границей не могло не вызывать нареканий в его профессиональной среде. С другой стороны, в этот период Прокофьевым были созданы безупречные в идеологическом плане произведения – «Александр Невский» (1938) и «Здравица товарищу Сталину» (1939). Кроме того, крайняя точка периода совпадает с годом юбилея Прокофьева.

Отношение к нему современников хорошо отразилось в ежемесячном журнале «Советская музыка» – на тот момент единственном журнале Союза советских композиторов (с 1992 г. – «Музыкальная Академия»). Его начали издавать в феврале 1933 года. До 1936-го года основными задачами журнала были создание образа *нового* универсума *советской* культуры, контроль за созданием идеологически «правильного» искусства, а так же борьба с «небезопасными» в этом смысле произведениями².

В журнале очень подробно отражалась жизнь Союза композиторов, печатались очерки-отчёты о работе музыкальных учебных заведений, музыковеды публиковали свои исследования, велась хроника музыкальной жизни страны. Отдельные номера могли посвящаться политическому празднику, определённому композитору или музыке в разных

¹ Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Т. 4. Окунев–Симович. – М. : Сов. энциклопедия, 1978. – С. 451–467.

² Воробьёв, И.С. Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930–1950-е годы) : исследование / И.С. Воробьёв. – СПб. : «Композитор • Санкт-Петербург», 2013. – 688 с., нот., ил.

советских республиках. Главными редакторами журнала до Великой отечественной войны были правовед и государствовед, государственный и музыкальный деятель Н.И. Челяпов (1933-1938), музыкально-общественный деятель М.А. Гринберг (1938-1940) и композитор Д.Б. Кабалевский (1940-1946).

Специфической чертой советской прессы в целом, проявившейся в журнале, является присутствие «власти» на его страницах. Необходимо понимать, что читатель воспринимался властью, с одной стороны, как объект воспитания, а с другой – как своеобразная «фокус-группа», так как в 1930-е годы «классика прошлого нуждалась в идеологическом переосмыслении, дабы послужить фундаментом для построения классики будущего»³. Это отмечают многие исследователи, например, М. Раку, Е. Власова, И. Воробьёв⁴. В этот период, по мнению И. Воробьёва, «тоталитаризм требовал окончательного определения *стилевых границ* официального музыкального искусства»⁵. Поэтому в публикациях этого времени ещё часто слышится голос реципиента, а «близость массам» воспринимается как признак соцреализма.

Постоянное присутствие власти в «псевдидиалоге» читателя и журнала привело к тому, что анализ явлений если и не подменяется пропагандой, то срastaется с ней. Соответственно, разговор о формировании «журнального» образа Прокофьева – это, одновременно, и то, каким его нужно было видеть, и то, каким он должен был стать, чтобы «искупить» жизнь за границей.

Авторами публикаций о Прокофьеве в журнале «Советская музыка» были известные музыковеды и композиторы Г. Хубов, Г. Шнеерсон, А. Острецов, И. Нестьев, М. Друскин, В. Цуккерман, Г. Эдельман, А. Шавердян, Л. Данилевич, Л. Христиансен, Д. Кабалевский, В. Шибалин, Л. Лебединский, Г. Крейтнер. Привлекают внимание публикации великого пианиста и друга Прокофьева Г. Нейгауза (рецензия на оперу «Семён Котко») и артиста Оперного театра им. Станиславского Н. Пан-

³ Раку, М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи / М. Раку. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 720 с. – С. 8.

⁴ Воробьёв, И.С. Указ. соч.; Раку, М. Указ. соч.; Власова, Е. 1948 год в советской музыке / Е. Власова. – М.: Классика-XXI, 2010. – 455 с.

⁵ Воробьёв, И.С. Указ. соч. С. 166.

чехина (исполнителя роли Ткаченко в указанной опере)⁶. Две публикации принадлежат самому Прокофьеву⁷.

В выпусках журнала 1935-1936 гг. о Прокофьеве можно найти лишь крайне редкие упоминания в хронике (к сожалению, доступ к журналу тех лет ограничен шестью номерами). Это не удивительно, если учесть, что переезд четы Прокофьевых в Москву состоялся в мае 1936 г., во времена расцвета борьбы с формализмом. В связи с этим привлекает внимание быстрый перелом во взгляде на личность композитора: в 1936 г. он – «блудный сын», а в 1941 – его воспевают как «выдающегося советского композитора»⁸. Как же произошла такая метаморфоза?

К 1937 г. относится объёмная аналитическая статья Г. Крейтнера о симфонической сюите «Ромео и Джульетта»⁹. Она дополнена портретом Прокофьева и восемнадцатью нотными примерами. В этой статье впервые, пока ещё вскользь, приходится сталкиваться с идеей «освобождения» композитора от буржуазных влияний. Как утверждает Г. Крейтнер, «эволюция творчества Прокофьева становится ещё более яркой, если сравнить музыку «Ромео и Джульетты» с прежними его балетами»¹⁰. Однако, кроме этой публикации композитор почти не упоминается. Исключением может служить статья Г. Хубова¹¹, в которой творчество Прокофьева рассматривается наряду с творчеством других композиторов, но где уже чётче обрисован миф о возвращении заблудшего Прокофьева: «Лишь в самые последние годы он осознал всю ошибочность... формалистского направления – с его выхолащенными домыслами, беспредметным “формотворчеством” и техническими трюками»¹².

⁶ Нейгауз, Г. Первая крупная удача / Г. Нейгауз // Сов. музыка. – 1940. – №10. – С. 25; Панчехин, Н. Нить правды / Н. Панчехин // Сов. музыка. – 1940. – №10. – С. 27–29.

⁷ Прокофьев, С. В честь XVIII съезда партии большевиков / С. Прокофьев // Сов. музыка. – 1939. – №3. – С. 44; Прокофьев, С. Юные годы / С. Прокофьев // Сов. музыка. – 1941. – №4. – С. 71–85.

⁸ Приветствие С. С. Прокофьеву // Сов. музыка. – 1941. – №4. – С. 56.

⁹ Крейтнер, Г. «Ромео и Джульетта» – симфоническая сюита С. Прокофьева / Г. Крейтнер // Сов. музыка. – 1937. – №10-11. – С. 77–84.

¹⁰ Крейтнер, Г. Указ. соч.

¹¹ Хубов, Г. Смотр советской музыки / Г. Хубов // Сов. музыка. – 1937. – №12. – С. 29–34.

¹² Хубов, Г. Указ. соч.

В 1938 г. имя Прокофьева встречается не намного чаще, и лишь в информационных жанрах: заметках и, особенно, в обзорах зарубежной прессы, которые писал Г. Шнеерсон. Прокофьев даже стал центральной фигурой для одной из таких публикаций¹³.

В 1939 г. Прокофьев упоминается уже в шести номерах из двенадцати, во многом благодаря исполнению кантаты «Александр Невский» в декаде советской музыки. Ей посвящена огромная (больше 5000 слов) статья А. Острецова в №11¹⁴. При этом кантата почти всегда упоминалась в триаде с симфонией-кантатой Ю. Шапорина «На поле Куликовом» и ораторией М. Коваля «Емельян Пугачёв», что рассматривалось как «рождение советского ораториального стиля»¹⁵.

В следующем году о нём пишут ещё чаще: его имя встречается в восьми номерах. Большие статьи посвящены балету «Ромео и Джульетта», шестой фортепианной сонате и опере «Семён Котко». Последняя стала причиной страстных споров на страницах журнала.

В 1941 г. успели выйти пять выпусков журнала. В каждом имеются публикации аналитического жанра, касающиеся творчества Прокофьева. Апрельский номер стал юбилейным для пятидесятилетнего С.С. Прокофьева и шестидесятилетнего Н.Я. Мясковского, и потому им уделена большая часть выпуска. Разделы, посвящённые обоим композиторам, составлены одинаково: официальное поздравление, несколько статей и несколько страниц нот. В этом номере содержится три большие тематические публикации о Прокофьеве, и среди них одна авторская (часть автобиографии до выпуска из консерватории в 1914 г.).

Контент-анализ журнала периода 1937-1941 гг. позволил определить, что на протяжении этих лет чаще всего по отношению к Прокофьеву и его творчеству встречались слова «мастер», «простой», «советский», «яркий», «изобретательный», «ясный», «новатор», «глубокий», «идейный», «художник», «народный», «национальный», «реалистический/принадлежащий реализму», «выдающийся», «современный» и однокоренные к ним. В этом списке приведены только те слова, кото-

¹³ Шнеерсон, Г. Зарубежная музыкальная жизнь: Советская музыка за рубежом / Г. Шнеерсон // Сов. музыка. – 1938. – №6. – С. 103–104.

¹⁴ Острецов, А. Кантата «Александр Невский» – С. Прокофьева / А. Острецов // Сов. музыка. – 1939. – №11. – С. 24–44.

¹⁵ Данилевич, Л. После декады / Л. Данилевич // Сов. музыка. – 1939. – №12. – С. 47–55.

рые по контексту указывали на характерные черты облика Прокофьева. Например, слово «советский» во фразе: «Из русских советских композиторов больше всего исполняются Прокофьев и Мясковский» не учитывалось¹⁶, в отличие от фразы «Прокофьев по-настоящему впервые предстал перед нами как советский композитор», где семантика слова включает идеологическую составляющую¹⁷. Эти слова можно сгруппировать по смыслу следующим образом:

- указывающие на профессионализм и статус среди композиторов: «мастер» (встречалось 21 раз), «художник» (5), «выдающийся» (4);
- указывающие на национальную и идейную принадлежность: «советский» (13), «идейный» (5), «народный», «национальный», «реалистический/принадлежащий реализму» (по 4);
- указывающие на доступность и понятность языка: «простой» (17) и «ясный» (9);
- указывающие на новизну: «изобретательный» (11) и «новатор» (8);
- характеризующие внешние признаки музыки: «яркий» (12) и «современный» (по 4);
- характеризующие «серьёзность» музыки: «глубокий» (7).

Как видно, «мастерство» композитора предстаёт самой незыблемой чертой его облика. Даже в период бурных споров об опере «Семён Котко» на страницах журнала музыковед А. Шавердян подчёркивал, что «меньше всего бралось под сомнение музыкальное качество оперы»¹⁸.

Интересен факт столь частого употребления слов «простой» и «ясный» разными авторами на протяжении пяти лет. Этот признак подкрепляется рядом синонимов: «понятный», «доступный». Это можно объяснить двумя причинами.

Во-первых, близостью советских понятий «простота» и «драматическая правда», в свою очередь обозначающих демократичность и семантическую однозначность языка (слова «правдивый» и однокоренные к нему употреблялись разными авторами 4 раза). Например, Г.

¹⁶ Г. Ш. По страницам зарубежной прессы / Г. Ш. // Сов. музыка. – 1938. – №5. – С. 95–98.

¹⁷ Хубов, Г. Указ. соч.

¹⁸ Шавердян, А. Советская опера / А. Шавердян // Сов. музыка. – 1941. – №3. – С. 3–20.

Хубов в одной из публикаций называет симфоническую сюиту «Ромео и Джульетта» «безусловно выдающимся произведением, исполненным большой драматической правды и простоты»¹⁹. Простота и ясность в то время представляют очень важную категорию. В передовой статье № 3 1935 г., посвящённой борьбе с формализмом, автор Н. Челябинов называет список ошибок Д. Шостаковича. Первой в списке значится «отказ от простоты и ясности, непонятность музыкального языка широким массам» – несоответствие, трактуемое как признак антинародности²⁰.

Во-вторых, использование слов можно отнести к стремлению авторов преодолеть сложившийся в музыкальном кругу того времени стереотип об излишней «сложности» прокофьевского стиля. В подтверждение приведём цитату из статьи В. Цуккермана: «Способность представлять сложное в музыкальном языке как простое, умерять сложность одного элемента подчёркнутой простотой других, одновременно с ним действующих, – всегда была лучшей в числе лучших свойств музыки Прокофьева»²¹.

Хочется обратить внимание на тот факт, что журнал репрезентирует Прокофьева сугубо как «советского» композитора. Например, статья А. Острецова о кантате «Александр Невский», в сущности, посвящена вопросу о том, «как и когда произошел поворот Сергея Прокофьева к социалистическому реализму»²². Что касается «формалистических влияний», анализ показал, что в этом композитора упрекали не так уж часто. Несоответствие творчества Прокофьева господствующей идеологии начинает активно обсуждаться в 1940-1941 гг., но при этом к 1941 г. типичным становится приём противопоставления в журнале «нового», прогрессивного этапа его творчества преодолённому – конструктивистско-натуралистическому. Так, И. Нестьев утверждал: «Как бы противоречивы ни были его искания последних лет... – очевидно одно: Прокофьев приближается к большой правде искусства, которая влекла его с ранних лет композиторской деятельности» [10]. Исследо-

¹⁹ Хубов, Г. Указ. соч.

²⁰ Челябинов, Н. К итогам дискуссии на музыкальном фронте / Н. Челябинов // Сов. музыка. – 1936. – №3. – С. 3–9.

²¹ Цуккерман, В. Несколько мыслей о советской опере / В. Цуккерман // Сов. музыка. – 1940. – №12. – С. 66–78.

²² Острецов, А. Кантата «Александр Невский»... С. 26.

ватели отмечают, что для прессы того времени была характерна формула «реабилитации» людей искусства посредством «самоубийственного перерождения» с сопутствующим «очищением от формалистически-натуралистических одеяний» (так поступали, например, с Д. Шостаковичем и С. Эйзенштейном)²³.

«Новаторство» Прокофьева однажды подверглось сомнению в статье Острецова об опере «Семён Котко»: «Не по этим путям идёт оперное новаторство»²⁴. Интересно, что за год до этого он называл Прокофьева «подлинным новатором в искусстве», говоря о кантате «Александр Невский»²⁵.

Значение некоторых слов в контексте эпохи приобретает весьма неожиданный смысл. Иногда встречается употребление в одном ряду, на первый взгляд, противоположных понятий: «Великолепное мастерство композитора подчинено раскрытию его простого и глубокого замысла»²⁶.

Ещё один штрих к «журнальному» портрету Прокофьева – соотношение его с «великими русскими классиками»²⁷. С 1939 г. многие авторы статей начинают видеть в нём последователя Даргомыжского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина и даже Глинки²⁸. В 1941 г. И. Нестьев в «мифологически-биографической» статье, совмещающей биографические данные с конструированием образа соцреалистического художника, пишет: «очевидно, что молодой композитор, с анархической бравадой фрондирующий против своих учителей, незаметно для себя становился продолжателем их лучших традиций» (имеются в виду Лядов, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков)²⁹. Иногда посред-

ством таких сравнений авторы критикуют Прокофьева. Например, Л. Христиансен, сравнивая «Семёна Котко» с «операми-неудачницами» – «Каменным гостем» Даргомыжского и «Женитьбой» Мусоргского, высказывает жёсткое замечание: «Прокофьев пытается ещё раз пойти по пути, отвергнутому историей»³⁰. А. Острецов в вышеупомянутой статье об этой опере, выделяет три оперных направления по «степени выражения жизненной правды»: первое правдиво отображает действительность, не отказываясь от условности жанра (к нему автор относит оперы Глюка, Глинки, Мусоргского, Чайковского, Верди, Бизе); во втором «условность приёмов и средств выражения ограничила реалистический характер оперы» (Мейербер, Беллини, Вагнер, Римский-Корсаков и др.); в третьем направлении «условность приёмов доминировала над реализмом выражения» (виртуозная итальянская опера и декоративно-театрализованная опера вроде «Соловья» Стравинского или «Любви к трём апельсинам» Прокофьева)³¹.

Итак, творческая личность Прокофьева в журнале «Советская музыка» не всегда представляла безупречной. Но одно остаётся бесспорным: на протяжении всей истории публикаций никто не посмел усомниться в том, что он – «крупный советский мастер»³².

²³ Максименков, Л. В. Сумбур вместо музыки: Сталинская культурная революция 1936—1938 гг. / Л. В. Максименков. – М.: Юридическая книга, 1997. – 320 с.

²⁴ Острецов, А. К спорам об опере / А. Острецов // Сов. музыка. – 1940. – №11. – С. 62–66.

²⁵ Острецов, А. Кантата «Александр Невский»...

²⁶ Крейтнер, Г. «Ромео и Джульетта» – симфоническая сюита С. Прокофьева / Г. Крейтнер // Сов. музыка. – 1937. – №10-11. – С. 77–84.

²⁷ Данилевич, Л. Указ. соч.

²⁸ См.: Данилевич, Л. Указ. соч.; Острецов, А. Кантата «Александр Невский»; Панчин, Н. Указ. соч.

²⁹ Нестьев, И. Сергей Прокофьев / И. Нестьев // Сов. музыка. – 1941. – №4. – С. 57–70.

³⁰ Христиансен, Л. Воплотить чувства советского человека / Л. Христиансен // Сов. музыка. – 1940. – №10. – С. 25–27.

³¹ Острецов, А. К спорам об опере...

³² А. Л. Новые музыкальные издания / А. Л. // Сов. музыка. – 1938. – №8. – С. 96–97.

ОБРАЗ БЕТХОВЕНА В КИНОВЕРСИЯХ 2000-Х

«Это хорошее испытание меры несчастья – дать человеку совладать с собой в одиночестве»

Франц Кафка [«Дневники (1910-1923)», 1914 год]

Эти слова замечательного австрийского писателя как нельзя лучше отражают творческий путь Людвиг ван Бетховена – пожалуй, одного из наиболее часто цитируемых композиторов в мире. Именно его образ использовался для пропаганды политических и революционных идей, часто изображался на портретах, и, конечно же, снискал феноменальную любовь, как у слушателей, так и у исполнителей. Каким видят Бетховена нынешние режиссёры? Какую роль он играет в современном медиа пространстве, и почему образ Бетховена остаётся актуален, и по сей день? Людвиг ван Бетховен – это особая, переломная фигура в истории европейской музыки, и его творчество оказалось сродни некоей художественной революции, хотел он сам того или нет¹. И не удивительно, что столь значимая фигура нашла отражение на просторах современной экранной (аудиовизуальной) культуры².

Трудно спорить с тем, что образ Л. ван Бетховена обладает, пожалуй, наибольшей популярностью в кинематографе, (а также радио и интернете). В доказательство этого, следует вспомнить, хотя бы, то множество фильмов, как документальных: «Жизнь Бетховена» (1978), «Знаменитые композиторы. Бетховен» (2005), «В поисках Бетховена» (2008), «Партитуры не горят. Бетховен» (2008, 2011), так и художественных: «Бетховен. Дни жизни» (1976), «Бессмертная возлюбленная» (1994), «Переписывая Бетховена» (2006), «Лекция 21» (2008), которые были сняты про композитора со второй половины XX в. по наши дни зарубежными («Героическая симфония», 2003, реж. Саймон

¹ Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2-х тт., М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория». 1 т., М., 2009. С. 31-32.

² Новые аудиовизуальные технологии / отв. ред. К. Э. Разлогов. М., 2005.

Сэллен Джонс) и отечественными режиссёрами («Жизнь Бетховена», 1978, реж. Б. Галантер). Это не говоря о постоянном аудио-цитировании произведений композитора и обращению к его образу неакадемических музыкантов (так в 2000 году коллектив «неоклассического металла» Trans-Siberian Orchestra выпустил рок-оперу «Beethoven's Last Night», посвящённую последней ночи композитора).

В качестве материала для анализа были выбраны два документальных фильма: это «Знаменитые композиторы. Бетховен» (Великобритания, 2005, реж. Малькольм Хоссик) и «В поисках Бетховена» (Великобритания, 2008, реж. Фил Грабски), а современным научным эталоном композитора можно считать его образ в фундаментальной монографии Л. В. Кириллиной³. Выбор фильмов не случаен и объясняется рядом сходных моментов: близкими годами выпуска, документальной направленностью и принципиально биографическим содержанием. В тоже время фильмы отражают взгляд на композитора двух режиссёров и имеют разный эфирный объем.

Известно, что взгляд на композитора эволюционировал с течением времени и сменой эпох, как в литературе, так и на экране. Всё это происходило в зависимости от интересов режиссёров, биографов, и государства. В российской бетховенистике XX века наиболее значимыми оказались работы: А. А. Алышванга «Бетховен», вышедшая в свет еще в 1940 году (выдержала пять изданий), «Музыка французской революции XVIII века. Бетховен» (М., 1967; авторы – Р. И. Грубер, Н. С. Николаева и В. А. Васина-Гроссман), В. Дж. Конен «История зарубежной музыки. Выпуск 3» (М., 1981, 3-е изд.). Из переводных изданий отечественный читатель располагает беллетризованными биографиями, созданными Р. Ролланом и Э. Эррио, но не фундаментальным трудом А. У. Тейера, играющим в бетховенистике примерно ту же роль, что в моцартоведении труд Г. Аберта⁴.

Проанализировав фильм *«Знаменитые композиторы. Бетховен»*, можно сказать о проецировании на экране определённого образа великого немца. Прежде всего, это талантливый пианист, гениальный композитор и органист. Так же он является последователем традиций Й.

³ Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2-х тт., М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009.

⁴ Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2-х тт., 1 т., М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 9.

Гайдна и В. А. Моцарта, но в то же время творцом, продиктовавший свои условия музыке, т.е. революционером. Кроме того, он страстный, но неудачливый «Дон Жуан», который получал от женщин отказ за отказом. Ещё одной стороной личности композитора показано его затворничество, но не из-за ненависти к людям, а, напротив – из-за любви к человечеству. Итак, это одинокий художник с благородной душой, любовью к природе и социуму, и, наконец, человек с большой потребностью в самообразовании. Не обошёл стороной режиссёр и печально известную любовь Бетховена к племяннику Карлу, пользовавшимся дядей лишь для получения материального обеспечения. В этом фильме затрагивается и такая рубежная веха его жизни, как Гейлегенштадт.

Предложенный кинопродукт скорее представляет собой телевизионную лекцию о жизни (в большей степени) и творчестве Бетховена длительностью 30 минут. Его образ в зрительском воображении формируется, прежде всего, закадровой речью диктора (ведущего), в хронологическом порядке перечисляющего основные биографические факты из жизни композитора. Вопросы же, касающиеся непосредственно стилистических особенностей творчества Бетховена, его композиторского новаторства остаются без внимания. В целом сюжет имеет линейную композицию. Видеоряд выполнен в стиле слайд-шоу с использованием портретов Бетховена, людей, входивших в его окружение, фотографий и эскизов домов, в которых он жил, и кадров природы (что можно считать эмпирическим временем). К сожалению, режиссёр поспешил на аудио сопровождение: короткие фрагменты, иллюстрирующие творческую деятельность композитора, звучат в основном на фоне речи ведущего, причём довольно редко и приглушённо. А ведь именно посредством прослушивания музыкальных произведений Бетховена можно создать его образ более направленно и определённо.

«*В поисках Бетховена*» представляет собой более серьёзный проект, состоящий из двух серий по 50 минут. Здесь проведена колоссальная работа по созданию наиболее полного и многогранного образа композитора. В двух частях этой киноленты рассматривается не только биография композитора, но и его творческий путь, изменение (эволюция) стиля и композиторской техники. Кроме того, с первых секунд зрителю предстаёт звучание величайшего творения бетховенского гения – симфонии № 9. В дальнейшем режиссёр активно использует аудио материал для иллю-

страции визуальной и вербальной информации, и это не только «слепые» аудиозаписи, а запечатлённые в кадре исполнения произведений знаменитыми музыкантами, мнения о нем музыковедов. Именно они излагают и обосновывают свои впечатления и знания о Бетховене, тем самым, «рисую» кинообраз великого композитора. Среди таких людей: пианист Роналд Браутигам, дирижёр Роджер Норрингтон, сценарист и композитор Баян Норткот, историк Илона Шмиль, руководитель дома-музея Людвиг ван Бетховена Кристин Кодген, историк Клиф Эйсен, пианист Эмануэль Акс, виолончелист Дэвид Ватерман, скрипач Вадим Репин. Ещё одной положительной находкой режиссёра можно назвать связность и дополняемость всех компонентов фильма, а именно – единство визуального, аудиального и вербального, т.е. своеобразный синтез искусств. Сюжет в целом так же имеет линейную композицию, что передано и с помощью музыки: в начале фильма звучит главная партия первой части симфонии № 9, а в завершении – финал этой же симфонии, её последние такты.

Перед нами предстаёт схожий образ Бетховена (как и в первом фильме): талантливый пианист, гениальный композитор, несчастный «Дон Жуан», одинокий творец. Но, просмотрев данную киноленту, зритель получает наиболее полный образ композитора и его творчества. Здесь раскрывается глубина мыслей Бетховена, его оптимистичность, любовь к жизни, многогранная и «необузданная» личность. Ведущий зачитывает фрагменты писем композитора, где отражаются его состояние в определённые жизненные периоды. Подробно рассматриваются сочинения, ставшие новаторскими и даже революционными для музыки XVIII века, при этом всё прекрасно иллюстрировано и объяснено профессиональными музыкантами. Названы и упомянуты все жанры творчества композитора, а не только симфонии и фортепианные сонаты.

Созданный в фильмах образ композитора соответствуют научному взгляду начала XXI века, представленному Л. В. Кириллиной. Она описывает Бетховена как великого Мастера, который может быть «легкий и трудный, веселый и патетический, страдающий и непокоренный, классик и авангардист, галантный и резкий, способный на страстное чувство...»⁵. В итоге – Малькольм Хоссик и Фил Грабски используют

⁵ Царева Е. М. Рецензия на книгу: Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2-х тт., М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. URL: <http://nv.mosconsv.ru/review> (30.03.2016).

схожую герменевтику Бетховена, различающуюся полнотой и насыщенностью, но именно эта насыщенность является ключом к созданию для зрителя наиболее объемного образа композитора⁶.

Подобные документальные ленты чаще всего вызывают у зрителя ассоциацию: «опять будет монотонно пересказана биография...». И если в случае с фильмом «Знаменитые композиторы. Бетховен» это может быть применено (по сути, этот фильм и есть прочтение биографии), особенно неспециализированной аудиторией, то кинолента «В поисках Бетховена» заметно выделяется из этой группы.

Фильмы о музыке и музыкантах прошлого затрагивают проблемы, выходящие далеко за пределы мира искусства и творчества, охватывают вопросы политики и власти, социального положения и успеха, гендерной принадлежности и национальной идентичности. Тема музыки искусно вплетается в тугой клубок социальных взаимоотношений и любовных перипетий, нередко оказываясь лишь поводом для истории совсем о другом⁷.

Оглянувшись назад, можно сказать, что образ Бетховена всегда оставался актуальным и современным для публики. В определённом смысле – Людвиг ван Бетховен обрёл бессмертие в мире кинематографа. На рубеже XX – XXI века складывается определённый образ этого музыканта: оптимиста и борца, гениального композитора-новатора, пылкой натуры, бурной и неуправляемой во всем. Всё это делает Бетховена не только великим композитором прошлого, но и человеком уже нашей информационной эпохи – нашим современником, а точнее, тем идеалом, к которому следует стремиться.

К ВОПРОСУ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КЛАССИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В ЦИФРОВОЙ СРЕДЕ

Цифровые технологии настолько прочно вошли в нашу жизнь, и уже сложно представить, что всего пару десятилетий назад идея повсеместного распространения в российских мегаполисах безлимитного интернета и смартфонов могла показаться утопической. В 2014 году, по данным Американского бюро переписи населения мира, количество гаджетов впервые превысило численность населения Земли. Также отмечается, что увеличение количества используемых сим-карт превосходит скорость прироста населения¹. По данным сервиса Consumer Barometer компании Google Inc., в 2015 году в России число людей, использующих смартфоны, увеличилось на 16% по сравнению с предыдущим годом, а людей с планшетами – на 5%. Также наблюдается тенденция роста количества предпочитающих сразу два (+5%) или три устройства (+7%), в то время как использующих один гаджет становится все меньше (-10%)².

С каждым годом всемирная сеть закрепляет новые и новые позиции в различных сферах жизни, подчас коренным образом преобразуя их.

В. Емелин в своей кандидатской диссертации «Информационные технологии в контексте постмодернистской философии» подчеркивает, что электронные технологии «послужили тем толчком, который инициировал процессы, в результате которых и началась та экспансия виртуальной реальности, которая наблюдается в сегодняшнем постмодерном обществе»³.

И. Кулагина констатирует «наличие целой традиции рассмотрения феномена виртуальности и процессов виртуализации в современной

⁶ Карп В. И. Основы режиссуры. Введение в теорию режиссуры. М., 2003. П. 4. URL: <http://dedovkgu.narod.ru/bib/karp.htm> (30.03.2016).

⁷ Журкова Д. А. Новая история классической музыки – великие музыканты на современном киноэкране. URL: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/vypusk-6-2013/prikladnaya-kulturologiya/841.html> (30.03.2016).

¹ URL: <http://rg.ru/2014/10/07/sim-population-site-anons.html>

² URL: <https://www.consumerbarometer.com/en/trending/?countryCode=RU&category=TRN-NOFILTER-ALL>

³ Емелин В.А. Информационные технологии в контексте постмодернистской философии: дисс. ... канд. философ. наук: 09.00.11. / В.А. Емелин. – М., 1999.

культуре»⁴. Она утверждает, что сегодня проблема виртуализации общества переходит в разряд общечеловеческой. Большинство современных исследований, касающихся виртуальной культуры, по ее мнению, можно разделить на две группы: те, которые рассматривают виртуализацию как регрессивную тенденцию (Бодрийяр, Делез, Джеймсон, Вирильо), и те, которые считают ее прогрессивным процессом (Лири, Кастельс и другие).

Процесс виртуализации затронул и классическое искусство, основными сферами бытования которого до недавних пор оставались концертные залы, оперные театры, музеи и галереи. В пределах одной статьи невозможно рассмотреть все глобальные изменения, которые произошли с разными видами искусства, поэтому ограничимся частичным рассмотрением лишь некоторых перемен, произошедших в области живописи и академической музыки.

Еще в 1936 году Вальтер Беньямин в своей работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» отмечал, что с развитием технологий произведения искусства лишаются присущей им особой ауры и постепенно изменяется отношение масс к искусству. «Обстоятельства, в которые может быть помещена техническая репродукция произведения искусства, даже если и не затрагивают во всем остальном качества произведения – в любом случае они обесценивают его здесь и сейчас. [...] Подлинность какой-либо вещи – это совокупность всего, что она способна нести в себе с момента возникновения, от своего материального возраста до исторической ценности. Поскольку первое составляет основу второго, то в репродукции, где материальный возраст становится неуловимым, поколебленной оказывается и историческая ценность. И хотя затронута только она, поколебленным оказывается и авторитет вещи», – пишет исследователь⁵.

Повсеместное распространение интернет-технологий привело к появлению неограниченного (регулируемого разве что количеством людей, потенциально имеющих онлайн-соединение) и бесплатного доступа к огромному количеству пиратского контента, среди которо-

го музыка занимает одну из лидирующих позиций. Таким образом, беньяминовская утрата произведениями искусства ауры разрастается до небывалых масштабов и приводит к характерным последствиям. Еще больше людей слушает музыку фоном, не особо вдаваясь в детали, связанные с исполнением или композитором, который ее создавал. Из-за отсутствия культурного бэкграунда, позволяющего различать особенности стилей разных композиторов, и сомнительных источников заимствования возникают весьма нелепые сочетания: Моцарт «Музыка ангелов», Шостакович Прелюдия №5 «Душа», Бетховен «Реквием по мечте» и другие, которые расползаются по социальным сетям и копируются неискушенными слушателями бесчисленное количество раз.

Важное значение в процессе глобального распространения культурного контента сыграло появление торрент-трекеров. Протокол BitTorrent был создан 4 апреля 2001 года американским программистом Брэмом Коэном, а уже через 2 месяца запущена первая версия BitTorrent-программы. 23 октября того же года компания Apple в попытке урегулировать распространения музыки в мире и занять в этой отрасли лидирующую позицию запустила линейку первого поколения iPod и тем самым произвела революцию в сфере звукозаписи и распространении музыкального контента. Таким образом, пользователи iPod (а затем и другой продукции Apple) получили возможность слушать легальную музыку, а исполнители и композиторы – получать деньги за свое творчество.

Одним из следствий неограниченного доступа к музыкальному контенту в сети стало существенное сокращение количества продаж компакт-дисков во всем мире. Эта тенденция продолжает сохраняться. 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.

Современные цифровые технологии позволяют с разной степенью точности персонализировать музыкальный контент. Такие сервисы, как Spotify (еще не запущен в России) и Apple Music предлагают персональные рекомендации и создание списков воспроизведения. Сервис NP Lounge позволяет поклонникам стать ближе к любимым исполни-

⁴ Кулагина И.В. Виртуальность как инвариант социо-культурной реальности: методологические основания социальных исследований: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11. / И.В. Кулагина. – Томск, 2004.

⁵ URL: http://forlit.philol.msu.ru/Pages/Biblioteka_Benjamin.htm

⁶ URL: http://iq.intel.ru/music-streaming/?_topic=tech-innovation

телям: здесь и видео из-за кулис, и фотографии, и новости, и беседы с исполнителями, и история создания клипов.

Одной из тенденций современного цифрового медиапотребления становится увеличения спроса на видеоконтент. Это подтверждает статистика **Consumer Barometer: в некоторых странах мира его доля переваливает за 50% от общего медиапотребления в интернете; в России 64% потребляемого контента – видео**⁷.

Осознавая необходимость включения в эту тенденцию (при общем ужесточении конкуренции), ведущие медиаресурсы, связанные с искусством, обращаются к видеорепрезентациям. Таков, например, **IkonoTV**, созданный в 2006 году Элизабет Маркевич. Это первый частный телевизионный канал, транслирующий произведения изобразительного искусства в HD-качестве в режиме 24/7. Мотто **IkonoTV** в переводе на русский язык звучит так: «**IkonoTV верит в возможность искусства рассказывать истории, и что каждый человек имеет право приобщиться к силе искусства. IkonoTV строит новое коллективное сознание творчества и укрепляет идею искусства как подлинно универсального и вневременного языка**»⁸. Поэтому все репрезентируемые произведения лишены дополнительного звука и комментария, что, по мнению создателя, позволяет международной аудитории подвергнуться более глубокому воздействию искусства разных эпох: от античности до современности.

Интерес к искусству характерен не только для частных лиц. Один из самых мощных и обширных проектов принадлежит корпорации Google Inc. Это самый большой онлайн-музей в мире – **Google Art Project**. Он создан в 2011 году. При помощи этого сервиса можно увидеть картины из **МОМА**, **Лувра**, **Музея Виктории и Альберта** и других знаменитых обитателей искусства. В проекте сейчас участвует более 250 музеев мира музеев, среди которых 14 российских. Проекту предоставлены десятки тысяч экспонатов, а современные технологии позволяют отправляться в виртуальные туры по музеям разных стран и континентов, не выходя из дома, и рассматривать каждый мазок кисти мастера и мельчайшие детали скульптур. «Помимо фотографий, в **Google Art Project публикуются** и видео, показывающие инсталляции и другие произведения современного искусства, потому что статичные снимки не передают их

⁷ URL: <https://www.consumerbarometer.com/en/insights/?countryCode=GL>

⁸ URL: <http://www.ikono.tv>

сути и задумки автора», – рассказывает в одном из интервью руководитель программ Академии культуры Google по Бразилии, Италии и России Луизелла Мацца⁹.

Сфера классической музыки также пытается идти вслед за современными технологиями, но пока качественных интернет-ресурсов в этой области не много. Один из них – созданный в 2008 году проект француза Эрве Буасьера **Medici.tv**. Ресурс позиционируют себя как крупнейшая в мире видеотека классической музыки онлайн. Портал предлагает трансляции живых концертов и записи, которые хранятся в свободном доступе 90 дней. В интервью **New York Times** Эрве Буасьер рассказал, что сайт **Medici.tv насчитывает более 200 000 зарегистрированных пользователей и 10 000 платных подписчиков**. Сервис получил известность в России после цифровых трансляций всех туров и гала-концертов **XV Международного конкурса им. П.И. Чайковского**, которые побили все рекорды просмотров трансляций этого ресурса¹⁰.

Цифровая революция открыла новые возможности для традиционных видов искусства, обеспечив им фактически прямой и быстрый доступ к потенциальному зрителю/слушателю. Но при огромном количестве возникших и возникающих направлений становится актуальным вопрос конкуренции для, казалось бы, вечных и незыблемых видов искусства. Перепроизводство музыкального и художественного интернет-контента при отсутствии иерархических фильтров для неискушенного пользователя оборачивается проблемой информационного хаоса.

С другой стороны, для традиционных видов искусств открываются небывалая перспектива – прямой доступ посредством преобразования. Н. Маньковская в своей «Эстетике постмодернизма» отмечает открывшуюся для воспринимающего в виртуальной реальности «возможность ощутить мир искусства изнутри...», благодаря пространственным иллюзиям трехмерности и тактильным эффектам погрузиться в него, превратиться из созерцателя в протагониста».

⁹ URL: <http://www.lookatme.ru/mag/people/experience/205141-google-art-project>

¹⁰ URL: <http://www.classicalmusicnews.ru/articles/diva-na-stsene-diva-i-na-pole-tolko-klikni/>

ПРОФЕССОР Н. Ф. СОЛОВЬЕВ – РЕДАКТОР МУЗЫКАЛЬНОГО ОТДЕЛА ЭСБЕ

В русской музыкальной жизни второй половины XIX века существовали разные композиторские школы. Одна из них связана с представителями «Могучей кучки», другая же – с профессурой Санкт-Петербургской и Московской консерваторий, которые были основаны в 1860-е годы. Сегодня наиболее детально изучена деятельность «Могучей кучки», в то время, как о других музыкальных деятелях той эпохи практически ничего не известно. А между тем, во многом, благодаря именно им формировался облик российской профессиональной музыкальной культуры этого периода. Одной из таких известных, уважаемых и авторитетных фигур был композитор, критик, профессор петербургской консерватории Николай Феопемптович Соловьев.

Николай Феопентович Соловьев родился 28 апреля 1846 года в Петрозаводске – такая запись сделана в Метрической книге Кафедрального собора города Петрозаводска за апрель 1846 года. По данным Национального архива Карелии, его отец Феопент Гаврилович Соловьев был переведен в Петрозаводск из Санкт-Петербурга весной 1839 г. и прослужил вплоть до осени 1846 г. На момент рождения сына был в должности Председателя, надворного советника Олонецкой Палаты уголовного и гражданского суда. Здесь же в Петрозаводске родился старший брат Николая – Павел (2 января 1842 г.). О матери известно только имя – Елена Карловна¹.

После приезда в Санкт-Петербург Николай Соловьев учился во 2-ой гимназии, расположенной на Казанской улице, дом 27. Во второй половине XIX века она была одной из лучших гимназий города, там учились такие люди как А. А. Пушкин (русский генерал из рода Пушкиных, старший сын

А. С. Пушкина), Д. И. Мейер (известный российский юрист-цивилист, специалист по гражданскому праву) и другие. Во второй

¹ Национальный архив Республики Карелия. Фонд 25, опись 22, дело 129.

половине 1850-х – начале 60-х Соловьев поступил в Императорскую медико-хирургическую Академию, знаменитую своими преподавателями, в частности И.П.Павловым и Н. Н. Зининым. Ориентировочно с конца 60-х Соловьев учился в Петербургской консерватории, окончив ее в 1872 году по классу композиции у Н. И. Зарембы, который, на то момент был директором консерватории².

В 1873–1874 годах Н. Соловьев участвовал в конкурсе имени великой княгини Елены Павловны на лучшую оперу на либретто Якова Полонского «Кузнец Вакула» (по повести Гоголя «Ночь перед Рождеством»). Жюри присудило опере Н. Ф. Соловьёва второе место, а первое заняла опера «Черевички» П. И. Чайковского. Всего Соловьевым написаны две оперы: «Кузнец Вакула» и «Корделия» (по роману Викторьена Сарду «Месь» – La Haine)³.

В 1874 году он был приглашен преподавать в Петербургскую консерваторию, где читал сначала теорию и историю музыки, а с 1885 года вел специальные классы теории композиции. Занимался преподаванием вплоть до 1909 года, и среди его учеников был известный пианист и композитор Самуил Майкапар⁴. Соловьев написал несколько учебников по гармонии. В 1906–1912 годы был помощником управляющего Придворной певческой капеллы.

О признании его значимости в музыкальной жизни Санкт-Петербурга свидетельствуют еще такие факты. В 1877 году его хор «Молитва о Руси» получил премию на конкурсе Императорского Русского Музыкального Общества. В 1898 вместе с графом А. Д. Шереметьевым он был инициатором и организатором общедоступных народных концертов⁵. С 1900 года, за 30-летнюю музыкальную деятельность

² Чехин В. История Русской оперы (с 1674 по 1903 г.). СПб.: изд. П. Юргенсона. 1905.С.362

³ Чехин В. История Русской оперы (с 1674 по 1903 г.). СПб.: изд. П. Юргенсона. 1905.С.363

⁴ Майкапар С. М. Глава четвертая: Профессор Н. Ф. Соловьев. Продолжение и окончание мною у него курса теории композиции / Годы учения. Л., 1938. URL: <http://www.beethoven.ru/node/987>. 20.03.15

⁵ Соловьев (Николай Феопентович) // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Санкт-Петербург. 1900. Т. XXXA. С.797

удостоен Высочайшей премии 1500 рублей в год⁶. А в 1901 году его опера «Кузнец Вакула» была поставлена в Народном доме⁷ императора Николая II.

Николай Феопемптович много и плодотворно занимался критической деятельностью, выступая в таких известных и солидных изданиях, как: «Музыкальные сезоны», «Биржевые ведомости», «Новое время», «Петербургские ведомости», «Нувеллист», «Музыкальный сезон»⁸. Как критик занимал прозападную позицию по отношению к музыке и музыкальному искусству в противовес взглядам представителей «Могучей кучки» и В. Стасова, которые декларировали национальные ценности в русской музыке. Из-за этого расхождения Н. Ф. Соловьев регулярно подвергал критике творчество композиторов «Могучей кучки» и ряда других композиторов того времени. Умер Соловьев в возрасте 70 лет в декабре 1916 года в Петербурге.

Отдельного упоминания заслуживает деятельность Соловьева-редактора. Им отредактирован весь музыкальный отдел известного «Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона» (сокращённо ЭСБЕ), написано около 1000 статей разных по масштабу и на самые различные темы, посвященных деятелям музыки (критики, певцы и др.), композиторам (русским и зарубежным), различным терминам и понятиям музыки, музыкальным инструментам и другие.

ЭСБЕ является одним из крупнейших словарей в России рубежа XIX–XX веков. Издавался с 1890 по 1907 г. в Санкт-Петербурге И. А. Ефроном и «германской издательской фирмой «Ф. А. Брокгауз»» (Лейпциг) (по инициативе С. А. Венгерова⁹) на основе 13-го издания «Konversations-Lexikon» (известного под названием «Брокгауз»)¹⁰. Вся

⁶ *Чехин В.* История Русской оперы (с 1674 по 1903 г.). СПб.: изд. П. Юргенсона. 1905. С.362

⁷ Народный дом – это театр, который в 1900 году открылся оперой Глинки «Жизнь за царя».

⁸ *Соловьев (Николай Феопемптович)* // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Санкт-Петербург. 1900. Т. XXXA. С.797

⁹ *Брокгауза и Ефрона* издательство // Книговедение. Энциклопедический словарь (гл. ред. Н. М. Сикорский). М.: Сов.энц. 1982. С.90

¹⁰ *Тараканова О. Л.* Брокгауза и Ефрона издательство // Большая российская энциклопедия. Т.4. М. 2006. С. 222

серия издания включает 86 томов (82 основных и 4 дополнительных). Энциклопедический словарь существует в двух оформлениях: в виде томов и полутомов. Первые два полутома были выпущены тиражом 12000 экземпляров, а затем тираж увеличивался. Так тома 54 и 55 разошлись тиражом 35000 экземпляров¹¹.

Первые 8 томов в основном состояли из переводов немецкого «Konversations-Lexikon»¹² и «вызвали резко отрицательные отзывы в печати»¹³. Начиная с 9-го тома, общая концепция стала ориентироваться на российских деятелей и «предусматривала создание национального по содержанию словаря»¹⁴, количество переводных статей значительно снизилось. В состав редакторов отделов входили такие известные деятели как Д. И. Менделеев, А. Н. Бекетов, А. О. Ковалевский, Вл. С. Соловьев и др. Стоит отметить, что значимость многих статей до сих пор не утратила своей актуальности, пусть и с поправками. Словарь занимает значительно место в изучении различных деятелей, терминов, понятий и много другого не только с современных точек зрения, но и в историческом развитии как пример идеала научного знания определённой эпохи.

Эти научные идеалы биографики можно рассмотреть на примере двух статей Н. Ф. Соловьева о крупнейших польских композиторах XIX века: Станислава Монюшко и Фредерика Шопена. Важно отметить, что Польша того периода не была самостоятельным государством, и после войны с Наполеоном она долгое время была раздроблена. В 1830-31 прошла русско-польская война, в 1846 – Краковское восстание, а после включение ее в состав Австрии и многие другие события. Роль Российской империи в жизни Польши в это время была чрезвычайно важна. Так «Конституция 1815 года устанавливала нераздельную связь Королевства Польского с Российской империей на основании общности царствующей династии»¹⁵. И вплоть до начала

¹¹ *Кауфман И. М.* Русские энциклопедии: вып. 1. М. 1960. С. 54

¹² *Кауфман И. М.* Русские энциклопедии: вып. 1. М. 1960. С. 48

¹³ *Кауфман И. М.* Русские биографические и библиографические словари. М.: Государственное издательство культурно-просветительной литературы. 1955. С. 44

¹⁴ *Тараканова О. Л.* Брокгауза и Ефрона издательство // Большая российская энциклопедия. Т.4. М. 2006. С. 222

¹⁵ *История Польши* / Пер. с польск. (Тымовский Михаил, Кеневич Ян, Хольцер Ежи) – М.: Изд. «Весь мир», 2004. С. 320

XX века Россия оказывала огромное влияние на Царство Польское как в политике, так и в культуре.

Тем не менее, как ни странно, в статьях Соловьева о польских композиторах совершенно не прослеживается политическое влияние. В статьях нет и исторического контекста. Так, например, статья о *Монюшко*, в ЭСБЕ весьма мала, всего 104 слова. Отсюда следует, что о композиторе на момент выпуска издания было известно совсем немного, или, что его музыкальное творчество было малопривлекательно для российской музыкальной жизни того времени. С первых слов автор (Н. Ф. Соловьев) акцентирует внимание на том, что этот композитор – один из ярких представителей «национальной польской оперы»¹⁶. Это позволяет понять то, что Монюшко является одним из видных представителей своей национальной школы, и выделяется его принадлежность именно к Польше. Большая часть всего текста затрагивает только его музыкальные произведения и события с ними связанные: так упоминается опера «Галька», которая принесла композитору наибольший успех и была исполнена в разных городах Польши и Европы (Варшаве, Кракове, Львове, Познани, Праге), а также России (Санкт-Петербурге – 1870 и Москве). Небольшой список произведений очерчивает круг жанров, в которых писал композитор, таких как опера, оперетта, балет, кантата и реквием.

К сожалению, практически полностью отсутствует собственно биография композитора: единственное, что нам сообщает автор статьи, это то, что Монюшко жил в Вильне и преподавал в Варшавской консерватории. В заключение Соловьев упоминает о том, что в Париже был издан сборник песен польского композитора (*Echos de Pologne*). А также рассказывает об одном комическом случае, суть которого в том, что некий композитор Лео Делиб в своем балете использовала фрагмент из произведения Монюшко, приняв его за народную песню¹⁷. Этот пример акцентируется внимание на том, что музыка композитора имеет много народных черт.

Статья о *Шопене* в этой же энциклопедии уже значительно больше: 1278 слов. Она наиболее полно позволяет представить, как же воспринимает композитора сам Соловьев. Условно всю статью можно разделить на три части: первая (656 слов) посвящена биографии композито-

¹⁶ Соловьев Н. Ф. Монюшко // ЭСБЕ. Т. XIX. С.-П. 1896. С. 821

¹⁷ Соловьев Н. Ф. Монюшко // ЭСБЕ. Т. XIX. С.-П. 1896. С. 821

ра, вторая (512 слов) – музыкальному стилю, а в последней (108 слов) приведен список литературы о Шопене, в котором значится только одно русскоязычное издание: Тимофеев Г. «Фридерик Шопен» (очерки его жизни, к 50-летию со дня смерти), СПб. 1899¹⁸. Самая ранняя книга датирована 1881 годом, самая поздняя – 1899 (за четыре года до выхода этого тома из печати).

Каким же предстает образ Фредерика Шопена? Биографии композитора посвящен самый большой раздел, который состоит из двух частей: первая связана с юность (жизнь в Польше), вторая со зрелой жизнью (жизнь в Париже).

С первых слов автор называет Шопена «знаменитым польским композитором и пианистом-виртуозом»¹⁹. Рассказывая о детстве Соловьев несколько раз акцентирует внимание, что на юного Шопена не возлагали «особых надежд», и что он не проявлял особых музыкальных способностей. Из преподавателей упоминается Цивни (фортепиано) и Эльснер (теория). Также сказано, что в высший свет Шопена ввел князь Антон Радзивилла. Далее автор вводит большой фрагмент описания внешности композитора, которую дает Ф. Лист. Тем самым статья приобретает черты художественного текста.

Начало концертной деятельности Соловьев отмечает с 1829 года и перечисляет ряд городов, в которых выступал Шопен. После говорится об отъезде из Польши: «Эта разлука с родиной была причиной его постоянной скрытой скорби – тоски по родине. К этому прибавилась в конце тридцатых годов любовь к Жорж Санд, которая дала ему больше огорчения, чем счастья»²⁰. Важно, что автор ставит в один ряд тоску по родине и отношения с Жорж Санд, тем самым подчеркивая их одинаковую значимость. О жизни в Париже Соловьев пишет, что артистическая деятельность Шопена была там очень успешна, и что «противники в лице Калькбреннера, Фильда» не могли этого изменить. И вновь упоминается имя Жорж Санд, но теперь в новом аспекте: «разрыв с любимой женщиной в 1847 г. был фатальным»²¹. В качестве аргументов приводит

¹⁸ Соловьев Н. Ф. Шопен // ЭСБЕ. Т. XXXIX. С.-П. 1903. С. 791

¹⁹ Соловьев Н. Ф. Шопен // ЭСБЕ. Т. XXXIX. С.-П. 1903. С. 790

²⁰ Там же.

²¹ Там же.

следующие доводы: вскоре после этого композитор серьезно заболел (болезнь легких, слова автора) и умер. Из городов еще называется Майорка и Лондон.

Следующий раздел статьи связан с музыкальным стилем. Уже сразу автор констатирует, что «ни до, ни после Шопена его родина не дала такого сильного художника в области музыкальной»²². Эта часть статьи изобилует большим числом эпитетов и прилагательных: «деликатная, замкнутая натура», «обаятельная, глубокая музыка», «необычайная сила душевного выражения», «прелестные черты музыкального народного языка» и др.²³. Также творчество Шопена ставится на один уровень с Бетховеном: «Если после Бетховена явилась эпоха новизны стиля, то, разумеется, Шопен один из главных представителей этой новизны»²⁴, придавая ему еще большую значимость. Перечисляя некоторые произведения композитора (похоронный марш в сонате op. 35, *adagio* во втором концерте, этюды *ges-dur*, *f-moll*, *c-moll*, *cis-moll*), Соловьев пишет в основном о характере. Еще упоминаются жанры баллады, мазурки и полонеза.

В статье отсутствует какая-либо четкая периодизация музыкального творчества композитора. В заключение, делая образ Шопена еще более значимым и возвышенным, Соловьев пишет: «Все, что было самого выдающегося в областях искусства и литературы, преклонялось перед Ш. как перед композитором и исполнителем: Гейне, Лист, Мейербер, Адольф Нурри, Гиллер, Мицкевич, Жорж Санд, Шуман, Мендельсон, Мошелес, Берлиоз и многие др.»²⁵.

На примере двух статей видно, что автор по-разному относится к составлению биографических разделов. Статья о Монюшко написана с объективной точки зрения, где преобладают конкретные факты. А в биографии Шопена ярко прослеживается отношение самого Соловьева к композитору, которое можно определить как своеобразный шопеноцентризм.

И если учесть, что статьи из ЭСБЕ оказывали огромное влияние на формирование музыкальной культуры (и слушательской, и научной)

на рубеже XIX-XX веков и даже позже, то следует признать, что фигура Н. Ф. Соловьева была одной из ключевых в этом важном процессе. И ничуть не менее значимой, нежели хороши известные ныне музыкальные персоны той эпохи. Ведь как утверждал Вольтер: «Словарь – это вселенная в алфавитном порядке».

²² Соловьев Н. Ф. Шопен // ЭСБЕ. Т. XXXIXA. С.-П. 1903. С 791

²³ Соловьев Н. Ф. Шопен // ЭСБЕ. Т. XXXIXA. С.-П. 1903. С 791

²⁴ Там же.

²⁵ Там же.

Научное издание

ИССЛЕДОВАНИЯ МОЛОДЫХ МУЗЫКОВЕДОВ

**Сборник статей по материалам конференции
14 – 15 апреля 2016**

Формат 60x84/₁₆. Печать офсетная.
Объем 12,5 усл. печ.л.
Тираж 100 экз.

ISBN 978-5-98604-563-4



9 785986 045634

Отпечатано в типографии издательства «ПРОБЕЛ-2000»
тел. (495) 287-06-19 e-mail: probel-2000@mail.ru