16+

Нижегородская
государственная
консерватория
им. М. И. Глинки

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Научно-
аналитический,
научно-
образовательный
журнал

1 [43] 2017

Главный редактор
Т. Б. Сиднева

Зам. главного редактора
О. М. Зароднюк

Редакционный совет:
Т. Н. Левая
В. Н. Сыров
А. А. Амрахова
Р. А. Ульянова
А. Е. Кром
Т. Я. Железнова
А. А. Евдокимова
Т. Г. Бухарова
Л. А. Зелексон
Е. В. Приданова
Т. Б. Суханова

Компьютерная верстка
А. С. Платонова
Корректор
Л. А. Зелексон

Учредитель и издатель
ФГБОУ ВО
«Нижегородская
государственная
консерватория
им. М. И. Глинки»

Адрес издателя
и редакции:
603950, Нижний Новгород,
ГСП-30, ул. Пискунова, д. 40
Тел./факс (831) 419-40-56

http://www.nnovcons.ru
E-mail:
nngk.izdaniya@yandex.ru

Содержание

Проблемы теории и истории музыки
Савенко С. И. Некоторые замечания о вербальных моделях в музыке 3
Кузнецов Г. А., Зейфас Н. М. Образ Зигфрида как краеугольный камень тетралогии «Кольцо нибелунга» 8
Гуревич В. А. Макс Регер на страницах «Русской музыкальной газеты» 13
Левая Т. Н. Эпистолярный диалог Прокофьева и Мясковского сквозь призму времени и пространства 19
Ковалевский Г. В. Феномен скрытого слова и числа в «Восьмой главе» А. Кнайфеля: к проблеме музыкальной интерпретации библейских текстов 24
Акопян Л. О. Восточно-западный синтез в творчестве Тору Такэмицу 31

Вопросы этномузыкологии
Смирнова Е. М. Свадебные песни прибельских мари: к проблеме ладовой организации 39
Новикова О. В. Музыкальная организация бурятского эпоса: итоги и открытия 44
Лапин В. А. «Поздняя архаика» традиционной культуры Русского Севера: метафора или реальность? 50

Дискуссии о музыке «третьего пласта»
Сыров В. Н. Массовая музыка наших дней: к вопросу идентификации 54

Проблемы теории и истории исполнительства
Нгуен Тхи Ким Нган. Исполнительское искусство Михаила Воскресенского: на этапе становления мастерства 60

Педагогические аспекты исполнительской интерпретации
Грачев В. Н., Кузина Е. Ю. Отражение оркестровых тембров в фортепианной музыке П. И. Чайковского (к проблеме интерпретации) 65

Музыка в ее художественных параллелях и взаимосвязях
Донин А. Н. Музыка и музыканты в немецком искусстве эпохи Возрождения 69
Кирнозе З. И. Музыка и методы ее изучения 74

© Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки, 2017

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

© *Савенко С. И., 2017*

УДК 78.01

НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ О ВЕРБАЛЬНЫХ МОДЕЛЯХ В МУЗЫКЕ

Одной из онтологических характеристик музыки как вида искусства традиционно считается невербальный способ коммуникации. Однако между музыкальными и вербальными структурами наблюдаются аналогии формального порядка, которые стали предметом исследования в настоящей статье.

Ключевые слова: музыкальный и вербальный язык, стихотворные структуры, музыкальная проза

Одной из важнейших онтологических характеристик музыки как вида искусства традиционно считается присущий ей невербальный способ коммуникации. Музыкальное высказывание не оперирует понятиями, даже в тех случаях, когда слово является компонентом произведения. Однако словосочетание «музыкальный *язык*» является в европейской традиции общепринятым, и диапазон его значений достаточно широк, простираясь от чистой метафоры до попыток толкований в категориях семиотики. Очевидно, что этот язык, «непостижимый для разума», «язык мира, который, по-видимому, должен оставаться непонятным», — как определял его Артур Шопенгауэр, — тем не менее обладает известным сходством с языком вербальным. Между ними наблюдаются связи не только экспрессивного миметического рода, но и аналогии формального (структурного) порядка. Другими словами, музыка *говорит* согласно тем же законам, что и поэзия, художественная проза или, скажем, философия. Однако *что именно* она говорит, невозможно адекватно выразить словами — здесь мы согласимся с Шопенгауэром. Более того, именно эта невозможность обусловливает подлинное понимание музыки и ее специфическое восприятие.

Но при всем том два эти рода искусства на протяжении веков живут в самом тесном взаимодействии, как будто никак не могут разлучиться. И дело не только в том, что огромный пласт музыки непосредственно связан с интонированием слова. Инструментальная музыка европейской традиции, со временем эмансипировавшаяся до степени чистого искусства, «вещи в себе», тоже обнаруживает на формальном уровне аналогии с вербальными моделями, не говоря о непосредственном воспроизведении речевых формул на уровне тематических структур. В нерасторжимости подобных связей можно услышать эхо синкретизма древнейших времен, к которому взывал поэт: «Останься пеной, Афродита, / И, слово, в музыку вернись!»

Взаимодействие вербального и музыкального прошло длительный путь эволюции, и его формы менялись с течением времени. Как известно, в свое время вокальная музыка многое прямо позаимствовала из поэзии. Прежде всего это касается стиховых структур, основанных на принципе повторности, таких как строфа и рондо, которые стали основой песенных форм инструментальных жанров. Соответственно, стиховые формы отчасти определили и музыковедческую терминологию.

Со временем ситуация изменилась, и начиная с XX столетия мы наблюдаем обратную картину: проникновение, вплоть до экспансии, музыковедческой терминологии на территорию литературоведения. Очевидно, она оказалась пригодной для задач структурного анализа литературного текста. Как писал немецкий исследователь Оскар Вальцель, «формальный анализ словесного искусства вынужден заимствовать у музыки ее термины» [3]. В России данная тенденция восходит к трудам Михаила Бахтина, в частности, к его концепции полифонического романа Достоевского. В дальнейшем она породила целое направление исследований, предпринятых как литературоведами, так и музыковедами. «Легкость, с какой литературоведы оперируют целым рядом музыковедческих терминов — "мелодика", "полифония", "сонатность", "симфонизм" и др., — позволяет говорить о том, что "музыкальность" давно уже осознана как возможное свойство художественного текста» [4].

При этом в ряде случаев музыкальные термины не привносятся извне, в качестве элемента субъективной интерпретации и чисто исследовательской спекуляции, — они извлечены из самого текста и представляют собой намеренный авторский прием. Из самых наглядных примеров подобного рода упомянем использование принципа лейтмотива в новелле «Смерть в Венеции» Томаса Манна (известное нам по описанию И. А. Барсовой [1, с. 135–136]), где титульное финальное событие предсказано последовательными явлениями «маски смерти» в облике эпизодических персонажей.

В свою очередь, музыковедческие заимствования из терминологического арсенала литературоведения также весьма заметны, вплоть до того, что перечень подобных параллелей стал материалом отдельного исследования [4]. Можно без труда перечислить ряд примеров этого рода: симфоническая поэма, инструментальный монолог, интонационная фабула, не говоря о фундаментальных понятиях эпоса, лирики и драмы, прочно угнездившихся в музыковедении российской традиции.

Подобное «перекрестное опыление», несомненно, обогащает понятийный спектр обеих наук, ибо способствует расширению контекстного поля. В его основе лежит сравнение, уподобление, — то есть, метафора которая основывается на сопоставлении частичных признаков, но не затрагивает сущностных свойств самих феноменов музыкального и вербального. Однако существуют примеры и иного рода, демонстрирующие глубинное значение этой проблемы. В частности, их можно найти в высказываниях самих композиторов.

Таковы идеи Арнольда Шёнберга периода 10-х опусов (рубежа 1900–1910 годов), возникшие в тесной связи с его собственной творческой практикой. Судить о них дают возможность статьи, позднее вошедшие в книгу «Стиль и мысль» [5]. В нашем контексте особенно интересно понятие «музыкальной прозы», которое композитор развивает в известной аналитической статье «Брамс прогрессивный». Она посвящена композиторской технике Брамса, представленной в первую очередь в аспекте тематического развертывания. В виртуозной мотивной работе Брамса Шёнберга больше всего интересует органическая асимметрия, то есть преодоление квадратности, которая происходит от песенно-танцевальных форм и которую он считает отжившей. Лишь «необразованные композиторы, увы, продолжают, как и прежде, писать два плюс два, четыре плюс четыре, восемь плюс восемь» [5, с. 104]. «Примитивная» квадратность, нерасторжимо связанная с «рифмами» кадансов, с повторениями и закруглениями, должна уступить место тому, что Шёнберг называет движением музыкальной мысли: «Мне хотелось бы соединять мысли с мыслями» [5, с. 84]. Структурные задачи должны быть оправданы музыкальной сущностью высказывания и как таковые преодолены. «Иными словами, не надо считать переход, кодетту, разработку и т. п. чем-то само собой разумеющимся. Они вообще не должны возникать, если не развивают, видоизменяют, усиливают, проясняют мысль пьесы, не освещают и не расцвечивают ее» [5, с. 84]. Сверхплотность, максимальную концентрированность изложения, «богатство значений максимы, поговорки, афоризма» — именно эти качества Шёнберг выдвигает как высший идеал: «Великое искусство должно двигаться вперед к точности и краткости. <…> Вот чем должна быть музыкальная проза — прямым и честным изложением мысли без какой-либо "лоскутности", без простого украшательства и пустых повторений» [5, с. 91].

Именно этот идеал, восходящий к Брамсу и к позднеклассической традиции, Шёнберг воплотил в новом синтаксисе сочинений начала 1910-х годов[1]. На первом месте здесь вокальные произведения, и хорошим примером может послужить опус 15 — цикл для голоса и фортепиано на стихи Стефана Георге «Das Buch der hängenden Gärten» («Книга висячих садов»). Это одно из ключевых сочинений в истории Новой музыки первой трети XX века.

Особенностью опуса 15, в интересующем нас аспекте, является то, что вокальная партия, при всем своем интонационном богатстве, не воспринимается как главенствующая. В «соединении мыслей с мыслями» голос равноправен с инструментом и включен в общий процесс тематического развертывания[2].

Вступление фортепиано, образующее вопросо-ответную структуру, экспонирует интонационный комплекс мерцающих вариативных терций, который естественно продолжается репликой вступающего голоса. В дальнейшем именно интервальные связи образуют структурный базис тематического развертывания

всей песни, хотя в ней сохранены признаки традиционной репризности (последние 6 тактов), а также строфической формы. Однако глубинный смысл композиции, ее истинно-музыкальные «слова» и «фразы» образованы не только непосредственной экспрессией вокальной партии, в своем роде непревзойденной, но, в еще большей степени, целостным постижением смысла и формы стихотворения. В музыке пьесы мы слышим свободное чередование реплик, причем кажется, что участников беседы здесь больше, чем двое — партия фортепиано расслаивается на несколько «голосов». Это и есть идея «музыкальной прозы» в ее практическом осуществлении.

Здесь имеет смысл вспомнить раннюю статью Шёнберга «Отношение к тексту», напечатанную в 1912 году в альманахе «Синий всадник» — через три года после завершения опуса 15 (1909). В «Отношении к тексту» Шёнберг признается, что однажды обнаружил, что не имеет представления о содержании стихотворений, положенных в основу известнейших песен Шуберта. Однако, пишет он, «когда я прочитал эти стихотворения, обнаружилось, что для понимания песен я не приобрел решительно ничего… Напротив: выяснилось, что, не зная стихотворений, я, быть может, глубже постиг их содержание, подлинное их содержание, чем если бы я застрял на поверхности буквальных слов и мыслей, содержащихся в тексте». То же самое Шёнберг обнаружил и в своей собственной композиторской практике: «[Я] никогда не удовлетворял требований поэта лучше, чем тогда, когда под впечатлением самого первого непосредственного соприкосновения с первоначальным звучанием текста угадывал все, что с необходимостью должно было наступить. <…> Так я понял песни Шуберта, включая и поэзию, по их музыке, стихотворения Стефана Георге — по их звучанию» [5, с. 26–27].

Суждения Шёнберга отчасти перекликаются с мыслями самого поэта, который утверждал, что в поэзии важен не смысл, а форма. Форма есть «само творение; форма сама созидает творение». Понятие формы у Стефана Георге в известной степени представляет собой параллелизм к шёнберговской музыкальной идее как квинтэссенции подлинного содержания.

При этом поэтическая структура первоисточника Георге Шёнбергом как будто игнорируется. Каждое из 15 стихотворений Георге, представляющее собой монострофу из восьми стихов, метрически строго организованную, с изысканным расположением рифм, напоминающим о сонете и других поэтических твердых формах, — интерпретировано композитором как свободный *прозаический* монолог, где строфические опоры либо обозначены, либо скрыты в соответствии с задачами экспрессии. Однако главная рифма в нашем примере (3-й – 8-й стихи) все же дает о себе знать в музыкальной интерпретации: Seligkeiten — lang zu Seiten — эти слова образуют «раму» завершений двух ***музыкальных*** строф, структурно самостоятельных по отношению к тексту[3].

Als wir hinter dem beblümten Tore	***a***
endlich nur das eigne Hauchen spürten,	***b***
warden uns erdachte **Seligkeiten**?	***c***
Ich erinnere, daß wie schwache Rohre	***a***
beide stumm zu beben wir begannen,	***d***
wenn wir leis nur an uns rührten	***b***
und daß unsre Augen rannen.	***d***
So verbliebest du mir **lang zu Seiten**.	***c***

стиховая структура	3	3	2
структура рифм	a b c	a d b	d c
структура вокальной партии	5 тактов (три стиха) A	7 тактов (четыре стиха) B/A	3 такта (один стих) A^1

Следующий случай взаимодействия вербального и музыкального мы представим более кратко. Он заимствован из наследия Модеста Мусоргского: речь пойдет о первой песне из цикла для голоса и фортепиано «Без солнца» — «В четырех стенах» (1873). Напомним, что подавляющее большинство произведений Мусоргского — это оперы и песни, то есть вокальная музыка. При этом композитор нередко сам писал тексты для своих произведений, однако цикл «Без солнца» создан на стихи Арсения Голенищева-Кутузова, молодого поэта, с которым Мусоргский сблизился в 1870-е годы. Напомним также, что композитор был великим новатором, причем новатором сознательным, создателем самобытной мелодики, извлеченной из речевых интонаций. Тем не менее в песне «В четырех стенах» мы слышим очень сдер-

жанную, почти монотонную декламацию, лишь в последней фразе слегка отклоняющуюся от неуклонного дактилического ритма.

Столь же скромно и фортепианное сопровождение, которое поддерживает голос скупыми аккордами, словно бы в манере церковной псалмодии, лишь изредка отваживаясь на мелодический контрапункт. Странный вид имеет и гармоническая структура, прикованная к органному пункту на звуке ***D***: гармония песни вызывала особенно резкие обвинения автора в неумелости и непрофессионализме. Но непривычность этой музыки, написанной в 1873 году, — далеко не случайность: как обычно у Мусоргского, музыкальное решение представляет собой прямое выражение содержания поэтического источника. Стихотворение «В четырех стенах» — монолог героя, измученного тоской и безнадежностью существования, полностью погруженного в свой внутренний мир. Как пишет Стивен Уолш, «неотступная музыкально-поэтическая структура — это звуковой образ "тесной комнатки" и окружающей поэта тьмы его "одинокой ночи"» [6, p. 302].

Однако музыкальное содержание в песне Мусоргского не исчерпывается смысловым содержанием стихотворения и его ритмической структурой. В стихах есть важная чисто грамматическая особенность: оно сплошь состоит из назывных (номинативных) предложений, обозначающих череду состояний, но не действий. То есть в нем отсутствуют глаголы. И у Мусоргского этому отвечает особенность тоже грамматическая: отсутствие доминанты (на это обратил наше внимание петербургский коллега профессор А. И. Климовицкий). Лишь одинединственный раз в самом конце появляется намек на кадансовый ход ***D–T*** в C-dur, в виде мимолетного отклонения, тут же «дезавуированного» последним аккордом D-dur.

«Апофатическое» музыкальное решение Мусоргского, без сомнения, — плод чистой интуиции. Это непосредственный отклик на глубинное содержание поэтического высказывания — отклик композитора, сознание которого свободно от груза предвзятых решений, в том числе от инерции «правильной» школьной гармонии.

Как нам кажется, описанное сравнение стиховых и музыкальных структур в данном случае возникает на одном и том же уровне грамматической организации поэтического и музыкального текста, и таким образом выходит за пределы простой аналогии. Подобный метод отличается от известных сопоставлений принципов организации словесного и музыкального произведения.

Примечания

[1] В данном случае мы оставляем за скобками известные музыковедческие интерпретации шёнберговского понятия, например: *Dahlhaus Carl*. Musikalische Prosa // Dahlhaus C. Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur neuen Musik. Mainz, 1978. S. 134–146. См. также комментарий О. Лосевой в указ. изд. С. 121–124.

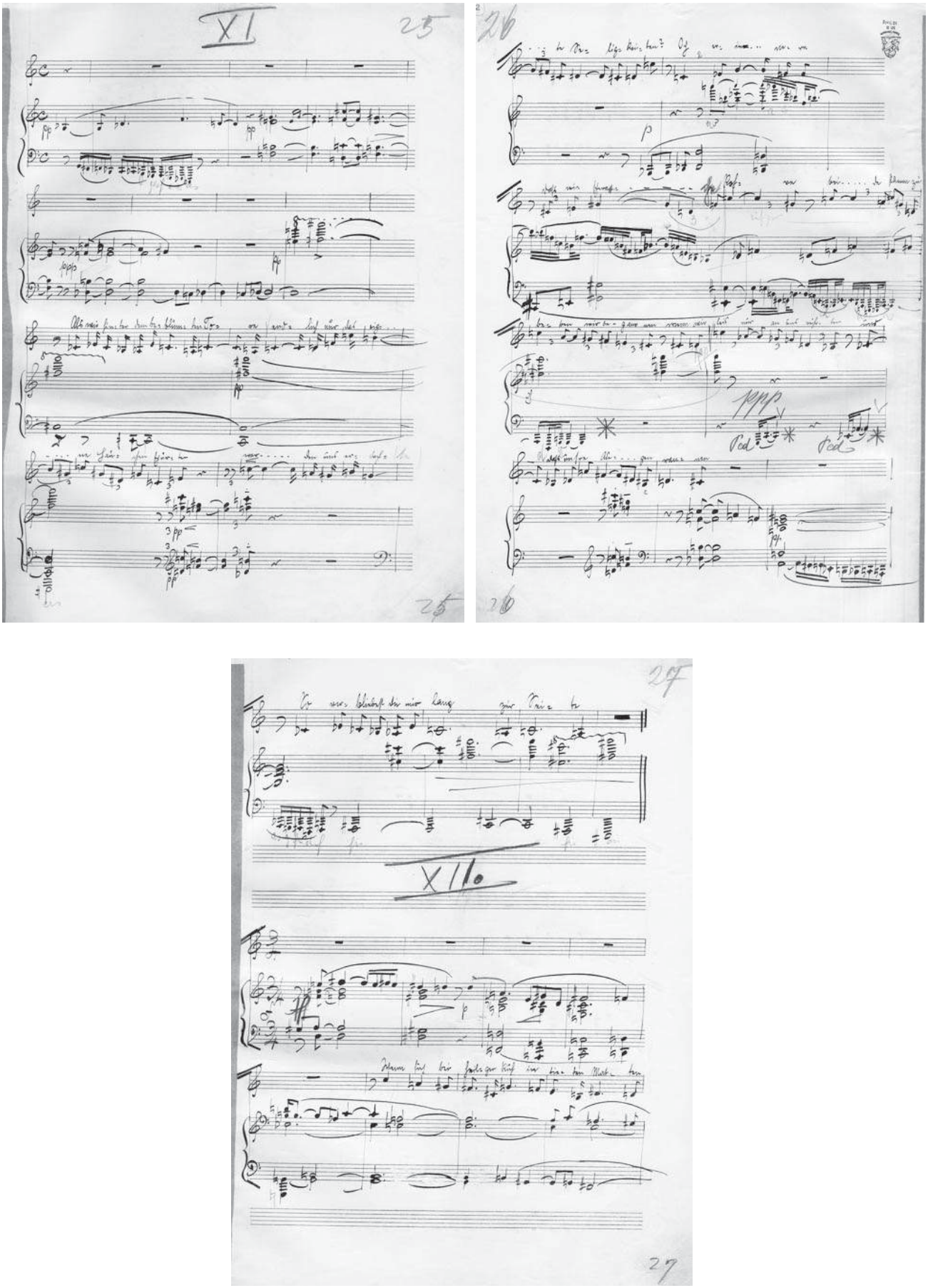
[2] Нотный текст описывается далее по изданию Arnold Schoenberg. 15 Gedichte aus «Das Buch der hängenden Gärten» von Stefan George. Universal Edition. Wien–London. 1952.

[3] Стихотворение приведено по изданию: Arnold Schoenberg. 15 Gedichte aus "Das Buch der hängenden Gärten" von Stefan George. Universal Edition. Wien–London. 1952. В оригинальных публикациях своих сочинений Георге использовал индивидуальную орфографию: в частности, существительные, в нарушение правил немецкого языка, напечатаны с маленькой буквы.

Литература

1. *Барсова И. А.* Легенда о художнике (Томас Манн и Густав Малер) // Музыка — Культура — Человек: сб. науч. тр. / отв. ред. М. Л. Мугинштейн. Свердловск: Изд-во Уральского университета, 1988. С. 135–136.
2. *Бершадская Т. С.* О некоторых аналогиях в структурах языка верб и языка музыкального // Бершадская Т. С. Статьи разных лет. СПб., 2004. С. 234–294.
3. *Вальцель О.* Проблема формы в поэзии. Пг.: Academia, 1923. С. 24–69 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://opojaz.ru/walzel/walzel.html (дата обращения: 20.10.2016).
4. *Махов А. Е.* Музыкальное как литературоведческая проблема // Наука о литературе в XX веке (История, методология, литературный процесс). М.: ИНИОН РАН, 2001. С. 180–193 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://intrada-books.ru/mahov/m_problem.html (дата обращения: 20.10.16).
5. Шёнберг Арнольд. Стиль и мысль. Статьи и материалы / сост., пер., комм. Н. Власовой, О. Лосевой. М.: Композитор, 2006. 248 с.
6. *Walsh Stephen.* Musorgsky and His Circle. Alfred A. Knopf. New York, 2013.

Приложение



Пример 1

№ 1 [43] 2017

© *Кузнецов Г. А., 2017*
© *Зейфас Н. М., 2017*

УДК 782.1

ОБРАЗ ЗИГФРИДА КАК КРАЕУГОЛЬНЫЙ КАМЕНЬ ТЕТРАЛОГИИ «КОЛЬЦО НИБЕЛУНГА»

Переосмыслив в свете реальных событий и переживаний беспрецедентный по масштабам литературный и философский материал, Вагнер создал своего героя на основе первичного мифа о боге света, победившем хаос Ночи, но ставшем жертвой «темных духов».

Ключевые слова: Зигфрид, мифология, Бакунин, Фейербах, Шопенгауэр, любовь

При поверхностном сопоставлении с другими героями Вагнера — исполненными внутренних противоречий, терзаемых сомнениями и испытывающих боль от непримиримого конфликта с обществом — Зигфрид нередко воспринимается как невежественный забияка, одаренный сверхчеловеческой силой едва ли не в ущерб умственным способностям. Сам композитор допускал возможность удачного выступления в этой партии «симулякра»[1], которому богатырский облик, могучий голос и «многолетняя дрессировка» позволят создать образ хотя бы фиктивного героя [17, S. 159]. Между тем «по-юношески прекрасный Зигфрид-человек» [16, S. 328–329] вырос из уникального соединения философских и историко-культурных изысканий Вагнера с непосредственными впечатлениями от реальных событий и личными переживаниями.

Центральный персонаж одного из самых масштабных и многогранных произведений в мировой музыкальной культуре вписывается в характерный для мифа «архетип героя» («Heldenschema»), описанный нидерландским германистом Яном де Фрисом. Такой герой появляется на свет либо от внебрачной связи бога, либо в результате инцеста, его рождение окружено тайной, и воспитывает его не мать, но мифическое получеловеческое существо. Он рано обнаруживает свою необычайную силу, непременно сражается с чудовищем (чаще всего с драконом), победа над которым делает его неуязвимым и приносит несметные сокровища. И, конечно, он должен преодолеть неодолимые для других препятствия, чтобы освободить деву, которая станет его суженой [8, p. 224].

Формируя своего героя, казалось бы, привычным способом продвижения от средневековой поэтики в более глубокие слои мифологии, Вагнер действовал «с основательностью, не только превосходящей все, что он сам до сих пор делал в своих литературных трудах, но вообще не имеющей аналогов в истории оперной либреттистки» [11][2].

Уже в статье «Вибелунги: Всемирная история на основании сказания» (1848) композитор дал основополагающую характеристику Зигфрида с позиций изначального мифа: «индивидуализированный бог света или солнца, побеждающий и убивающий чудовище, хаотическую Ночь». Он уподобил сражение Зигфрида с драконом, охранявшим сокровище нибелунгов, битве Аполлона с Пифоном. Соответственно, герой «Песни о нибелунгах» оказался человеческой ипостасью античного бога, который, согласно написанной около года спустя статье «Искусство и революция», исполнял волю Зевса на греческой земле, «воплощал собою греческий народ» и был не «изнеженным предводителем муз», но жизнерадостным, прекрасным и сильным, каким изобразил его великий трагик Эсхил [2, с. 109].

Завладев сокровищем нибелунгов, Зигфрид становится могущественным повелителем, однако «драконово племя», «темные духи», жаждущие вернуть утраченное, убивают героя «коварно, как ночь убивает день, и влекут его в мрачное царство смерти». «Итак, бог стал человеком, и смерть этого человека наполняет нашу душу новым сильнейшим участием <…> возбуждая и в нас <…> желание отмстить за его смерть и тем как бы повторить его подвиг. Извечная борьба таким образом продолжается нами, и ее переменный успех соответствует постоянно повторяющемуся чередованию дня и ночи, лета и зимы, — наконец самого человеческого рода, который переходит от жизни к смерти, от победы к поражению, от радости к страданию» [1, с. 29, 31].

Представителем «темных духов», убивающим светоносного героя во исполнение природной цикличности, в тетралогии выступает ровесник Зигфрида Хаген, мрачный сын Альбериха и смертной женщины, которую проклявший любовь нибелунг прельстил властью золота. Преждевременно состарившийся, не ведающий радости, Хаген побеждает хитростью и коварством, сплетая целую сеть интриг. В этом смысле его конфликт с Зигфридом созвучен противостоянию Ортруды Лоэнгрину: непобедимый герой оказывается безоружным перед завистью и злобой.

Однако, в отличие от Лоэнгрина, Зигфрид не знает ни о своем божественном происхождении, ни о великой миссии, которую ему предстоит исполнить, ибо, согласно вагнеровскому мифу, только полное неведение и отсутствие какой-либо помощи являются непреложными условиями для выполнения этой миссии. В часто цитируемом письме к Августу Рёкелю от 25/26 января 1854 года композитор охарактеризовал Зигфрида как «вожделенного, чаемого нами человека будущего, которого мы, однако, не можем сотворить, он должен создать себя сам, уничтожив нас», и противопоставил ему Вотана — олицетворение устранившейся от реальных дел немецкой интеллигенции, к которой причислил себя и Рёкеля [23, S. 69].

А вот слова о «социалисте-искупителе, явившемся на землю, чтобы уничтожить власть капитала»[3], при всей их эффектности, не раскрывают суть образа. На самом деле у Зигфрида нет главной, сознательно намеченной цели в жизни. Вагнер видел проявление его «высшей сознательности» в том, «что все сознательное обнаруживается исключительно в настоящем времени — в жизни и поступках. Сколь безмерно возвышаю я эту сознательность, почти никогда не получающую возможность быть проявленной, ты увидишь в сцене Зигфрида с дочерями Рейна, — разъяснял он Рёкелю. — Здесь мы понимаем, что Зигфрид наделен беспредельным знанием, ибо он ведает самое главное: смерть лучше, чем жизнь в страхе. Он знает и о кольце, но не дорожит его силой, ибо у него есть дела поважнее; он хранит его лишь как свидетельство того, что так и не научился страху. Признай, перед этим человеком должно померкнуть все великолепие богов!» [Ibid., S. 70].

Бесстрашие стало ключевой чертой образа Зигфрида благодаря «Сказке о том, кто ходил страху учиться» братьев Гримм, сюжет которой одно время представлялся Вагнеру подходящим материалом для комической оперы. «Вообрази себе мой ужас, — писал он 10 мая 1851 года Теодору Улигу, — когда я вдруг понял, что этот парень и есть юный Зигфрид, завоевывающий сокровище и пробуждающий Брюнгильду» [22, S. 43]. Так возникла идея предпослать трагической «Смерти Зигфрида» «веселенькую драму» о подвигах юного героя, не ведающего страха. Для ее восприятия, полагал Вагнер, «нашей публике нужно лишь немного, а то и вовсе не знать миф. Она ознакомится с его наиболее популярным изложением, без малейшей нужды думать и сопоставлять, почти играючи, как дети знакомятся со сказкой» [Ibid., S. 46-47].

По счастливому стечению обстоятельств, в самом начале работы над тетралогией Вагнер встретил реального человека, наделенного уникальным сочетанием «варварского» бесстрашия с внутренним благородством [15, S. 134], — Михаила Бакунина. О будущем предводителе дрезденского восстания композитор слышал и читал еще в Париже, но познакомился с ним лишь зимой 1849 года в доме Рёкеля и сразу увлекся этой «колоссальной» личностью, отмеченной «мощью первозданной свежести» [18, Bd. 1, S. 456].

Больше всего на свете, согласно Вагнеру, «доросший до культуры варвар» ненавидел склонность «любезных филистеров» растягивать наслаждение при удовлетворении естественных жизненных потребностей посредством «тщательно рассчитанной умеренности». Единственным истинным наслаждением жизни, достойным человека, Бакунин считал любовь [Ibid., S. 460].

Своеобразным фундаментом, позволившим собрать в художественное целое детали замысла тетралогии в целом и образа Зигфрида в частности, стала для Вагнера философия Фейербаха. Его важнейшие работы в конце 1840-х годов обсуждались на регулярных встречах революционно настроенных деятелей искусства, так или иначе связанных с дрезденской оперой. Однако время для их подробного изучения появилось у Вагнера лишь в швейцарском изгнании. Великому соотечественнику посвящена одна из первых теоретических работ цюрихского периода — «Художественное произведение будущего» (1850) [4], название которой перекликается с трудом

Фейербаха «Основы философии будущего» (1843).

«…Фейербах стал для меня глашатаем безоглядно радикального освобождения индивидуума от гнета стесняющих представлений, основанных на вере в авторитеты, — напишет Вагнер в мемуарах. — <…> Он переместил то, что мы называем духом, в сферу эстетического восприятия, [доступную] нашим чувствам, и именно это, вместе с декларацией о ничтожности философии, *столь плодотворно поддержало меня в период формирования концепции всеобъемлющего художественного произведения, доступного простейшему, чисто человеческому чувственному восприятию,* — <...> *"художественного произведения будущего"*» [Ibid., S. 508–509. Курсив наш. — *Г. К., Н. З.*].

С вагнеровским пониманием образа Зигфрида совпали рассуждения Фейербаха о сущности человека: в отличие от «представителей абсолютной философии, растворяющей человека в философе», он «точно и осознанно» «прослеживал естественный здоровый ход развития» [21, S. 161].

Но особенно привлекло композитора понимание Фейербахом любви как единственной истинной религии, способной преобразовать мир. Проблематика «здоровой чувственности» волновала Вагнера со времен увлечения идеями «Молодой Германии», отраженными в опере «Запрет любви» (постановка — Магдебург, 1835) и в первой публицистической работе «Немецкая опера», опубликованной в 1834 году. На рубеже 1840–1850-х годов в наброске драмы об Ахилле «мудрость любви» ставилась выше, чем «упоение властью», а герой пятиактной трагедии «Иисус из Назарета» противополагал заповедь любви неправедным законам [11].

О «новом Евангелии счастья», которое возвещают всему миру массы, пробужденные к жизни революционным штормом, Вагнер писал в программной статье «Революция», опубликованной 8 апреля 1849 года без имени автора в издававших Рёкелем «Народных листках» [19, S. 249].

Благодаря Фейербаху, ключевая для всего творчества Вагнера тема любви получила нравственно-философское обоснование, на которое опирается и характеристика героя тетралогии в многократно цитированном письме к Рёкелю: «Зигфрид сам по себе (один мужчина) еще не является совершенным "человеком", он лишь половинка. Только вместе с Брюнгильдой он становится спасителем…, истинной же, сознательно действующей спасительницей оказывается в конце концов страдающая женщина, приносящая себя в жертву: ибо по сути сама любовь — это "вечно женственное"» [23, S. 68].

Глубочайший трагизм «Гибели богов» во многом обусловлен насильственным разделением Зигфрида и Брюнгильды, попавших в сети Хагена. Воссоединение двух «половинок» в пламени погребального костра, которое ассоциируется и с жаркими объятиями любви, — мотив, достаточно распространенный в опере XIX века — вспомним хотя бы «Норму» и «Хованщину». Однако только у Вагнера этот образ напрямую связывается с искуплением грехов мира великой любовью, готовой на любые жертвы.

Осенью 1854 года композитор познакомился с главным трудом Шопенгауэра «Мир как воля и представление» (1819), который воспринял как «небесный дар в моем одиночестве» [Ibid., S. 298]. Правда, поначалу было непросто отказаться «от так называемого радостного мировоззрения древних греков, с позиций которого я рассматривал свое "художественное произведение будущего"» [18, Bd. 2, S. 603–604]. Однако, немного поразмыслив, композитор, «к своему изумлению, понял, что все, чем так пугала меня эта теория, я давно освоил в собственной поэтической концепции. Так я сам, наконец, постиг моего Вотана и, потрясенный, заново приступил к доскональному изучению книги Шопенгауэра. <…> Я извлек из нее примерно столько же [необходимого] для моих суждений обо всем, что прежде усваивал исключительно чувствами, сколько ранее привнесло в [мою] музыку <…> углубленное изучение контрапункта» [Ibid., S. 604–605].

Поскольку, однако, к этому времени были завершены полный вариант либретто тетралогии и партитура «Золота Рейна», кардинально изменить концепцию произведения Вагнер уже не мог, поэтому попытался переделать хотя бы его окончание — после гибели Зигфрида. В целом исследователи насчитывают пять сравнительно разработанных вариантов финала «Гибели богов» и несколько эскизов.

В исходной версии 1848 года («Миф о Нибелунгах» и «Смерть Зигфрида») кольцо, очищенное пламенем погребального костра, и волшебный шлем возвращались дочерям Рейна, которые увлекали за собой и Хагена.

Существенное же отличие от окончательного варианта заключалось в том, что Брюнгильда освобождала нибелунгов от власти кольца и провозглашала единовластие Вотана, после чего прямо из пламени вместе с Зигфридом и верным Гране возносилась в Валгаллу, к вечному блаженству.

В так называемой фейербаховской версии 1852 года Брюнгильда и Зигфрид уже не возносились, Валгалла погибала в «мировом пожаре», а спровоцировавшая его валькирия открывала «непрестанным поколениям цветущей жизни» «сокровище святейшего знания» [3, с. 396–397]: «и в радости, и в горе блаженство дарует — одна лишь любовь!» [вариант перевода. — *Г. К.*].

Четыре года спустя появилась так называемая шопенгауэровская версия, где о новом мире речь вообще не шла, акцент делался на «глубочайших страданиях скорбной любви», открывших героине истину о конце мира как блаженной цели земного странствия. Обе версии были включены композитором в качестве сноски в печатное издание полного текста тетралогии. Здесь же Вагнер объяснил отказ от исключенных стихов тем, что в «живом исполнении» их смысл «уже выражен с максимальной определенностью в воздействии [на слушателей] драмы, положенной на музыку» [20, S. 256].

Музыку, которой завершается тетралогия, невозможно воспринимать в шопенгауэровском ключе — как «глубоко пессимистичный комментарий о состоянии человечества» [10, p. 66]. После того как волны Рейна захлестывают пожарище и поглощают Хагена, утверждается Des-dur — заключительная тоника тетралогии, и над колыханием вновь обретших золотое сияние волн проводятся лейтмотивы Зигфрида, заката богов и прославления Брюнгильды[4]. Любовь спасает и обновляет мир, а уж как распорядятся этим наследием спасенные и обновленные — тема совсем другого произведения.

Бесспорным представляется одно: нашего героя дискуссия о соотношении фейербаховского и шопенгауэровского начал в тетралогии практически не касается. Это подметил еще Ницше, утверждавший: «…Ничто не идет так вразрез с духом Шопенгауэра, как собственно вагнеровское в героях Вагнера, — я имею в виду невинность высочайшего себялюбия, веру в великую страсть, как в нечто само по себе хорошее, одним словом, *зигфридовское* в облике его героев» [7, с. 574. Курсив наш. — *Г. К., Н. З.*]. Правда, несколько ранее тот же философ говорил о впервые наметившемся именно в «Кольце» «раздвоении» авторского «я»: «рядом с Зигфридом-Вальтером-Тангейзером выступает Закс-Вотан. Он [Вагнер] учится понимать мужчину, слишком поздно. Тангейзер и Лоэнгрин — плоды юнош[еской фантазии]» [12].

Если отжать «яд» уязвленного самолюбия, нельзя не согласиться с философом: Зигфрид оказался первым вагнеровским героем, с которым автор себя не отождествлял, а в какой-то мере даже противопоставлял его себе как представителя нового поколения (см. цитированное письмо к Рёкелю), пришельца из иного мира (русский «варвар» Бакунин). Своего единственного сына он назовет Зигфридом, тогда как среди дочерей будут Ева, Изольда, но не Брюнгильда. Впрочем, полноценным alter ego автора тетралогии не стал и Вотан.

Попытку «примирить» Шопенгауэра с Фейербахом, «указать неведомый ни одному философу, в том числе и Ш[опенгауэру], спасительный путь к полному умиротворению воли через любовь, притом не абстрактную любовь к человеку, но подлинную любовь на основе взаимного влечения полов, то есть коренящуюся в симпатии между мужчиной и женщиной» [14, S. 79], Вагнер предпримет в «Тристане» — музыкальном памятнике его любви к Матильде фон Везендонк.

А единственным «шопенгауэровским» произведением станет «Парсифаль» [5], заглавного героя которого Ницще недаром назвал «карикатурой на Зигфрида» [13]. «Чистый простец» — второй после Риенци вагнеровский Heldentenor, не знающий любви. У Риенци это было продиктовано фанатичной преданностью идее. Для Парсифаля победа над чувственным влечением благодаря знанию, обретенному через сострадание, оказалась единственным способом спасти мир без искупительной жертвы.

Примечания

[1] Латинское слово simulacrum используется в немецком языке для уничижительного обозначения обманчиво привлекательной пустышки.

[2] Об основных изменениях, внесенных Вагнером в сюжеты «Песни о нибелунгах» и скандинавских саг, см., в частности, статью К. Королева «О кузнецах и кольцах» и его же примечания

к либретто тетралогии в переводе В. Коломийцева [3].

[3] В монографии Б. Левика и ряде других работ эти слова приписываются Вагнеру со ссылкой на книгу Р. Роллана «Музыканты наших дней» (1908) [6, с. 327]. В литературном и эпистолярном наследии Вагнера, имеющемся в нашем распоряжении, их отыскать не удалось. Можно предположить, что Роллан на самом деле цитировал работу Анри Лиштанберже «Вагнер как поэт и мыслитель» (1898). Оригинальный французский текст совпадает полностью, при этом Лиштанберже не оформляет его как цитату. У Роллана же цитата закавычена, но ссылка на первоисточник отсутствует, что, похоже, и привело к ошибке при определении авторства.

[4] Характеристика Вагнера [9, p. 84. Note 6]. В немецкоязычной и отечественной литературе сложилось иное определение — тема искупления любовью.

Литература

1. *Вагнеръ Рихардъ.* Вибелунги: всемірная исторія на основаніи сказанія / переводъ съ нѣмецкаго С. Шенрока. М.: Мусагетъ, 1913. 78 с.
2. *Вагнер Рихард.* Искусство и революция // Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 107–141.
3. *Вагнер Рихард.* Кольцо Нибелунга: избранные работы. М.: ЭКСМО-Пресс; СПб.: Terra Fantastica, 2001. 800 с.
4. *Вагнер Рихард.* Произведение искусства будущего // Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 141–261.
5. *Кёнигсберг А. К.* Вагнер и Шопенгауэр // Журнал любителей искусства. 1997. № 2–3. С. 55–60.
6. *Левик Б. В.* Рихард Вагнер. Изд. 2-е. М.: Либроком, 2011. 446 с.
7. *Ницше Ф.* Веселая наука // Сочинения в 2-х т. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 491–719.
8. *Borchmeyer Dietrich.* Drama and the World of Richard Wagner. Princeton, N. J.: Prince-ton University Press, 2003. 391 p.
9. *Deathridge John.* Review // 19th-Century Music. 1981. Vol. 5. No. 1. P. 81–89.
10. *Deathridge John.* Wagner Beyond Good and Evil. Berkeley: University of California Press, 2008. 324 p.
11. *Geck Martin.* Die revolutionären Dramenentwürfe: Achilleus, Jesus von Nazareth, Siegfried's Tod, Wieland der Schmied // Geck Martin. Wagner: Biografie. München: Siedler, 2012 [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://play.google.com/store/books/details/Martin_Geck_Richard_Wagner?id=blTg0EWcRDEC (дата обращения: 01.02.2017).
12. *Nietzsche Friedrich.* Nachgelassene Fragmente Anfang 1874 – Frühjahr 1874. NF-1874,32[15] // Digitale Kritische Gesamtausgabe von Nietzsches Werken und Briefen [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1874,32[15] (дата обращения: 05.02.2017).
13. *Nietzsche Friedrich.* Nachgelassene Fragmente Herbst 1884. NF-1884, 28 [7] // Digitale Kritische Gesamtausgabe von Nietzsches Werken und Briefen [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1884,28[7] (дата обращения: 05.02.2017).
14. Richard Wagner an Mathilde Wesendonk: Tagebuchblätter und Briefe: 1853–1871 / hrsg. von W. Golther. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1922. 424 S.
15. *Wagner Cosima.* Die Tagebücher. In 2 Bd. / Editiert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack. München: Piper, 1976/1977. Bd. 2. 1977. 1315 S.
16. *Wagner Richard.* Eine Mittheilung an meine Freunde // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. Volks-ausgabe. In 16 Bde. 6. Auflage. Leipzig: Breitkopf und Härtel, o. J. [1911–1914]. Bd. 4. S. 230–345.
17. *Wagner Richard.* König Ludwig II und Richard Wagner: Briefwechsel. In 5 Bde / hrsg. vom Wittelsbacher Ausgleichs-Fonds u. v. Winifred Wagner. Bearb. v. Otto Strobel. Karlsruhe: G. Braun, 1936. Bd. 3. 271 S.
18. *Wagner Richard.* Mein Leben. In 2 Bde. München: F. Bruckmann A. G., 1911. Bd 1. 528 S.
19. *Wagner Richard.* Die Revolution // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. Volks-ausgabe. In 16 Bde. 6. Auflage. Leipzig: Breitkopf und Härtel, o. J. [1911–1914]. Bd. 12. S. 243–249.
20. *Wagner Richard.* Der Ring des Nibelungen // Sämtliche Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. Volks-ausgabe. In 16 Bde. 6. Auflage. Leipzig: Breitkopf und Härtel, o. J. [1911–1914]. Bd. 6. S. 1–256.
21. *Wagner Richard.* Sämtliche Briefe. Bd. 3: Briefe der Jahre 1849 bis 1851 / hrsg. im Auftrage

der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth von Gertrud Strobel und Werner Wolf. Zweite Auflage, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1983. 632 S.
22. *Wagner Richard.* Sämtliche Briefe: Bd. 4. Mai 1851 bis September 1852. / Hrsg. von Gertrud Strobel und Weiner Wolf. 3. Auflage. Leipzig: Deutscher Vlg. für Musik, 2000. 550 S.
23. Wagner Richard. Sämtliche Briefe. Bd. 6: Januar 1854 bis Februar 1855 / hrsg. im Auftrage der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth von Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner. Erste Auflage. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1986. 431 S.

© ***Гуревич В. А., 2017***

УДК 78.072

МАКС РЕГЕР НА СТРАНИЦАХ «РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ГАЗЕТЫ»

Статья, приуроченная к столетию со дня смерти Макса Регера, рассматривает вопросы освещения его творчества на страницах крупнейшего российского музыкального издания конца XIX – начала XX века. В ней нашли отражение разные, порой диаметрально противоположные взгляды на музыку немецкого композитора, столкновение которых характерно для отечественного «регероведения».

Ключевые слова: романтизм, модернизм, полифония, фортепиано, орган, дирижирование

«Русская музыкальная газета» на протяжении четверти века — с 1894 по 1918 годы — являлась ведущим музыкальным изданием России. Под руководством своего бессменного редактора Николая Финдейзена она откликалась на все мало-мальски значимые события в собственной стране и за ее пределами. Постоянный фактор русской музыкальной жизни, РМГ (как ее сокращенно называли и называют) серьезно влияла на отношение к тому или иному явлению в музыкальном мире, в известной мере формируя российское общественное мнение в области музыкального искусства. Позиция газеты была ясной и понятной как профессионалам, так и любителям музыки. Мнения на ее страницах высказывались разные, что не мешало, а скорее помогало популярности этого издания.

Естественно, РМГ обращала особое внимание на новые имена во всех сферах музыкальной культуры — в исполнительстве, педагогике и в первую очередь в композиторском творчестве. Первоначальные оценки многих явлений — порой негативные — с течением времени сменялись более взвешенными, объективными мнениями, проистекавшими из реального результата деятельности того или иного музыканта. Были, конечно, исключения (например, Григ, музыка которого находилась вне какого бы то ни было критического анализа, или, наоборот, Шенберг, в сути творчества которого РМГ не смогла, а вероятно, и не могла разобраться).

Новое поколение немецких мастеров, конечно, находилось в поле зрения РМГ. В первую очередь Рихард Штраус, сенсационность и экстравертность творчества которого не предполагала нейтрального к себе отношения. Все, что выходило из-под пера Штрауса, немедленно находило отклик на страницах РМГ. Трудно найти номер (а РМГ с 1899 года выходила еженедельно), в котором не упоминалось бы его имя. Несравнимо реже писала РМГ о Малере. Симфонии его в России долгое время не звучали, и их оценка являлась уделом рецензентов, слушавших Малера на концертах заграницей. Лишь после гастролей Малера в России (1907) РМГ стала регулярно писать о нем, но чаще — не о Малере-композиторе, а о Малере-дирижере, произведшем на русского слушателя незабываемое впечатление.

Характеристика творчества Макса Регера также не стала излюбленной темой РМГ. Но — что хочется особо подчеркнуть — музыка Регера всегда была поводом для противоречивых и парадоксальных суждений. Можно сказать и так: Регера уважали как истинного мастера, профессионала, уникального полифониста, но скептически относились в целом к художественной ценности его опусов.

Подобный алгоритм в отношении музыки Регера установился не сразу. Надо было разо-

браться в достаточно сложном по стилю творчестве нового немецкого автора. По сути, до середины 1900-х годов о Регере в России почти ничего не знали. Впервые его имя появляется на страницах РМГ лишь в январе 1905 года, в рецензии на петербургский декабрьский концерт камерной музыки, в котором прозвучала До-мажорная соната для скрипки и фортепиано. Надо полагать, включение данного опуса в программу было неслучайным: именно в это время познакомился с его сочинениями один из ведущих русских музыкальных критиков Вячеслав Каратыгин, ставший постоянным ревнителем, пропагандистом и защитником регеровского творчества в России. Каратыгин же в значительной степени формировал концертную афишу Кружка любителей камерной музыки, ориентированного на последние достижения современной композиторской школы.

Понимая это, автор статьи (поскольку она не имеет подписи, то, как и почти все такого рода материалы, публиковавшиеся в РМГ, принадлежит перу редактора Николая Финдейзена), не просто характеризует новую Сонату неизвестного публике композитора, но и останавливается на основных вехах его творческого пути. «К сожалению, — пишет Финдейзен, — этот серьезный и очень оригинальный мастер у нас почти не исполняется, не считая исполненных ранее одного или двух его романсов. В настоящее время Регер посвятил себя органу, для которого написал немало прекрасных произведений. Скорость его письма удивительна, как и неустанная работа в области искусства» [1, стлб. 23]. Далее рецензент вкратце излагает биографию Регера, подчеркивая особую роль в его судьбе Гуго Римана (что для читателя РМГ было как бы «знаком качества», ибо Риман пользовался в России непререкаемым авторитетом). Переходя к анализу Сонаты, Финдейзен подчеркивает строгую классичность ее структуры, отмечая, что Соната «блещет многочисленными изящными и красивыми уклонениями от главных тональностей, что на обыкновенного музыканта-специалиста, еще не познавшего путь новой нарождающейся эпохи, кажется очень непонятным. Действительно, нужно большое внимание, чтобы следить за развитием музыкальной мысли» [1, стлб. 24]. Вывод: «Не будем же философами, отрицая все то, что находится по ту сторону обыденных музыкальных ценностей, установившихся годами, но не веками или полустолетиями» [там же].

Видимо, после этого концерта возникла мысль пригласить Регера выступить в России. В 1905 году сие оказалось невозможным по уважительной причине — наступила пора первой русской революции. Однако, как только острота политической ситуации стала спадать, Регер приехал в Петербург. В декабре 1906 года прошли его выступления, отмеченные неподдельным интересом петербургской публики.

В преддверии гастролей Регера резко возрастает число исполнений его музыки. Можно сказать, что 1906 год стал годом Регера в РМГ. В № 9 за этот год в обзоре столичной театральной и концертной жизни целый раздел посвящен регеровскому вечеру в рамках цикла концертов современной музыки. Все тот же Кружок сумел подготовить программу из пяти сочинений Регера, включавшую Серенаду ор. 77, два скрипичных романса, вариации на тему Баха ор. 81, скрипичную Сонату ор. 84 и вариации на тему Бетховена ор. 89. «Это был один из удачнейших и интереснейших вечеров молодого концертного Кружка. Именно таким образом, представляя в известной полноте творчество какого-либо нового (или старого, но малоизвестного) композитора, только и можно знакомить с ним. Оказалось, что и наша публика не так уж глуха к современным веяниям в искусстве — она буквально переполнила помещение Кружка…» [2, стлб. 217–218]. Рецензент (видимо, все тот же Финдейзен) далее пишет: «Общее впечатление говорит за принадлежность Регера к школе Брамса, в качестве несколько сухого, но интересного в своих разработках, техника и в этом отношении очень сильного и законченного» [там же]. Позитивно оценивая многое в эмоциональном содержании прозвучавших опусов, полных свежести, мощи и порой красоты и вдумчивости, критик особо подчеркивает, что «чисто брамсовская техника, остроумные гармонические и контрапунктические комбинации стоят у композитора едва ли не на первом плане», а формы фуги и вариаций «Регер действительно разрабатывает настолько мастерски, как никто после Шумана и Брамса» [там же].

Спустя месяц, в Одиннадцатом номере, в хроникальном разделе, освещая гастрольное выступление дрезденского органиста К. Гейзе, сыгравшего среди прочего регеровские Интродукцию и пассакалию фа минор и Фантазию и

фугу до минор, РМГ констатирует: «Имя Макса Регера мало-помалу начинает повторяться на программах столичных концертов…» [3, стлб. 286]. И далее: «Орган — излюбленный инструмент Регера, это, можно выразиться, алтарь, на котором молодой жрец Баха совершает таинства своего культа. В обеих пьесах содержатся идеи значительной серьезности и углубленности, встречается декламация большой звуковой красоты и внушаемости, дух романтизма веет во многих загадочных сменах звучностей, в сопоставлении циклопической силы и флюидической нежности, но цельность впечатления ослабляется <...> недостатком связности в изложении, композиция слишком отчетливо дробится на ряд мелких обособленных morceaux (фрагментов)» [3, стлб. 286].

В Шестнадцатом номере, характеризуя неудачное исполнение фортепианного Квинтета Регера в 24-м вечере современной музыки как не соответствующее «серьезным, иногда очень сложным, намерениям автора» [4, стлб. 407], редакция РМГ делает вывод: «Регер в последний сезон пробил у нас лед равнодушия. Ему уже стали посвящать целые вечера» [там же]. В следующем, Семнадцатом номере отмечено третье (!) за полгода исполнение Скрипичной сонаты Регера — случай для нового сочинения иностранного автора — редчайший.

Декабрьский визит Регера отражен в серии публикаций в трех последних номерах РМГ за 1906 год. Все они весьма подробно и обстоятельно характеризуют как личность самого композитора, так и его композиторские и исполнительские (дирижерские и пианистические) качества. В канун приезда немецкого гостя РМГ напечатала развернутый очерк о нем. Очерк открывает 49-й номер РМГ, что еще более подчеркивает принципиальный характер публикации: редакция РМГ всегда открывала новый номер наиболее важной и актуальной информацией. Тем паче что автором публикации стал виднейший петербургский музыковед первой половины XX века Александр Оссовский, всегда выступавший своего рода «застрельщиком» разного рода принципиальных дискуссий на страницах РМГ.

Открывая свою статью, Оссовский называет Регера «одним из выдающихся композиторов современной Германии» [5, стлб. 1153] и выражает уверенность в том, что петербургская публика, уже познакомившаяся с сочинениями Регера в концертах современной музыки, примет его с пониманием и с объективностью оценит его талант. Ведь в сфере камерной музыки «в последние годы имя Регера завоевало себе в Германии популярность едва ли не равную той, какой в другой области — симфонической музыки — пользуется Рихард Штраус» [там же, стлб. 1154]. Оссовский отмечает, что наряду с ранее написанными опусами будет впервые исполнена сюита ор. 96, еще не опубликованная. Далее, излагая основные вехи жизненного пути Регера, Оссовский выделает исключительную продуктивность творчества композитора: «Признаемся, — пишет рецензент, — что в этой поразительной плодовитости, сопряженной с громадным техническим мастерством, лежит одна из причин все возрастающего уважения критики, как и популярности в публике Регера. Композитор не дает своим слушателям опомниться, создавая горы произведений сложной, запутаннейшей конструкции и вместе с тем удивляющих законченностью стиля» [там же, стлб. 1156].

Критик пытается разобраться в психологической сущности регеровского творчества, выделяя внутреннее противоречие между предельной полифоничностью регеровского стиля (Оссовский употребляет тут выражение «леса контрапунктики, из которых даже образованный, музыкально подготовленный слушатель не всегда рискует выбраться с ясным сознанием» [там же, стлб. 1156] и необходимостью учитывать пределы адекватного восприятия полифонической музыки слушателями. «Впрочем, — продолжает Оссовский, — очевидно, что подобный сверхнормальный поток творчества успокоится и даст возможность композитору стать на еще бóльшую высоту, высоту, в которой величие и красота творчества пойдут рука об руку» [там же, стлб. 1156–1157].

Значительная часть очерка посвящена характеристике сочинений Регера, которые предстоит прослушать петербургской публике. Подчеркивается поразительное владение мастером сонатной формой, искусство вариационной разработки материала и вновь и вновь — полифоническими жанрами. Вывод: «После Баха, а в отношении вариационной формы — Бетховена и Брамса, музыкальное искусство не знало такого истинного художника-мастера полифонии, какого мы видим в лице Макса Регера» [там же, стлб. 1157].

В следующем 50-м номере в подробном Обзоре петербургской хроники львиная доля отдана выступлению Регера в Пятом концерте цикла Александра Зилоти. Рецензент Николай Финдейзен считает необходимым начать разговор о Регере с его портрета. Он настолько интересен, что осмелюсь изложить этот фрагмент статьи целиком.

«На эстраде появляется молодой тучный блондин. Типичная наружность немецкого профессора. Губы и щеки гладко выбриты, на глазах стекла (очки. — *В. Г.*), физиономия, для которой улыбка явилась бы противоестественным движением. Представляется, что человек полон той массивной сосредоточенностью, безучастностью ко внешнему миру, той верой в себя и в свое дело, которые на первый поверхностный взгляд могут показаться граничащими с педантическим самодовольством или тупостью ученого. Это — Макс Регер <…>, художник, который также мало боится тиранических привычек общественного уха, как и земляк его по местожительству и по Парнасу — Рихард Штраус» [6, стлб. 1206].

Следующий эпизод — о Серенаде для оркестра ор. 95 и о Регере-дирижере. «Как дирижер Регер на родине почти не выступает, тем не менее он дает любопытное зрелище. Тяжелая фигура его начинает жить музыкой, приходить в оживление. Голова, руки, хребет, бедра, ноги безудержно подчиняются чарам и капризам мелодии, ритма, темпа. Разнообразие жестов его удивительно: то он благословляет оркестр, то бросает в него семена, то просит у него подаяния, то выплясывает перед ним матчиш. Чувствуется, какое обилие здесь лишних жестов, ибо действительной, волевой связи между дирижером и оркестром отнюдь не ощущается и слишком часто степень выразительности оркестровой игры почти не соответствует повышенной жестикуляции капельмейстера» [там же]. Что касается собственно Серенады, то ее оценка вполне укладывается в высказанную нами выше антитезу: сделано мастерски, искусно, порой одухотворенно (*Vivace a burlesca*), тонко и с воображением (Анданте), но в целом музыка «скучна как старинный многотомный роман, со слабой интригой, с деланными характерами и с всепоглощающим обилием подробностей» [там же, стлб. 1207]. В итоге «удовольствие мешается с раздражением и последнее, в конце концов, побеждает» [там же, стлб. 1207–1208].

В ином тоне рассказывается об исполнении Регером и Зилоти Вариаций для двух фортепиано на тему Бетховена ор. 86. Тут Финдейзен не жалеет восторженных слов, утверждая, что в Вариациях «выдающийся талант композитора показал свой действительный рост и могущество <...>. Можно сказать, без особенного риска ошибиться, что со времени фортепианных композиций Брамса в Германии не появилось столь крупного и художественного создания в этой области как Вариации Регера» [там же, стлб. 1208]. Выразительна характеристика Регера-пианиста. «Регер показал себя более талантливым и искусным пианистом (хотя и без всякого специфически эстрадного оттенка), чем дирижером. Увлекается и предается своей музыке он, впрочем, одинаково и за клавиатурой. Посадка домашняя. Ни малейшей заботы о сотнях глаз. Откачивается корпусом, откидывает голову, поводит плечами. Столько движений, столько физического участия в музыке, что среди пьесы свободная рука пианиста не раз извлекает из кармана платок, чтобы отереть лицо, повинуясь божественной заповеди» [там же, стлб. 1208–1209]. Интересно, что помимо собственных сочинений, Регер принял участие в исполнении Ре-мажорного концерта Баха для флейты, скрипки и клавира с оркестром. Успех вечера был очевидным, гостя долго не отпускали со цены и вручили в знак признательности серебряный венок.

Резонанс от концертов Регера в Петербурге был настолько велик, что уже в следующем сдвоенном (№ 51–52) номере РМГ поместила еще один редакционный материал — о втором выступлении композитора в камерном вечере цикла Зилоти. На сей раз прозвучали две сюиты — «Im alten Stil» ор. 93 для скрипки и фортепиано и ор. 95 для двух фортепиано. Показательны первые фразы рецензии: «Макс Регер еще раз появился перед петербургской публикой и угнетающее впечатление, оставленное "Серенадой", рассеялось окончательно. Это крупный, сильный художник в области камерной музыки, и можно позавидовать Германии, творческий музыкальный гений которой, видимо, не истощается даже после всего неизмеримо великого, что совершено им в предыдущих веках» [7, стлб. 1244].

Высокой оценки удостаиваются обе сюиты. Автор очерка оперирует самыми высокими словами, проводя параллели между сочинени-

ями Регера и творениями Баха, Бетховена, Листа. Вот, например, строки о Largo из сюиты для скрипки и фортепиано: «Вещь, полная проникновенного, возвышенно сосредоточенного чувства, освещенная бетховенским идеализмом и выраженная с бетховенской же свободой и верностью выражения, <…>, теперь, в эпоху, когда дух и душа слишком явно пошли в музыке на убыль, подобные произведения почти уже не пишутся» [там же, стлб. 1245]. Весьма поэтична характеристика дуэтной сюиты: «Если правда, что сновидениями заведует левая половина нашего мозга <…>, то и в творчестве Регера эта левая половина должна принимать иногда преобладающее участие. Порою его музыка странна и, на первый взгляд, спутана и беспорядочна, как сны. Картины меняются быстро, вплетаются одна в другую, образы трансформируются со сказочной невероятностью, все скользит с прелестной неуловимостью, — впрочем, иногда сгущается в давящий кошмар. От этой музыки действительно веет временами чем-то "потусторонним", что незримо по существу, что заставляет лишь настороженно прислушиваться и догадываться. Воскресает давно замерший дух романтической баллады: суеверие становится верой, страхи и упоения шабаша — фактом. И порою слишком наркотический привкус этих необычных звукосочетаний странно дисгармонирует с выражением почти детского простодушия, появляющегося на лице автора-исполнителя, увлеченного своей музыкой» [там же, стлб. 1245–1246]. Особо отмечено участие в вечере великого Эжена Изаи в дуэте с Регером в скрипичной сюите и Александра Зилоти, составившего с автором превосходный дуэт в сюите ор. 95.

Позитивный тон этих высказываний авторитетных критиков в весьма авторитетной РМГ, казалось бы, должен был дать «зеленый свет» дальнейшим исполнениям музыки Регера в России. Этого, однако, не произошло. Сложный подтекст регеровского стиля, его принципиальная направленность на вдумчивое, интеллектуально сосредоточенное понимание оказалось не сродни обычному российскому слушателю. Ну а другая причина заключалась в большой репетиционной подготовке, которая только и могла породить верное ощущение в процессе трактовки регеровской музыки. Исполнительская инерция тут не срабатывала, что для многих артистов являлось преградой на пути к истинному Регеру. Неслучайно следующее упоминание композитора на страницах РМГ обнаруживаем спустя долгие полтора года после его гастролей: в 20–21 номерах за 1908 год сообщается об исполнении в 25-м симфоническом собрании Придворным оркестром под управлением Гуго Варлиха «отличных, оригинальных Вариаций Регера на тему Гиллера» [8, стлб. 477], а в 22-м номере РМГ извещает о премьере в Лейпциге фортепианного Трио ор. 102, «оказавшемся весьма удачным произведением плодовитого и даровитого художника» [9, стлб. 521]. В 36-м номере РМГ имя Регера упоминается среди авторов, включенных в программу фестиваля в Дармштадте [10, стлб. 725].

Резко негативная оценка скрипичного концерта Регера предстает со страниц обзора лейпцигской музыкальной жизни, сделанного Борисом Тюнеевым (№ 42). Тюнеев пишет: «Написан концерт рукою опытного профессора-контрапунктиста <...>, но музыки в концерте почти нет, если не считать довольно удовлетворительного оркестрового вступления и начала третьей части. Все остальное — сплошная неудача; ни одной здоровой мысли, ни одной фразы, которая бы говорила если не о глубине содержания, то по крайней мере о красоте» [11, стлб. 923–924]. И далее в том же духе — и не только о концерте, но и скрипичной сонате и романсах, которые рецензент соизволил отслушать, но не соизволил попытаться понять.

Консервативные мнения по поводу Регера начинают все явственнее преобладать в РМГ. Во втором номере за 1909 год в корреспонденции А. Швагера из Берлина можно прочесть даже следующее: «За последний музыкальный период Германия стала опускаться все ниже и ниже. Что она дала искусству в последнее время? Рихарда Штрауса и Макса Регера. Но искусство их в полном объеме, не печальный ли факт?» [12, стлб. 63]. Сообщая в 28–29-м номере за тот же год о премьере «Симфонического пролога к трагедии» Регера в Лейпциге, Кельне и Вене, РМГ констатирует: «Публике и критике весьма не понравилось. Непомерно длинно и скучно. В общем — echt regerisch» [13, стлб. 649]. Редким исключением в те годы стало известие об исполнении в Одессе квартетом Шевчика ре-минорного квартета Регера, «сыгранного "с большим увлечением"» [14, стлб. 1114].

Венцом «антимодернистской» кампании тех лет стала публикация в № 16–17 за 1910 год статьи Клода Вольфрама (псевдоним Эрнста Пенгу) «Рихард Штраус и Макс Регер как представители модернизма в современной немецкой музыке». Опуская характеристику Штрауса (предмет особого разговора), остановимся на оценке музыки Регера. По мнению критика, Регер является в Германии «самым крупным талантом на поприще абсолютной музыки», притом «Регера можно считать продолжателем Брамса» [15, стлб. 429]. Однако рецензент тут же замечает, что Регер «представляет собой странное явление в наши дни. В формальном отношении его музыка сильно отзывается каким-то псевдоклассицизмом, который часто производит впечатление неискренности и до некоторой степени кокетства. Музыкальные формы произведений Регера старые, он их не расширяет и не переходит тех пределов, которые намечены Брамсом, Бетховеном» [15].

Такая же система взглядов господствует и в дальнейшем. Например, признается, что «Регер является самым выдающимся контрапунктистом современной музыки», но тут же следует вопрос: «может ли только одна контрапунктика составлять музыку?» [15]. Или — «Сонаты, сюиты, квартеты его в формальном отношении безукоризненны <...>. Конек Регера — вариации: в этой форме он написал свои лучшие произведения» [15, стлб. 430]. Получается, что Регер — мастер вариаций и, значит, не только «контрапунктист»? Увы, наш критик с логикой явно не в ладах, поскольку он уверен, что в принципе стиль Регера — «доказательство того, что музыка, которая слишком далеко удаляется от реальной почвы <...>, музыка, которая потеряла соприкосновение с жизнью, должна потерять пластичность и жизненность и сделаться фиктивной» [15]. Вывод Пенгу: «Не думаю, чтобы Регер особенно плодотворно действовал на своих современников» [15, стлб. 431]. Что самое удивительное — русско-финский композитор и музыкальный критик Эрнст Пенгу (1887–1942) учился в Лейпциге, и его педагогом по композиции являлся Макс Регер. Но к 1910 году Пенгу из приверженца регеровских взглядов превратился в апологета взглядов скрябинских, которые вскоре сменились шенберговскими. В таких случаях пристрастно-темпераментный Пенгу имел обыкновение резко критиковать тех, кем ранее восторгался. И Регер тут не стал исключением.

Последующие годы не внесли принципиально нового в освещение творчества Регера на страницах РМГ. Редкие извещения о его новых опусах и их исполнениях сформулированы в нейтральных тонах, а если попадаются более развернутые упоминания, то — не в пользу Регера (например, довольно любопытное сравнение Регера с Шимановским в хронике из Варшавы (1914 год, № 3), где утверждается, что «именно импровизационный характер произведений Шимановского так сильно разнит его от Регера. У Регера форма всегда сработана, у Шимановского она — организм» [16, стлб. 83].

Первая мировая война вызвала к жизни полное неприятие современной немецкой музыки в России. Имя Регера уходит со страниц РМГ, хотя издание это и выступило против идеи запретить немецкую музыку в России, в том числе упомянув в своих публикациях на эту тему осенью 1914 года «остро-угловатое, не знающее художественных компромиссов творчество Регера» [17, стлб. 750].

Новый всплеск интереса к музыке Регера относится уже к первым послевоенным годам, когда РМГ закончила свое существование в Советской России.

Литература

1. Русская музыкальная газета (РМГ). Хроника. 1905. № 1. Стлб. 23–24.
2. РМГ. Хроника. 1906. № 9. Стлб. 217–218.
3. РМГ. Хроника. 1906. № 11. Стлб. 286.
4. РМГ. Хроника. 1906. № 16. Стлб. 407–4088.
5. РМГ. *О. В-ва (Александр Оссовский)*. Макс Регер. 1906. № 49. Стлб. 1153–1159.
6. РМГ. Хроника. Концерты. 1906. № 50. Стлб. 1206–1209.
7. РМГ. Хроника. Концерты. 1906. № 51–52. Стлб. 1244–1246.
8. РМГ. Хроника. Концерты. 1908. № 20–21. Стлб. 477.
9. РМГ. Заграничные известия. 1908. № 22–23. Стлб. 521.
10. РМГ. Заграничные музыкальные праздники. 1908. № 36. Стлб. 725.
11. РМГ. *Тюнеев Б.* Письмо из Лейпцига. 1908. № 42. Стлб. 923–924.
12. РМГ. *Швагер А.* Письма из Берлина. 1909. № 2. Стлб. 62–64.

13. РМГ. Заграничные известия. 1909. № 28–29. Стлб. 649–650.
14. РМГ. Музыка в провинции. 1909. № 47. Стлб. 1114.
15. РМГ. *Клод Вольфрам (Эрнст Пенгу).* Рихард Штраус и Макс Регер как представители модернизма в современной немецкой музыке. 1910. № 16–17. Стлб. 425–431.
16. РМГ. Хроника. Варшава. 1914. № 3. Стлб. 83.
17. РМГ. *Гр. Прокофьев.* Концерты и опера в Москве. 1914. № 41–43. Стлб. 750–753.

© ***Левая Т. Н., 2017***

УДК 78.071.1

ЭПИСТОЛЯРНЫЙ ДИАЛОГ ПРОКОФЬЕВА И МЯСКОВСКОГО СКВОЗЬ ПРИЗМУ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА

Статья посвящена переписке С. С. Прокофьева и Н. Я. Мясковского в ракурсе затронутых в ней проблем. В центре внимания автора — проблема сложности и простоты, которую оба респондента решали по-разному, в соответствии со своими эстетическими идеалами. На ее решение влиял также историко-культурный контекст, в котором творили оба композитора и который охватывает время с 1910-х годов по события 1948 года.

Ключевые слова: С. С. Прокофьев, Н. Я. Мясковский, переписка, сложность, простота, творческая эволюция, госзаказ

Этот очерк посвящен «Переписке С. С. Прокофьева и Н. Я. Мясковского» [7], которая давно уже вошла в золотой фонд музыкальной эпистолярии, однако по сей день не утратила свежести и актуальности содержащихся в ней текстов. Стоит напомнить, что композиторы начали свой эпистолярный диалог в достаточно юном возрасте (это особенно касается Прокофьева) и продолжали его многие годы, вплоть до смерти Мясковского в августе 1950 года. Активности письменных контактов способствовала, с одной стороны, завязавшаяся еще в стенах Петербургской консерватории творческая и человеческая дружба, с другой — разделенность друзей бóльшим или меньшим географическим расстоянием. Между сравнительно оседлым Мясковским и много путешествовавшим Прокофьевым письма оставались самым надежным средством связи и непрерывающегося человеческого общения[1].

Среди множества мотивов и сюжетов, обсуждаемых авторами писем, хотелось бы выделить один, имеющий отношение как к тайнам композиторской «кухни», так и к проблемам универсального, онтологического порядка. Имеется в виду дискурс *о сложности и простоте*. Нет сомнений в том, что эти понятия восходят к базовым основам не только музыкального искусства, но и самого человеческого бытия. Именно в таком ракурсе обсуждает их Н. К. Метнер в своем трактате «Муза и мода». Рассматривая сложность и простоту в ряду других диалектических противоположностей, он подчеркивает непозволительность самодовлеющего увлечения одной из названных категорий в композиторском творчестве. «Простота плюс простота» приводит к пустоте, «сложность плюс сложность — к хаосу» [5, с. 20], — резюмирует он. Неслучайно принцип согласованности всех элементов целого, который только и способен обеспечить искомый художественный результат, Метнер возводит в вечный закон музыки.

Между тем композиторская практика XX века далеко не всегда соответствовала вышеозначенному закону. Более того, она демонстрировала крайнюю поляризацию музыкальных поисков — от многообразных обличий «новой простоты» до радикальной «новой сложности» в варианте Б. Фернихоу. Собственно, широкой амплитудой стилевых колебаний были отмечены уже первые десятилетия XX века, вызвавшие к жизни множество направлений в искусстве и фактически предопределившие всю дальнейшую художественную биографию столетия.

Именно это время сформировало и наших героев. И Прокофьев, и Мясковский испытали на себе переломные моменты отечественной истории, и тому и другому суждено было совершить путь от модернистски-авангардных устремлений Серебряного века до следования

канонам соцреализма. Существовали, разумеется, и внутренние, индивидуальные предпосылки творческих наклонностей, связанные с типом личности, темпераментом, природой дарования. И тут бросается в глаза любопытный факт: по всем этим показателям наши респонденты настолько сильно отличались друг от друга, что можно лишь поразиться факту их столь длительной и прочной дружбы (поистине противоположности склонны взаимопритягиваться).

Эти различия не могли не сказаться на эстетических предпочтениях каждого, включая и обсуждаемую нами тему. Всякий, кто читал переписку Прокофьева и Мясковского, вероятно, не прошел мимо их пикировки по поводу «цацы» — а именно, фрагмента из Интермеццо прокофьевской Симфониетты ор. 5. Мясковский счел эту музыку бедной, грубой и однообразной, о чем не преминул написать «дорогому Сержу»[2] [7, письмо 30, с. 67]. В этом же письме он буквально заклинает своего коллегу отказаться от «смешных и ненужных попыток писать просто» и писать «как всегда, сложно…» [там же]. Позже, почувствовав возможную обиду Прокофьева, Мясковский продолжает ту же тему в слегка извиняющемся тоне: «Не виноват же я, право, что больше люблю Ваши сложности, нежели простоты, так как в первых проявляется не только Ваш жгучий темперамент, но и чисто внешние технические достоинства, без которых для меня музыка имеет лишь половину ценности» [7, п. 31, с. 68]. Завершает длинное письмо постскриптум: «Завет мой Вам: пишите сложно, это Ваша стихия» [7, с. 69].

Прокофьев не остался в долгу, разразившись в ответ гневно-назидательной тирадой: «А теперь позвольте объяснить Вам, что принято называть интермеццом. Интермеццо — это отрывок для отдыха, а потому оно должно быть, во-первых, просто, а во-вторых, не длинно и не пестро, чтобы не заставлять слушателя напрягать внимание, чтобы он мог отдохнуть; особенно, когда интермеццо попадается между такими двумя частями, какими будут мое скерцо и мое анданте. Этого я, кажется, и достиг. Что же касается до кусочка ц-а-ц-а, то эта самая цаца мне так нравится, что я ее целиком помещу в финал; если не два раза» [7, п. 32, с. 70].

Спор на этом не закончился: в своих ответах «lieber Kola» продолжал наступать на Интермеццо, увидев в нем еще и «клякс в характере самых неприличных пошлостей безумного Рихарда» [7, п. 33, с. 71]. Но тон его меняется на примирительный: «Я уступаю Вам — пусть Intermezzo имеет скверный эпизод, но заклинаю всеми красотами Скрябина, не портьте финала» [7, с. 71]. Завершая историю про «цацу», стоит лишь добавить, что Прокофьев таки дважды перерабатывал свою Симфониетту, возможно, подтвердив тем самым сформулированную Н. Метнером максиму, что простоту нельзя «взять просто». «Такая простота всегда ложна» [5, с. 20].

Приведенная эпистолярная пикировка интересна не только сама по себе. Она подтверждает то различие исходных творческих посылок, о которых говорилось выше. Когда Мясковский писал Прокофьеву: сложность «…это Ваша стихия», он явно идентифицировал с этой фразой самого себя. Ибо «классицизмы» и «варваризмы» молодого Прокофьева, при всей шокирующей новизне его музыки, тяготели, скорее, к иному полюсу — равно как и лубочный примитив «Сказки про шута». В Автобиографии композитор вспоминает, как в консерваторских классах он занимался статистикой ошибок в собственных контрапунктических упражнениях и упражнениях своих сокурсников, не без ехидства смакуя эти ошибки и явно свободнее ощущая себя в сочинении «песенок», менуэтов и других пьес «двухколенного склада». Существует даже мнение, что Прокофьев начал сочинять слишком рано — и это мешало ему в дальнейшем избавляться от засилья «квадратов» (чем грешит, например, тот же «Шут»).

В свете сказанного обращает на себя и такая особенность прокофьевской манеры, как регулярно-акцентный ритм; ставший основополагающей чертой его стиля, он питался, с одной стороны, ранней классикой, а с другой, — эстетикой футуризма (напомним, что одной из заповедей нового искусства в «Грамотах и декларациях русских футуристов» было «самодовление ритмов и темпов»). Последнее, в свою очередь, сделало возможным появление на свет таких вещей, как балет «Стальной скок»: спектакль хотя и создавался во Франции, но послужил для Прокофьева опытом адаптации к «стилю советского конструктивизма» (С. Дягилев), а в перспективе — и к советскому стилю в целом, с его специфическим диктатом простоты[3].

Иначе складывалась композиторская биография Мясковского. Именно сложность

являлась здесь исходным стилеобразующим импульсом — будь то гармония в духе позднего Скрябина, полифоническая изощренность танеевской школы или атонализм Шенберга. Хотя в дальнейшем композитор подвергал эти установки ревизии, все же и «ужасную шенберговщину» Десятой симфонии, и «странности» Тринадцатой он находил «более своими», нежели окружающую их «преснятину» [7, письма 253, 363].

Тем не менее уже Пятая симфония обозначила начало пути Мясковского к полюсу простоты — пути, оказавшемуся весьма тернистым. И любопытно, что применительно к данному случаю наши респонденты словно меняются ролями. Прокофьев беспощадно критикует симфонию за отсутствие как раз тех достоинств, за которые ратовал его старший коллега в споре об Интермеццо. Он уличает ее в отсутствии фантазии, изобретательности, в бедности и бесцветности оркестровки, в чем видит «мертвящее» влияние Глазунова [7, п. 188, с. 181].

Столь резкую критику Прокофьевым Пятой симфонии Мясковского можно объяснить, среди прочего, разностью жизненных судеб композиторов. Прокофьев в 1920-е годы оказался в самой гуще событий музыкальной Европы, в полной мере питаясь ее новинками и изобретениями. Мясковский же неслучайно признавался, что писал Пятую симфонию «после голода войны» и «невероятного интеллектуального голода» постреволюционных лет [7, п. 189, с. 184], вызванного международной изоляцией и катастрофическим обеднением российской культурной жизни. (Ситуация несколько изменилась с наступлением нэпа и возобновлением контактов с Западом, чему немало способствовала деятельность венского издательства Universal Edition — см. об этом подробнее: [1].) И можно лишь восхититься тем, как находящийся в более благоприятных условиях Прокофьев старался удовлетворить музыкальный голод друга своими письмами и засылаемыми нотными бандеролями.

В то же время опыт Пятой симфонии не прошел для Мясковского даром. Даже признав это свое сочинение «примитивным» и «немного вульгарным» [7, п. 171, с. 159], он не оставил попыток освоить новую для себя стилевую территорию — попыток, которые особенно активизировались на рубеже 1920–1930-х годов и имели результатом Двенадцатую, «Колхозную» симфонию. Своеобразной лабораторией на этом пути стала триада «деревенских концертов», или «Развлечений», как назвал композитор Серенаду, Симфониетту и Лирическое концертино ор. 32 для малых оркестровых составов. Примечательно, что эти «забавы» встретили весьма заинтересованную реакцию Прокофьева. В такой реакции, возможно, сказалась та смена курса, которая, в свою очередь, происходила в прокофьевском творчестве 1920-х годов и которая ощущалась в проясненной манере Пятой фортепианной сонаты, балета «Блудный сын» или Дивертисмента ор. 43 (писавшегося одновременно с «деревенскими концертами» Мясковского).

Эта манера заметно отличалась от скифской архаики более ранних прокофьевских опусов, с их зачастую гипертрофированным складом эмоций и средств. Отсюда и критика композитором собственной Второй симфонии: «…Так намудрил, что и сам, слушая, не всюду до сути добрался, с других же нечего и требовать. В общем — Schluss — теперь не скоро от меня дождутся сложной вещи» [7, п. 211, с. 216]. Характерны также сетования Прокофьева по поводу «пятиэтажных» фортепианных сонат С. Фейнберга и многодиезных сонат Ан. Александрова, присланных из Москвы: «…Не собирается ли он (Ан. Александров. — *Т. Л.*) написать сонату в ре-дубль-бемоль мажоре?..» [7, п. 213, с. 222].

В подобных репликах можно видеть проявление той тенденции, которая в начале 1930-х годов привела композитора к манифестации «новой простоты». «Назад к простоте музыки» — так называлась статья Прокофьева, опубликованная в немецком журнале «Die Musik» в ноябре 1932 года. «…Нужно было пробиваться сквозь диссонансы, пройти сквозь атональность, сквозь джаз, чтобы обрести буквально невспаханную целину — прийти к истинно современной музыке, главным девизом которой стало движение к простоте» [8, с. 68] — читаем в этой статье.

Стилевой поворот Прокофьева был лишь отчасти созвучен неоклассическим устремлениям тех лет: скорее он отразил более общие процессы, происходившие в европейском искусстве на рубеже десятилетий и являвшие собой реакцию на Sturm und Drang 1920-х годов. Мясковский же в начале 30-х испытывал на себе иные побуждения к «новой простоте»: ими была формирующаяся доктрина официального

искусства и жесткие требования соцреалистического госзаказа. О том, насколько трудно давались композитору «массовые опыты» в духе Двенадцатой, Четырнадцатой и Пятнадцатой симфоний, можно судить по его дневниковым свидетельствам, равно как и по переписке с М. Ковалем, который являлся главным его «инструктором» по написанию «Колхозной симфонии» (см. об этом [6, с. 17]). Оценка же этого сочинения самим автором была вполне однозначна: «К сожалению, должен сознаться, — пишет он Прокофьеву, с которым всегда был предельно искренен, — что до сих пор ничего гаже, нежели финал этой симфонии, не сочинял» [7, п. 337, с. 370].

Конечно, столь сильные выражения, допускавшиеся Мясковским в оценках собственных сочинений, можно списать на факт его не вполне оправданной самокритичности и даже профессиональной закомплексованности (отдельная тема, которая могла бы заинтересовать специалистов-психологов). Но все же авторская позиция выражена в письмах композитора достаточно определенно, чтобы внимательный читатель смог разглядеть сквозь густой слой самоиронии ту или иную оценку автором своего детища.

Возвращаясь же к «массовым опытам» Мясковского (а таковые продолжались и далее, о чем свидетельствует, например, та же Девятнадцатая симфония), следует заметить, что они не сводились к импульсам исключительно внешнего порядка. Иначе композитор бы не пришел, путем проб и ошибок, к таким вершинам, как Двадцать первая симфония, с ее гармоническим равновесием полярных качеств — той самой согласованностью элементов целого, которую Н. Метнер возводил в ранг высшего художественного критерия. С другой стороны, не будь упомянутых внешних причин, он, вероятно, прошел бы этот путь ценой меньших жертв и компромиссов. Безусловно, вне учета этого обстоятельства представление о творческой биографии Мясковского остается как минимум неполным.

Интересно, как оценивал зигзаги симфонического пути Мясковского Прокофьев — имеется в виду его речь на композиторском пленуме 1944 года. Воздавая должное многим достоинствам симфонизма Мясковского, он тем не менее не удерживается от критики: «Пересмотрев в своей голове 24 симфонии, я думаю, что в течение своего творческого пути Мясковский колеблется между добром и злом. Добро — это когда он стремился говорить новым, сложным языком; злом я считаю, когда он стремился прилизать, пригладить симфонию так, чтобы она была безупречна» [3, с. 52]. Последние слова звучат в духе давней критики Пятой симфонии, и это свидетельствует о верности Прокофьева своим эстетическим принципам, неважно, где бы они ни высказывались — в личном письме коллеге или официальной речи (как это имело место в данном случае).

Прибегая к формулировкам Прокофьева, можно заключить, что злом для Мясковского являлась та самая ложная простота, которая вкупе с «народностью» и «реализмом» входила в главный реестр соцреалистических требований. Кроме опасности академической нивелировки, она была чревата впаданием в банальность и тривиальное «пустозвонство», за что Мясковский критиковал финалы своих «массовых» симфоний, использующих псевдофольклорный песенно-плясовой материал [7, п. 271, с. 289]. Такие вещи он называл «антиморальным поступком перед самим собой» [7, п. 371, с. 411]. Естественно, эта ложная простота имела мало общего с той «новой простотой», к которой в свое время взывал его друг и коллега.

Впрочем, вернувшийся в СССР Прокофьев тоже не смог избежать подобной опасности. Об этом свидетельствует и псевдонародный поэтический китч «Здравицы», и выхолощенная «духоподъемность» кантаты «Расцветай, могучий край». Правда, собственно музыкальных потерь здесь было не очень много. Во-первых, простое и сложное у Прокофьева всегда тяготело скорее к взаимному синтезу, нежели к размежеванию; во-вторых, природный оптимизм композитора, окрасивший так или иначе его творчество, позволил ему находиться в согласии с официальной эстетикой, не слишком насилуя собственную природу. (Или, следуя остроумной метафоре А. Цукера, Прокофьев был способен «писать стройно», тогда как «все деятели искусства, включая композиторов, должны были ходить строем» [10, с. 21].)

Между тем ни попытки следовать официальному канону, ни создание обоими музыкантами высокоталантливых произведений не спасли их от обвинений в «формализме». Постановление 1948 года поставило под удар не только творческое, но и физическое существо-

вание наших героев, сократив сроки пребывания их на земле (Мясковского не стало в 1950 году, Прокофьева — в 1953-м). Реакция обоих на эту акцию в общем известна. Приведем все же дневниковую запись Мясковского от 11 февраля 1948 года: «Интересное постановление ЦК ВКП(б) в связи с оперой Мурадели. Позитивно верное, негативно неточное». И дальше — фраза, которая в более ранних изданиях обычно купировалась: «Боюсь, что принесет больше вреда советской музыке, чем пользы. Сразу обрадовались и зашевелились все посредственности» [4, с. 324].

Эта фраза по-своему примечательна. Ведь акция 1948 года была сознательно нацелена на уничтожение всего индивидуально-яркого и неординарного — как в творчестве, так и в жизни. Процесс этот был запущен еще в 30-е годы, ставшие своего рода репетицией года 1948-го[4]. Тогда же был сформирован и миф о «советском простом человеке», программно воплощенный в одноименной массовой песне и утвердивший в качестве высших ценностей идеологически выверенные «доступность» и «простоту». Именно на него, на этот миф делали ставку те многочисленные посредственности, о которых за полтора года до смерти упоминал в своих дневниках Н. Я. Мясковский.

Между тем проект «простого человека», некогда сконструированный советской пропагандой, вряд ли ушел в прошлое вместе с окончанием соцреалистической эпохи. Известная поэтесса и писательница О. Седакова в своем эссе «Посредственность как социальная опасность» [9, с. 21–26] пишет о том, что в определенном смысле он отозвался в сегодняшнем массовом сознании. Этот новый простой человек может быть спокойным успешным циником, а может быть многомиллионным потребителем телевизионной агитпродукции — общим здесь остается одно: нравственная глухота и нежелание принимать сложные решения. Неслучайно тревогой проникнуты и выступления других наших публицистов. Так, в эссе Д. Дондурея и К. Серебренникова под названием «В поисках сложного человека» центральной мыслью выступает мысль о том, что только сложный человек способен стать проводником концепции развития личности…

Разумеется, рассуждения такого рода уводят нас в область более широких обобщений, нежели секреты композиторской техники Прокофьева и Мясковского (да и дихотомия сложности – простоты вряд ли может быть сведена к знакам плюс – минус, как это может показаться в ходе приведенных рассуждений). Вместе с тем затронутая проблематика по-своему сказалась на судьбе наследия наших мастеров: слишком долго ждали своего часа и прокофьевский «Огненный ангел», и экспрессионистская Десятая симфония Мясковского — сочинения, явно тяготеющие к полюсу сложности. Возвращаясь же к обсуждаемой переписке, нельзя не отметить, что она хранит бесценные свидетельства той художнической честности, которая, наряду с уникальными творческими прозрениями, служит мерилом подлинного Искусства.

Примечания

[1] Впрочем, исправно работавшая в ту доэлектронную эру почта давала возможность мобильного обмена письмами и в пространстве одного города, каковым в молодые годы являлся для обоих Петербург.

[2] Здесь и далее, кроме нумерации источника в скобках будут указываться номера писем и страницы издания 1977 года.

[3] Рискнем предположить, что одним из мотивов возвращения Прокофьева в СССР мог послужить и этот, чисто стилистический мотив. Уместно напомнить в этой связи, что из всех авангардных течений именно футуризм органичнее всего вписался в советскую художественную действительность, обусловив преемственную связь дореволюционного русского авангарда с конструктивизмом 20-х годов.

[4] Так определяет их Е. С. Власова, имея в виду репрессивные кампании в адрес музыкантов, развязанные в начале и середине этого десятилетия [2].

Литература

1. *Бобрик О. А.* Венское издательство «Universal Edition» и музыканты из советской России. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2011. 472 с.
2. *Власова Е. С.* 1948 год в советской музыке. М.: Классика-XXI, 2010. 474 с.
3. Информационный сборник пленума оргкомитета ССК СССР. 1945. № 7–8.
4. *Ламм О. П.* Страницы творческой биографии Мясковского. М.: Советский композитор, 1989. 365 с.
5. *Метнер Н.* Муза и мода. М., 2013.

6. *Мясковский Н. Я.* Статьи, письма, воспоминания. Т. 2. М.: Советский композитор, 1960. 602 с.
7. Переписка С. С. Прокофьева и Н. Я. Мясковского. М.: Советский композитор, 1977. 599 с.
8. *Прокофьев С.* Назад к простоте музыки // Советская музыка. 1991. № 4.
9. *Седакова О.* Посредственность как социальная опасность // Музыкальное обозрение. 2015. № 12 (393).
10. *Цукер А.* Сергей Прокофьев: между моцартианством и соцреализмом // Музыкальная академия. 2011. № 3. С. 17–23.

© ***Ковалевский Г. В., 2017***

УДК 78.021

ФЕНОМЕН СКРЫТОГО СЛОВА И ЧИСЛА В «ВОСЬМОЙ ГЛАВЕ» А. КНАЙФЕЛЯ: К ПРОБЛЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ БИБЛЕЙСКИХ ТЕКСТОВ

Статья посвящена описанию внутренней структуры одного из самых загадочных сочинений в современной музыке — «Восьмой главы» петербургского композитора Александра Кнайфеля. В работе подробно объясняются принципы работы автора со словом, представленном в своем слышимом и скрытом аспекте, а также с числовыми рядами, служащими основой для создания драматургии всей композиции.

Ключевые слова: современная музыка, хоровая музыка, современная композиция, Александр Кнайфель, «Восьмая глава», скрытое слово, символика числа

Александр Кнайфель — один из самых необычных и ярких композиторов нашего времени. Большинство созданных им сочинений (последний выверенный список насчитывает 96 пунктов) крайне сложно вписываются в привычную систему музыкальных жанров, а музыковеды будут еще долго спорить, к какому из направлений современной музыки можно было бы отнести его творчество.

Религиозная тематика появляется в сочинениях Кнайфеля уже в 60-е годы, в то время, когда он скорее интуитивно нащупывает дорогу к вере. В посвященной памяти балетмейстера Леонида Якобсона сольной виолончельной пьесе «Lamento» (1967) используется практически весь арсенал приемов игры на инструменте, к исполнителю предъявляются почти экстремальные требования. В этом сочинении, по наблюдению С. Савенко: «Музыка движется от судорожно-порывистого начального остинато к экспрессии хорала, довольно точно имитирующего звучание православной литургии (средний голос трезвучных аккордов поет виолончелист закрытым ртом, что усугубляет "хоровую" окраску тембра)» [7, с. 189]. В созданной годом позже для сольного женского голоса «Монодии» на текст поэта Джорджа Бьюкенена, представляющий собою парафраз 22-го (в православной традиции 21-го) Псалма, от певицы также требуется предельное напряжение сил.

В конце 70-х годов после написания грандиозной оратории «Жанна» (1970–1978) (автор определил жанр своего сочинения как «passione») Кнайфель все глубже погружается в идею числа, а затем и слова как основы для создания необычных концепций. При внешнем аскетизме и экономии средств достигается невероятно интенсивная внутренняя динамика — то самое «горение», без которого, по словам композитора, «не может быть красоты». По словам Т. Барановой, «эта "новая простота" основывается у него на строго продуманной системе. Ее показатели: монодийность, возвращение музыки к квадривиуму <…> музыкальному неопифагорейству, буквенной, числовой и геометрической символике… Музыкальный звук понимается как часть космоса (неслучайно для Кнайфеля важен такой первичный природный материал, как обертоновый ряд); звук, буква, число вновь обретают утраченное единство» (цит. по [6, с. 160]). Согласно С. Савенко, «число для Кнайфеля, как в архаических мифопоэтических системах, несет внутреннюю семантику, качественную характеристику, которая заключена в нем потенциально и может раскрыться в самых различных, разнорядовых элементах композиции — звуковысотности,

ритме, структуре целого и частей, составе и диспозиции исполнителей, способе их поведения на сцене…» [7, с. 191].

В 1980-е годы, начиная с сочинения «Ника», в качестве строго-организующего элемента к числу добавляется слово, выражаемое в своем явном или скрытом аспекте. И. Барсова выделяет несколько обликов функционирования слова в произведениях Кнайфеля:

- *пропетое слово* как образ цельного музыкального высказывания. Здесь раскрывается традиционная роль слова в музыке как носителя вербального смысла;
- *пропетое слово как часть стиха, членимая на более мелкие фрагменты* (слово, сочетание слов, слог);
- *пропетое слово*, обработанное в многоканальной семплерной технике и обретшее функцию эмоционально активной фонемы;
- *слово, пропетое исполнителем внутренне* <…>;
- *слово в функции тайнописи или криптограммы* <…>;
- *ассонанс на гласный звук, как элемент фонической организации текста* [1, с. 174–175].

Традиция вписывания в ноты словесного текста, предназначенного не для прямого озвучивания, а для интонирования «внутри себя», насчитывает много веков. У Кнайфеля это становится приметой стиля. Сам автор так рассказывает о процессе постижения идеи скрытого слова:

В 1982 году мне привелся-прислышался ансамбль контрабасовых «сфинксов». И тут совпало — судьба свела меня с великим ученым Александром Иосифовичем Зайцевым, автором книг «Культурный переворот в Древней Греции VIII–V вв. до н. э.». Своей рукой Зайцев сделал мне переводы Гераклита заново. И как! Переводил, как будто только что братался и чай с ним пил. Сохранились изумительные письма, где построчно древнегреческими буквами он писал, объяснял, как произносить и, самое главное, как толковать эти таинственные тексты. Каждая эпоха ведь искала ответы на «вечные» вопросы именно у Гераклита. <…> И вот, на основе семидесяти (из ста сорока) уцелевших фрагментов «О природе» я стал выстраивать композицию — от большого взрыва до формирования мироздания, потом Земля, человек, потом все человеческие нравственные проблемы. Возникло нечто циклопическое, заканчивающееся последними тринадцатью строками дантевского «Рая». Здесь Зайцев помог сделать подстрочник и со староитальянского, которым написана «Комедия». Я взял строчку из стихотворения феноменально одаренной пятилетней девочки Ники Турбиной: «Не я пишу свои стихи». И, чтобы свести громадину возникшего к легкости частного прикосновения, назвал ее «Ника». На протяжении двух с половиной часов в ней звучат «только» 17 контрабасовых «личностей», звучат произнесенным, но неслышимым и неведомым текстом! <…> А потом проросли латынь, старославянский , и хорошо помню вспышку заново рожденного и услышанного русского! Это было как дерзновение — услышать родное в неведомом ракурсе. И это повлекло неизбежное — эхо дерзновений в единении «неединимых» священных и поэтических, молитвенных и житейских текстов — единого мира, где все возможно, где все свободно, а проблемы уже совсем иного рода [4, с. 164–165].

Использование скрытого словесного текста становится осознанным приемом, и в последующих за «Никой» сочинениях нет «ни одного звучания, не рожденного словом или его частью. Иногда оно звучит реально, но чаще не звучит. Но живет» [4, с. 137]. Непроизносимый вслух текст, с одной стороны, можно считать «метафорой тишины» [2, с. 16]. Безусловно, можно согласиться с тем, что «скрытый текст — это более глубокий и завуалированный содержательный пласт, чем текст озвученный <…> и тишина, и скрытое слово способствуют большей углубленности и погруженности в метафизический план произведения» [там же, с. 16]. Однако здесь важно отметить, что феномен скрытого слова существует в европейской музыке несколько веков, этот принцип, например, довольно часто встречается у того же И. С. Баха. В церковных баховских кантатах существует немало примеров (кантаты № 19, 25, 31, 48, 77, 161), когда пропеваемая мелодия арии или хора (слово произносимое) соседствует с исполнением мелодии хорала на каком-либо, чаще всего духовом инструменте (слово скрытое). В сознании Баха и его современников мелодия хорала однозначно ассоциировалась с текстом, равно как текст подразумевался во всех органных хоральных прелюдиях, которые игрались перед тем, как община будет петь хорал уже в его «явном» аспекте.

Примечательно, что скрытое слово появляется в творчестве Кнайфеля именно в 1980-е

годы, когда он осознанно приходит к вере и принимает в итоге крещение в Православной церкви. Религиозная тематика и раньше присутствовала в сочинениях композитора; в 90-е же годы создается ряд произведений на библейские и богослужебные тексты, которые присутствуют как в явно произносимом (Три молитвы Святому Духу, «Свете Тихий», «Маранафа», «Amicta sole», «Скиния»), так и в скрытом («Молитва Святого Ефрема Сирина», «Glossolalia», «Пятидесятый псалом», «Блаженства») варианте.

Одним из духовных откровений Кнайфеля начала 90-х годов является *«Восьмая глава» храма, хоров и виолончели* (именно так звучит авторское название произведения) на текст «Песнь песней» из Ветхого завета, в исполнении которой участвуют четыре хора и солист-виолончелист. Эта грандиозная, длящаяся около часа композиция создавалась как любовное приношение Мстиславу Ростроповичу, у которого Александр Кнайфель занимался по классу виолончели в Московской консерватории с 1961 по 1963 год. «Восьмая глава» была написана за 24 дня в конце 1992 – начале 1993 года, дата окончания помечена в рукописи 12 января 1993 года. В процессе работы Кнайфелю неожиданно позвонил сам Мстислав Ростропович, ничего не знавший о том, над чем работает композитор и предложивший встретиться после тридцати лет разлуки. Это было воспринято как знак. Знаменитый виолончелист и дирижер с большим энтузиазмом отнесся к замыслу своего ученика и друга, и благодаря его усилиям «Восьмая глава» впервые прозвучала 7 апреля 1995 года в вашингтонском Национальном соборе в присутствии нескольких тысяч человек. Несмотря на разного рода опасения, произведение было восторженно принято публикой (в храме присутствовали практически все слои американского общества, от хиппи до конгрессменов) и получило лестные отзывы в прессе. «Это искренняя и истово религиозная музыка… Ее цель — сосредоточение ума, и в этом смысле она претендует на место в старинной традиции… Ростропович был тоскующим человеческим голосом в обители ангелов» (цит. по: [8, с. 40]).

Как признавался сам композитор: «Восьмая глава» — особое сочинение в моей жизни. Эта вещь была просто явлена, и моя задача заключалась в том, чтобы зафиксировать то, что уже существовало. Если вы посмотрите на партитуру, это белый лист с небольшим количеством знаков. И через эти знаки проступает то, что существовало в храме всегда. В этом плане даже не так уж важно, хорошо это будет исполнено или не очень, хотя, конечно, музыканты должны быть профессионалами. Очень важно, чтобы виолончелист был понимающим и способным проникнуть в это все. Потому что на солисте многое держится… Я был очарован виолончелью в детстве, как только услышал игру отцовского квартета. Ведь нет инструмента ближе человеческому голосу. В "Восьмой главе" виолончелист находится в центре креста. Он не просто исполнитель, а каждый хорист и каждый присутствующий в храме. "Я" и "мы" должны слиться воедино» (цит. по: [5, с. 8]). В партии виолончелиста под каждой нотой подписан текст, который исполнитель должен обязательно интонировать про себя во время игры.

«Восьмая глава» — уникальное сочинение не только по своему составу и по необходимости особого пространства (в партитуре *храм* принципиально ставится в перечень «исполнителей»), но и по принципу организации целого, где главную роль играет слово и число. По верному замечанию В. Кирпичникова: «Ритуализованное пространство "Восьмой главы" являет собой особого рода единство различных уровней художественного универсума — словесного текста, нотной графики, числовой символики, тембра и акустики» [3, с. 211].

«Песнь песней», текст которой стал основой произведения, — одна из самых загадочных и таинственных библейских книг, авторство которой приписывается легендарному царю Соломону. Восемь глав «Песни» по сути представляют собою любовный гимн, диалог между возлюбленными, наполненный откровенными описаниями страсти. Этот глубоко загадочный эзотерический текст до сих пор вызывает разные толкования, от чисто фольклорных (собрание свадебных гимнов) до мистических (сокровенное единение Бога и человеческой души). Пожалуй, самое известное музыкальное воплощение «Песни песней» оставил Дж. Палестрина, его 29 мотетов «Canticum canticorum» написаны на тексты первых семи глав. Кнайфель идет дальше и озвучивает восьмую главу, которая «по его внутреннему убеждению, есть "обобщение

жизни, определяющей Любовь во Вселенной"» [там же, с. 214]. Восьмая глава становится символом «восьмого дня», когда уже не будет времени, а останется только Любовь, вбирающая в себя всю полноту Творения.

«Восьмая глава» Кнайфеля — удивительно многомерное сочинение, в котором различные аспекты вещественного мира, резонируя друг с другом, создают иное, «преображенное» пространство. Это стало ясно уже на премьере в Вашингтоне. По свидетельству самого композитора:

> На премьере в Вашингтоне собралось 6000 человек совершенно разных социальных слоев, весь срез общества — от конгрессменов и крупных представителей бизнеса до хиппи, у которых нет почтения к авторитетам и которые ведут себя довольно свободно. И целый час во время звучания музыки в храме царила тишина. Есть вещи, которые неведомы, но люди эту неведомость начинают ощущать и в некотором смятении узнают этот опыт. И это изумление формирует другое пространство. Тишина перед исполнением и после исполнения — разная, после исполнения она всегда преображается [5, с. 8].

Слово, число и пространство, переплетаясь друг с другом, создают особую вибрацию. Важнейшую роль в звучании именно «Восьмой главы» играет храм, который включается в исполнительский акт не только своей акустикой, но и самой атмосферой молитвенного сосредоточения. Музыка Кнайфеля словно «связующий звуковой раствор» объединяет все храмовые элементы в единое целое — иконы, утварь, запах, струящийся из окон свет. Час звучания «Восьмой главы» поднимает слушателей на неведомую «небесную» орбиту. Исполнение, согласно авторскому замыслу, должно осуществляться определенным образом. Четыре хора расположены по принципу креста: детский хор — спереди возле алтаря, смешанный — напротив, у западной стены, женский и мужской, соответственно слева и справа от входа, тоже друг напротив друга. В центре же креста, на пересечении невидимых линий, сидит виолончелист, который должен «не "солировать", а участвовать в процессе <…>, отречься от лидерства, сложить с себя полномочия всеобщего любимца, заполняющего собой концертное пространство, во имя единения, во имя любви» [6, с. 176].

В «Восьмой главе» Кнайфель использует практически все способы функционирования слова, выделенные И. Барсовой. Слово присутствует в своем произносимом, звучащем аспекте, членится на более мелкие фрагменты, пропевается исполнителями внутренне и служит основой для криптограммы, подчиняясь идее числа. Здесь композитор прибегает к древнейшему каббалистическому способу шифровки, когда за каждой буквой стоит определенная цифра. Самый простой метод — когда в алфавите каждой букве присваивается порядковый номер. Однако в «Восьмой главе» можно увидеть несколько числовых рядов, которые становятся каркасом, основой драматургии целого и его составных элементов. Первый из этих рядов — четырнадцатиричный и связан с количеством стихов в восьмой главе «Песнь песней». Так же в «криптограмме» «Восьмой главы» присутствуют последовательная нумерация, троичный и бинарный числовой ряд. Соотнесение чисел с алфавитом отражено в следующей таблице:

А	Б	В	Г	Д	Е	Ё	Ж	З	И	Й	К	Л	М	Н	О	П
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	1	2	3
1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2
1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1

Р	С	Т	У	Ф	Х	Ц	Ч	Ш	Щ	Ъ	Ы	Ь	Э	Ю	Я
4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	1	2	3	4	5
3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1

Таблица 1

В качестве эпиграфа к сочинению выносится фраза, открывающая всю книгу «Песнь песней»: «Да лобзает он меня лобзанием уст своих!». Буквы в этой фразе определяют количество строф-разделов «Восьмой главы» и последовательность стихов. Это осуществляется по четырнадцатиричной системе следующим образом (римские цифры — порядок строф, арабские — последовательность стихов):

Д	А	Л	О	Б	З	А	Е	Т	О	Н	М	Е	Н	Я
I 5	II 1	III 13	IV 2	V 2	VI 9	VII 1	VIII 6	IX 6	X 2	XI 1	XII 14	XIII 6	XIV 1	XV 5

Л	О	Б	З	А	Н	И	Е	М
XVI 13	XVII 2	XVIII 2	XIX 9	XX 1	XXI 1	XXII 10	XXIII 6	XIV 14

У	С	Т	С	В	О	И	Х
XXV 7	XXVI 5	XXVII 6	XXVIII 5	XXIX 3	XXX 2	XXXI 10	XXXII 9

Таблица 2

В итоге из 14 стихов восьмой главы «Песнь песней» остается десять, из которых 1-й и 2-й повторяются по 6 раз, 6-й — 5 раз, 5-й — 4 раза, 9-й — 3 раза, 10-й, 13-й и 14-й — 2 раза, и 3-й, 7-й по одному разу. Наиболее часто повторяемые стихи (1, 2, 6, 5 и 9) — становятся «наиболее важными в семантическом и структурных аспектах» [3, с. 216]. А повторение слова в эпиграфе (лобзает — лобзанием) создает смысловую арку-репризу (последовательность стихов в строфах III–VII аналогична последовательности в строфах XVI–XX).

Состав исполнителей в каждой строфе также просчитан. В партитуре используются следующие сокращения: детский хор (coro dei bambini) — b; смешанный хор (coro comune) — c; мужской хор (coro maschile) — m; женский хор (coro femminile) — f; виолончель (violoncello) — v. Одним из правил становится принцип диалога, число «участников» в каждой строфе не может быть больше трех (символ Святой Троицы). Кнайфель выделяет 17 позиций, которые повторяются в зеркальном порядке следующим образом:

1. v – c	5. v – (v)	6. b f	12. c f – v	18. f b – v	24. f c	30. v – (v)	31. v – b
2. f – v		7. m b	13. v – m c	19. v – b m	25. c m		32. f – v
3. v – m		8. b c	14. c b – v	20. f m – v	26. f m		33. v - m
4. b – v		9. f m	15. v – f m	21. v – b c	27. c b		34. c – v
		10. c f	16. b f – v	22. f c – v	28. f b		
		11. m c	17. v – m b	23. v – c m	29. b m		

Таблица 3

Как видим, в получившихся составах виолончель может сочетаться с каждым из хоров (4 + 4), с двумя хорами (6 + 6), сама с собою (1 + 1), а также не участвовать в исполнении строфы, уступив место парам хоров (6 + 6). Нумерация этих позиций накладывается на буквы русского алфавита (за исключением последней, 34-й). Цитатой, определяющей чередование исполнительских блоков, стал первый и начало второго стиха второй главы «Песнь песней» — «Я нарцисс Саронский, лилия долин!». Наглядно это можно представить в таблице:

Я	Н	А	Р	Ц	И	С	С	С	А	Р	О	Н	С	К	И	Й
I 33 v – m	II 15 v – f m	III 1 v – c	IV 18 f b – v	V 24 f c	VI 10 c f	VII 19 v – b m	VIII 19 v – b m	IX 19 v – b m	X 1 v – c	XI 18 f b – v	XII 16 b f – v	XIII 15 v – f m	XIV 19 v – b m	XV 12 c f – v	XVI 10 c f	XVII 11 m c

Л	И	Л	И	Я	Д	О	Л	И	Н
XVIII 13 v – m c	XIX 10 c f	XX 13 v – m c	XXI 10 c f	XXII 33 v – m	XXIII 5 v – (v)	XXIV 16 b f – v	XXV 13 v – m c	XXVI 10 c f	XXVII 15 v – f m

Ч	Т	О	Л	И
XXVIII 25 c m	XXIX 20 f m – v	XXX 16 b f – v	XXXI 13 v – m c	XXXII 10 c f

Таблица 4

Получается, что виолончелист девять строф молчит, а в одной строфе остается один, без поддержки хора (это XXIII строфа, которая в драматургии целого становится подобием сольной каденции).

Первый стих из третьей главы «На ложе моем ночью искала я…» определяет соотношения вступления между виолончелью и хором, в данном случае используется двоичная система. Начало четвертой главы «О, ты прекрасна, возлюбленная моя…» становится ключом к понимаю использования регистров виолончели. Три регистра — низкий, средний и высокий чередуются согласно соотнесенным с алфавитом тройкам *(см. таблицу 1)*. Схематически это выражается так:

О	Т	Ы	П			Р	Е	К	Р	А	С	Н	А	В
I 1 Низ.	II 2 Ср.	III 2	IV 2	V	VI	VII 3 Выс.	VIII 3	IX 3	X 3	XI 1	XII 1	XIII 3	XIV 1	XV 3

	О			З		Л	ЮБ	Л
XVI	XVII 1	XVIII	XIX	XX 3	XXI	XXII 1	XXIII 2 2	XXIV 1

Е		Н		Н	А	Я	
XXV 3	XXVI	XXVII 3	XXVIII	XXIX 3	XXX 1	XXXI 3	XXXII

Таблица 5

Первые два стиха пятой главы («Пришел я в сад мой, сестра моя, невеста…», «Я сплю, а сердце мое бодрствует») — определяют слова, исполняемые хором с произносимым текстом и с закрытым ртом (про себя). Эти стихи также контролировали использование сурдины у виолончели, но во время репетиций перед премьерой от этой идеи композитор отказался. Наконец, первые восемь стихов из шестой главы «Песнь песней» по семеричной системе определяют параметры звуковысотности и особенности мелодики.

В этой сложной, интеллектуально-каббалистической системе математическая красота превращается во вполне конкретный ассоциативный ряд, вызывая в памяти отголоски разных стилей: «В звуках мужских голосов, поющих в унисон, слышится древнерусский роспев. Звучание смешанного хора отсылает к привычному для православного богослужения музыкальному наполнению. Тембр детского хора напоминает католическую мессу, а также оживляет в памяти "ангельские" голоса в "Страстях" Баха или же Восьмой симфонии Малера» [3, с. 214]. Продуманные строгие числовые ряды, «бесконечные» сцепления аккордов подобны ступеням ракеты, которая должна вынести сознание на иной уровень, уровень «вибрирующей» тишины, когда уже не нужны никакие слова. Чем ближе к концу, тем более «истончается» звуковая материя,

последняя строфа (XXXII) насчитывает всего шесть тактов, две ноты и одно слово «если» из всего девятого стиха.

Изначальная заданность параметров сочинений Кнайфеля, в частности, его «Восьмой главы», с одной стороны, демонстрирует следование традиции (духовная европейская музыка, средневековая и ренессансная, почти вся строилась на расчетах); с другой стороны, практически для каждой вещи композитором создается своя индивидуальная система, свой «ключ», делающий уникальным тот или иной опус. Принимаясь за работу, автор возводит «каркас», основу которого составляет слово и число в неповторимых комбинациях. И этот каркас искусным образом скрыт внутри, «он составляет его тайну, и слушатель воспринимает лишь результат его действия — подобно тому, как не думает о математических законах пропорций прохожий, остановившийся в восхищении на Дворцовой площади в Петербурге» [7, с. 194].

Вероятно, скрупулезный анализ поможет обнаружить математический расчет практически во всех гениальных музыкальных творениях. Немецкий музыковед Ульрих Зигель в своей работе «Баховская богословская концепция и его Дуэт фа мажор», анализируя дуэт из Третьей части Klavierubung, считая количество тактов и соотнося цифры и буквы латинского алфавита, «расшифровывает» отдельные слова на латинском, относящиеся к богослужебной практике (см.: [9]). Можно спорить о правомерности подобного структуралистски-формального подхода к музыке барокко, однако очевидно, что в любом произведении баховского гения есть определенная пропорция, хотя сам Бах мог и не задумываться над этим. У Кнайфеля красота числа и потаенное слово не являются заведомо секретом, хотя и не афишируются впрямую. На вопрос Б. Филановского, должны ли быть известны публике незвучащие тексты, композитор отвечает:

> Здесь как бы нет проблемы. Как бы все равно, знаем или не знаем. Мы сплошь и рядом слышим классические вокальные сочинения на иных языках, часто не понимая ни слова. С другой же стороны — как на Западе слушают вокальную музыку? Уткнувшись в текст, хотя знают его наизусть. И это уже традиция, в этом правда. Когда вы следите за текстом, у вас действительно возникает дополнительная емкость [4, с. 28–29].

По замечанию С. Савенко, для Кнайфеля «сочинение музыки, как в древности жреческое искусство, оказывается занятием эзотерическим, ремеслом для посвященных. Однако Кнайфель отнюдь не сторонник элитарного искусства — каждый волен вступить в диалог с произведением и разгадать его экзистенциальную тайну — так, как постигают загадки бытия. Но сокровенное знание не может быть передано прямо, оно доступно лишь иносказанию, косвенному намеку. Слушатель должен быть достоин опуса» [7, с. 194–195].

Духовная составляющая «Восьмой главы» состоит не только в библейском тексте, в аллюзиях на церковное пение, а в самом принципе отражения «великого в малом», когда простые элементы словно по волшебству складываются в картину необыкновенной красоты, изучать и постигать которую можно бесконечно.

Литература

1. *Барсова И. А.* Поэтика слова и звука в «Amicta sole» Александра Кнайфеля // Контуры столетия. Из истории русской музыки XX столетия. СПб.: Композитор, 2007. С. 172–196.
2. *Горюнова В. К.* «Блаженства» А. Кнайфеля в контексте «sacra-art» // Пути развития хорового искусства: сб. ст. / ред.-сост. Т. Б. Сиднева. Н. Новгород, 2014. С. 12–19.
3. *Кирпичников В. В.* «Восьмая глава» Александра Кнайфеля // Библейские образы в музыке: сб. ст. / ред.-сост. Т. А. Хопрова. СПб., 2004. С. 211–219.
4. *Кнайфель А. А.* Мост в Эдем. Встречи. СПб.: Композитор, 2015. 192 с.
5. *Ковалевский Г. В.* Воспаряя над землей // Играем с начала. 2015. № 2. С. 8.
6. *Раабен Л. Н.* О духовном ренессансе в русской музыке 1960–80-х годов. СПб.: Бланка, Бояныч, 1998. 352 с.
7. *Савенко С. И.* Магия скрытых смыслов: Александр Кнайфель // Музыка из бывшего СССР: сб. ст. Вып. 1. М.: Композитор, 1994. С. 187–207.
8. *Хентова С. М.* Призвание. Штрихи к портрету композитора Александра Кнайфеля. СПб.: КультурИнформПресс, 2003. 128 с.
9. *Siegele U.* Bachs theologischer Formbegriff und das Duett F-dur. Tübingen: Carus-Verlag, 1978.

© *Акопян Л. О., 2017*

УДК 78.071.1

ВОСТОЧНО-ЗАПАДНЫЙ СИНТЕЗ В ТВОРЧЕСТВЕ ТОРУ ТАКЭМИЦУ

На примере нескольких партитур Тору Такэмицу (1930–1996) рассматриваются особенности соединения «восточного» и «западного» элементов в творчестве этого самого выдающегося японского композитора XX века. В случае Такэмицу суть «восточно-западного» синтеза заключается не в адаптации «восточного» тематизма к «западным» формам художественного высказывания (этот путь наиболее обычен для композиторов «незападного» происхождения, но, как сам Такэмицу наглядно показал в «Ноябрьских шагах» для двух японских инструментов и симфонического оркестра, такой подход ему не близок), а в опоре на наиболее общие эстетические принципы, присущие «Востоку», но не чуждые и «Западу», и в тенденции к их чуть более интенсивному воплощению, чем это привычно для западной традиции.

Ключевые слова: Такэмицу, Хаясака, «Реквием» для струнных, «Ноябрьские шаги», бива, сякухати, гагаку, «В осеннем саду», оркестровый пейзаж, «Стая опускается в пятиугольный сад»

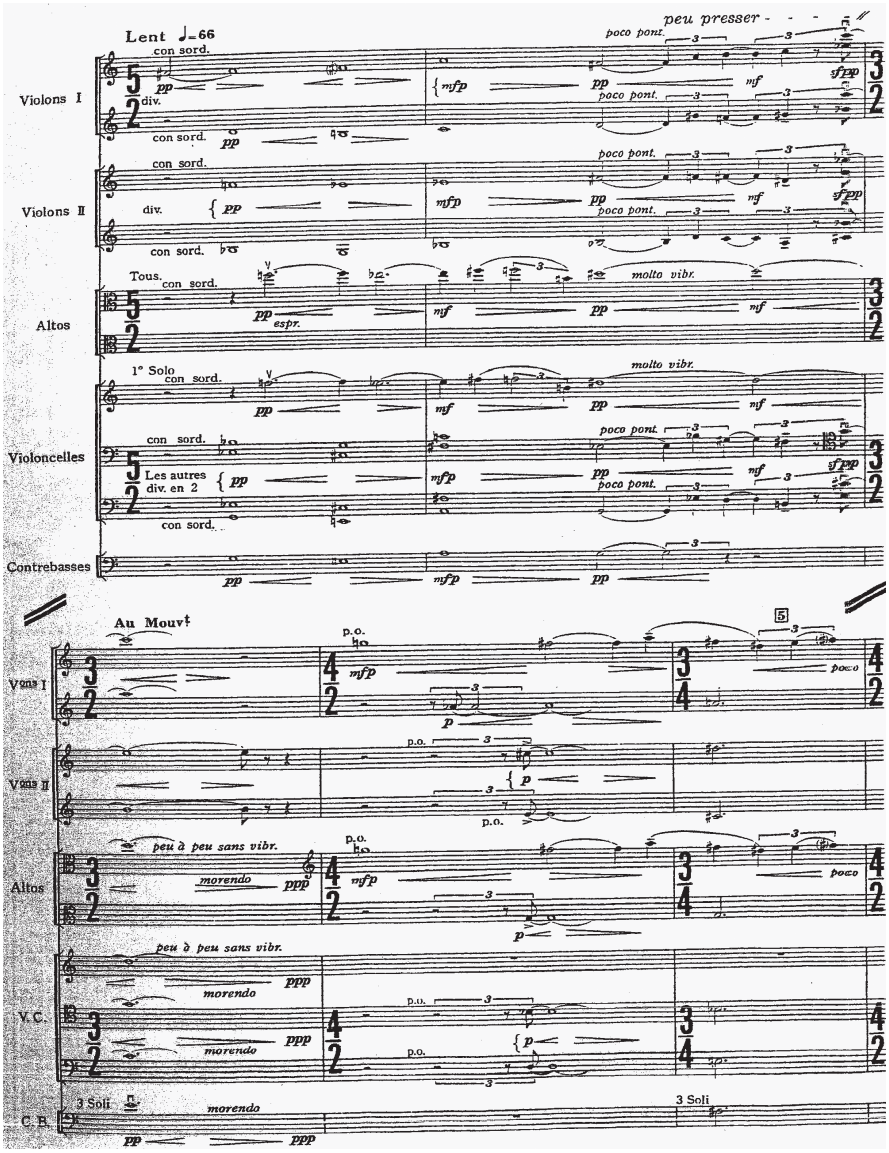
Тору Такэмицу (1930–1996) — первый японский (и, шире, восточноазиатский) композитор, достигший мировой известности. К середине 1960-х годов он уже прочно занял место на Олимпе новой музыки, где утвердился не в качестве выдвиженца экзотической культуры, лишь недавно начавшей осваивать западные стандарты, но как полноправный представитель композиторской «высшей лиги», членство в которой определяется наличием регулярных престижных заказов, включением произведений в репертуар лучших мировых оркестров и другими атрибутами безоговорочного международного признания. Все пишущие о Такэмицу непременно отмечают, что в его искусстве соединены «аспекты восточной и западной традиций»[1]. Но такая формулировка, без малейшего риска ошибиться, может быть применена к любому композитору (и, наверно, к любому художнику) с восточными корнями, использующему в своей работе средства, разработанные западным искусством. Попробуем разобраться, о каких именно аспектах идет речь в случае Такэмицу, и каким образом он осуществляет их соединение.

Творческое становление Такэмицу проходило на исходе катастрофической для Японии мировой войны и непосредственно после нее, когда интеллектуальную атмосферу в значительной степени определяло разочарование в традиционных национальных ценностях. Во время войны бóльшая часть западной музыки находилась в Японии под запретом, и будущему композитору приходилось слушать ее тайком с контрабандных пластинок. Первая же услышанная им запись — французская песня *Parlez-moi de l'amour* («Говорите со мной о любви»)[2] — произвела на него незабываемое впечатление: «я был потрясен и впервые внезапно осознал, насколько великолепна западная музыка» [8, p. 199]. Очевидно, этим ранним музыкальным впечатлением была предопределена ярко выраженная «франкофилия» Такэмицу; композиторами, наиболее сильно повлиявшими на его творчество, были Дебюсси и Мессиан, отчасти Варез. Много позднее, в 1989 году, к двухсотлетию Великой французской революции, Такэмицу сочинил альтовый концерт «Струна вокруг осени» (*A String around Autumn*) и посвятил его «народу Франции, в особенности Дебюсси и Мессиану»; музыка концерта насыщена аллюзиями на стиль обоих композиторов, а в созданной два года спустя «Цитате из сновидения» (*Quotation of Dream*) для двух фортепиано и оркестра обильно цитируется «Море» Дебюсси (при том, что «постмодернистская» манера цитировать чужую музыку для Такэмицу не характерна). Что касается традиционной японской музыки, то она «по какой-то причине никогда по-настоящему не нравилась мне, не трогала меня. Позднее звуки традиционной классической японской музыки всегда вызывали во мне горькие воспоминания о войне» [8, p. 200].

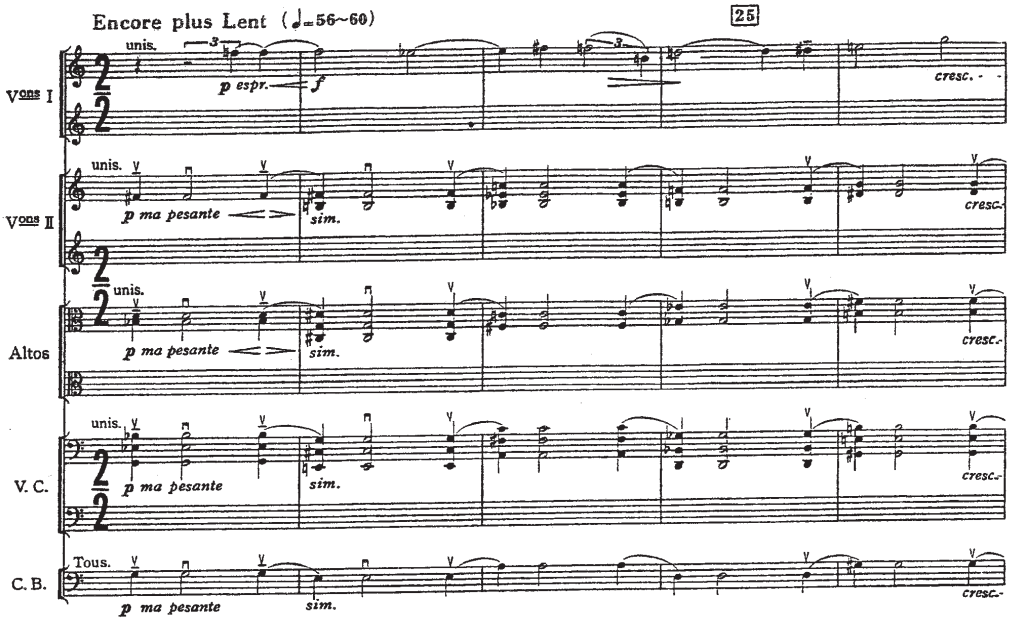
Как композитор Такэмицу был в основном самоучкой, если не считать эпизодических занятий с композиторами Ясудзи Киёсе (Kiyose Yasuji, 1900–1981) и Фумио Хаясакой (Hayasaka Fumio, 1914–1955). Киёсе не приобрел особой известности за пределами своей страны, Ха-

ясака же прославился прежде всего как автор музыки к нескольким классическим японским фильмам, в том числе к таким прославленным работам Акиры Куросавы, как «Расёмон» (1950) и «Семь самураев» (1954). Сформировавшийся в годы абсолютного господства «империалистической» доктрины паназиатизма («Азия для азиатов», со всеми вытекающими из этого лозунга последствиями для художественного творчества), он был противником искусственного соединения структур японской музыки с традиционными европейскими методами их презентации. Согласно Хаясаке, базовые эстетические принципы японской музыки суть простота, бесконечность (отсутствие отчетливо выраженных начала и конца), иррациональность (не поддающиеся измерению ритмы и темпы), «двумерность» (сопоставление различных элементов на плоскости — по аналогии с японским садом) и статика (метафорически — «растительное» начало)[3]. Соответственно противостоящие им западные принципы формулируются как сложность, конечность, логичность, «трехмерность» (развертывание в трехмерном пространстве) и динамичность (метафорически — «животное» начало).

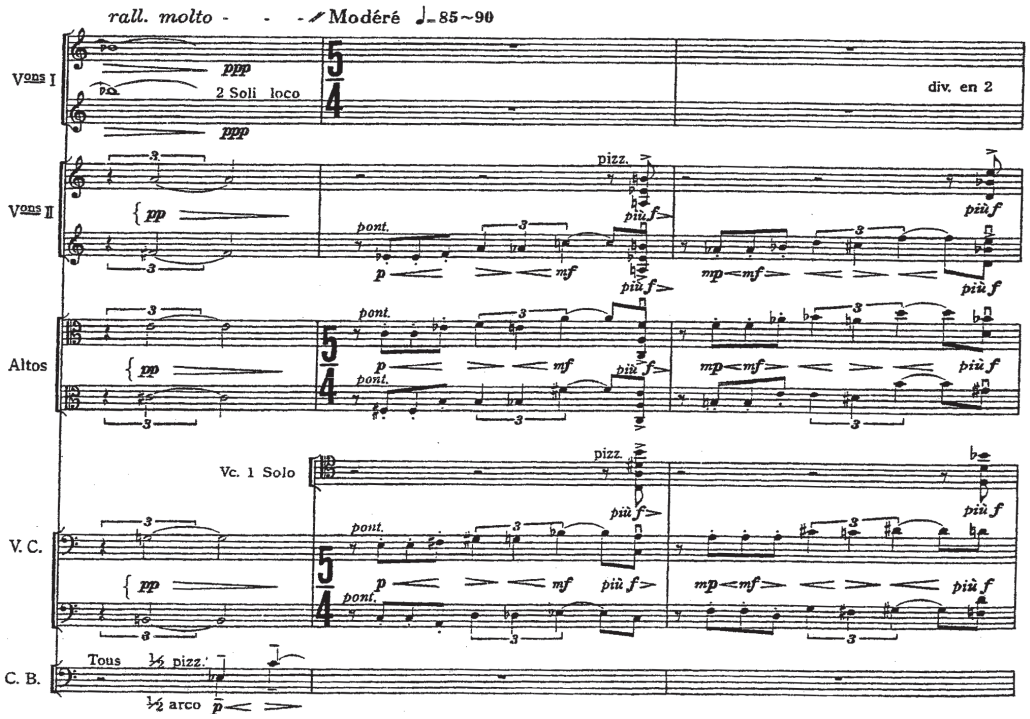
После войны Хаясака пересмотрел свои установки, признав необходимость соединить перечисленные исконно японские принципы с новейшей западной атональностью. Но японское, судя по всему, оставалось для него главным. Безотносительно к тому, действительно ли Хаясака ориентировал своего ученика в направлении паназиатизма или «паняпонизма», произведение, принесшее Такэмицу мировое признание, — восьмиминутный, объемом в 75 тактов, «Реквием» для струнных памяти Хаясаки (1957)[4] — являет собой прямую антитезу всем пяти упомянутым постулатам японской эстетики[5]. Во-первых, это произведение отнюдь не отличается «простотой», что бы под этим ни подразумевалось: его фактура многослойна, горизонтальные линии разворачиваются по достаточно замысловатым траекториям, вертикали изысканны, ладовые структуры причудливы, контрасты местами внезапны и остры, артикуляция и нюансировка тщательно детализированы, темпоритм гибко варьируется. Во-вторых, у него есть отчетливо выраженные начало, середина и конец, причем «конец» (заключительный раздел) представляет собой несколько сокращенную репризу «начала»; крайние разделы выдержаны в темпе *Lent*, «середина» открывается новой темой в более сдержанном движении (*Encore plus lent*) и включает несколько вторжений относительно активного мотива (*Modéré*). В-третьих, ритмика, при всей ее гибкости, не иррациональна, то есть вполне поддается измерению, а местами (прежде всего в эпизодах *Encore plus lent и Modéré*) по-европейски регулярна. В-четвертых и в-пятых, эта музыка явно подчиняется логике целеустремленного движения и, несмотря на медленный темп, ни в коей мере не статична. Определенное представление о «Реквиеме» Такэмицу могут дать нотные примеры 1, 2 и 3: первые такты пьесы и два отрывка из ее середины.



Пример 1. Т. Такэмицу «Реквием» для струнных



Пример 2. Т. Такэмицу «Реквием» для струнных



Пример 3. Т. Такэмицу «Реквием» для струнных

Знаменитый дирижер, приверженец творчества Такэмицу Сэйдзи Озава вполне справедливо отметил, что «Реквием» выполнен по схеме *ABA*, легко воспринимаемой западным слушателем. «Западное» происхождение имеет и гармонический язык «Реквиема». Не вдаваясь в детали, констатируем, что отрезки линий и гармонические вертикали, как правило, складываются из участков октатонического звукоряда (он же лад «тон–полутон»), в которые часто вклинивается посторонний тон; полная или неполная октатоника, контаминированная посторонним тоном, служит, пользуясь известным термином Ю. Н. Холопова, «центральным элементом» гармонической системы пьесы. Вообще говоря, для гармонии Такэмицу весьма характерно сочетание хорошо известного, утвердившегося в композиторской практике звукоряда — помимо октатоники это может быть и другой «лад ограниченной транспозиции», прежде всего целотоновый звукоряд (гексатоника), а также какой-либо натуральный лад (в частности, дорийский) и пентатоника, — с тоном, не входящим в его состав; такого рода сочетания придают гармонической атмосфере особого рода деликатную, ненавязчивую пикантность, рецептом которой Такэмицу владел как никто другой[6].

По словам Такэмицу, он еще в ранней юности понял, «что процесс сочинения начинается с осознания потоков звучаний, которые окружают нас и проникают в наш мир» [6, p. 53]. Он же подчеркивал, что для японской музыки, в отличие от западной, «качество» (*quality*) отдельного взятого звука важнее мелодии [4, p. 239], и музыка начинается с активного вслушивания в отдельный, изолированный звук. В сходном дзен-буддистском духе высказывался его старший современник Джачинто Шельси: «Музыка не может существовать без звука. Но звук существует сам по себе, без музыки. <…> Звук — вне времени. Именно звук важен» [7, p. 149]; нужно «дойти до сердцевины звука — только при этом условии вы можете считаться музыкантом» [7, p. 64]; творить следует «…путем полного подчинения себя <…> движению, в котором [художник] принимает участие, которое его наполняет и пронизывает» [7, p. 203]. Насколько можно судить с точки зрения европейского восприятия, музыка, вышедшая в 1960–1970-х годах из-под пера итальянского аристократа Шельси, в несравненно большей степени насыщена дзен-буддистским мистицизмом и звучит более «по-восточному»[7] (см. об этом: [9, с. 154–207]), чем основная часть наследия Такэмицу.

По признанию самого Такэмицу, он по-настоящему открыл для себя традиционную японскую музыку и оценил ее достоинства под влиянием Джона Кейджа [8, p. 199], для которого японская культура служила постоянным

источником вдохновения. Это произошло в начале 1960-х. Первым масштабным опытом Такэмицу по ассимиляции национально-почвенного элемента стала созданная по заказу Нью-Йоркского филармонического оркестра партитура под названием «Ноябрьские шаги» (*November Steps*). Ее первое исполнение состоялось в ноябре 1967 года (отсюда «Ноябрьские»); под «шагами» подразумеваются разделы пьесы (всего их одиннадцать, общей продолжительностью 20–25 минут). В исполнении участвуют японская лютня бива, бамбуковая продольная флейта сякухати и большой симфонический оркестр. Бива — инструмент относительно низкой тесситуры, преимущественно аристократический, входит в состав придворного оркестра гагаку; сякухати, с диапазоном в 3–4 октавы от d^1, имеет более демократическое происхождение и ассоциируется с дзен-буддистской медитацией (см. об этом: [3, с. 60–65; с. 215–220]). По-видимому, сочетание этих двух инструментов не является органичным для японской традиции. Тем более неорганично, по определению, сочетание дуэта бивы и сякухати с европейским оркестром. Особенность подхода Такэмицу заключается в том, что он ни в коей мере не стремится привести эти разнородные элементы к синтезу. «Западное» и «японское» начала в партитуре «Ноябрьских шагов» сосуществуют, почти не пересекаясь: ее оркестровый слой представляет собой по-импрессионистски изысканную, тонко нюансированную игру чистых тембров, тогда как структура партий бивы и сякухати определяется исконной природой этих инструментов и традициями игры на них, причем европейский слушатель, скорее всего, не в состоянии оценить, действительно ли японские инструменталисты взаимодействуют друг с другом в процессе игры или каждый из них играет свое, не обращая особого внимания на партнера. Разделы («шаги») для оркестра и для дуэта японских инструментов чередуются, перекрываясь лишь в незначительной степени; мотивные переклички между европейским и японским пластами редки и мимолетны. Весь строй «Ноябрьских шагов» указывает на то, что творческая сверхзадача композитора заключалась в демонстрации принципиальной несоединимости «западного» и «восточного» начал. Позднее, в 1973 году, Такэмицу сочинил еще одну, несколько более скромную партитуру для того же гетерогенного состава, под названием «Осень», повторив «художественное открытие»[8] «Ноябрьских шагов» в смягченной, ослабленной форме (пласты здесь разделены не так радикально, между ними кое-где установлены отчетливо слышные интонационные и тембровые связи). Компромиссная, относительно «гладкая» «Осень», по меньшей мере на Западе, не приобрела особой известности и исполняется несравненно реже, чем технически более сложные «Ноябрьские шаги».

В том же 1973 году из-под пера Такэмицу вышла его самая «почвенная» работа — «В осеннем саду» для оркестра гагаку. Понятие «гагаку» означает «изящная / высокая / совершенная музыка» [3, с. 77], и хотя элементы, составляющие систему такой музыки, гетерогенны по своему происхождению (см. об этом: [3, с. 77; 8, с. 202–223; с. 127–143]), она испокон веков выступает в качестве высшей, аристократической, строго канонизированной формы искусства, символизирующей императорское величие. В тембровом и ладогармоническом аспектах опус Такэмицу, продолжительностью около четверти часа[9], судя по всему, полностью соответствует канонам японской «высокой» музыки, но в том, что касается архитектоники, он явно базируется на европейской схеме ABA^1: раздел *A* предназначен для духовых инструментов относительно высокой тесситуры (флейт, тростевых инструментов хитирики и губных органов сё) и разворачивается в плавном, спокойном движении, без контрастов; в разделе *B* подключаются щипковые (бивы, кото) и ударные относительно низкой тесситуры, музыка приобретает более напряженный характер, достигая не слишком драматической, но все же отчетливо выраженной кульминации близ точки золотого сечения; после следующего затем динамического спада, в разделе A^1, возвращаются тематизм и настроение первого раздела, но теперь движение размечено периодическими ударами низких инструментов — элементом, оставшимся от среднего раздела. Таким образом, фаза *t* в триаде *imt*, в полном соответствии с «западной» диалектикой, возвращает к *i*, но при этом сохраняет в себе нечто от фазы *m*, то есть формообразующий процесс завершается на новом витке диалектической спирали.

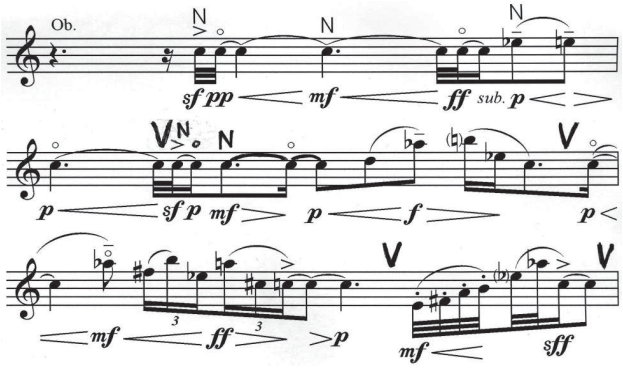
Работая с исконно японским (с поправками на наличие «импортных» деталей) материалом, Такэмицу демонстрирует абсолютно западный менталитет — тот самый менталитет «шофера», от которого он на словах открещива-

ется, рекомендуя себя как «собирателя звуков», не предпринимающего особых усилий для их организации в связное музыкальное целое (в противоположность композитору западного типа, который в своем отношении к музыкальной форме будто бы подобен автомобилисту, движущемуся от исходного пункта до пункта назначения по изначально заданному маршруту (см. об этом: [6, p. 182])). Не срабатывает здесь и другая излюбленная метафора композитора — уподобление музыкального произведения японскому саду, где разнообразные элементы аранжированы с интуитивной (не геометрической) точностью, благодаря чему их взаимная связь кажется естественной и самоочевидной. Конечно, автор пьесы «В осеннем саду» не занимался математическими расчетами, но совершенно ясно, что осознанная забота о симметрии и пропорциональности ему не была чужда.

«Ноябрьские шаги», «В осеннем саду» и менее крупные работы Такэмицу, предусматривающие участие японских инструментов, при всей их значительности все же носят, как кажется, отчасти экспериментальный характер и занимают сравнительно изолированное положение в контексте его обширного наследия. Центральную же линию его творчества, по меньшей мере с начала 1970-х, составили партитуры, принадлежащие к своеобразному жанровому типу, который условно можно назвать оркестровым пейзажем. Это относительно крупные (продолжительностью обычно от 12 до 17 минут) пьесы, начинающиеся и завершающиеся на *piano* и основанные на прихотливом развитии одной тематической идеи[10]. Поскольку исходная идея так или иначе развивается — то есть «прорастает» производными идеями, варьируется всевозможными способами, дез- и реинтегрируется[11], — фактор дзенской отстраненности дает о себе знать в основном эпизодически, на тех участках, где фактор устремленности от *i* к *t* отходит на дальний план. С другой стороны, «западная» формообразующая воля проявляет себя весьма деликатно: темпы всегда по меньшей мере неторопливы (по широко известному и, по-видимому, чрезмерно категоричному утверждению Такэмицу, психологии японцев чуждо ощущение *allegro* [6, p. 28]), сколько-нибудь длительные ритмические регулярности исключаются, динамические нарастания и кульминации могут быть весьма внушительными, но в общем характере движения преобладает мягкая расслабленность. Заглавия «оркестровых пейзажей» Такэмицу часто отсылают к явлениям природы (сад, дерево, вода, ветер, море; в ряде «морских» пьес использован мотив *Es-E-A* — sea), космическим пространствам, сновидениям. Яркий и популярный образец — «Стая опускается в пятиугольный сад» (*A Flock Descends into the Pentagonal Garden*, 1977). Этой тринадцатиминутной пьесой композитор, по его собственным словам, стремился передать впечатление от увиденного во сне пейзажа [6, p. 169]. Подходящая историческая параллель «Стае…» — «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси: в обоих случаях в основе целого лежит рельефная мелодия (у Такэмицу ее носителем служит гобой), вначале провоцирующая множество мелких движений внутри оркестровой ткани, затем, несколько раз повторяясь по ходу пьесы, сообщающая этим движениям новые импульсы и тем самым постепенно исчерпывающая свой изначальный потенциал. Мелодические подъемы и спады, сгущения и разрежения музыкальной материи ассоциируются с интенсивной внутренней жизнью природы, а преобразования начальной темы развертываются причудливо и непредсказуемо, как во сне.

Тема «Стаи…», без аккомпанемента, показана *в нотном примере 4* (знак *N* над нотой указывает на нормальное звукоизвлечение, знак ° — на флажолет). Аккомпанемент вначале представлен пентатонным созвучием e^1–fis^1–gis^1–h^1–cis^1, по-видимому символизирующим упомянутый в заглавии «пятиугольный сад»; далее оно мало-помалу расслаивается, образуя отстраненный статичный фон по отношению к ведущей линии. Последняя же отчетливо членится на четыре неравные по объему фразы, каждая из которых завершается нотой c^2; для наглядности границы фраз отмечены в нотном примере «галочками». Пути, ведущие к заключительному c^2, различаются по продолжительности и конфигурации. Первая фраза, с самым узким диапазоном и наименьшим числом нот, выполняет вводную функцию. Во второй фразе, дополнительно утверждающей функцию тона «до» как своего рода «финалиса», исходный импульс получает развитие, охватывая более крутую дугу с вершиной в точке золотого сечения. В третьей фразе центробежно-центростремительная модель, действовавшая и в первых двух, реализуется в более активном движении и сжатых рамках. Наконец, четвертая фраза,

самая сжатая из всех, самая широкая по диапазону, принципиально отличная от первых трех по конфигурации, играет роль завершающего орнаментального «росчерка». Таким образом, соло гобоя в начале «Стаи…» предстает целостным «минимальным музыкальным произведением»[12] (см. об этом: [2, с. 5; с. 18–19]) в четырех частях, где вторая, третья и четвертая части продолжают и развивают идею интродукции, с каждым разом все более и более интенсивно и с бóльшим размахом. Читатель оценит стройность архитектонических пропорций внутри этого миниатюрного цикла, точность в подборе звукорядов для каждой фразы и изящество неточных «рифм»: es^2–e^2–c^2 — h^2–es^2–c^2 — a^2–cis^2–c^2 — es^2–as^2–c^2.



Пример 4. Т. Такэмицу «Стая опускается в пятиугольный сад»

Партитура, выполненная в форме, родственной рондо, завершается очередным возвращением к первому «колену» темы и к исходной гармонической структуре «пентатоника плюс один посторонний тон» на той же высоте, что и в начале: комфортный для европейского восприятия (пользуясь более изощренной специальной терминологией, «когнитивно-консонантный») итог центробежно-центростремительной диалектики, свойственной музыкальной форме европейского типа.

Атрибуты зрелого стиля Такэмицу — такие, как особого рода эвфоничность, обусловленная использованием уже упомянутых структур типа «пентатоника+1», «гексатоника+1» и «октатоника+1», изысканно дифференцированная квазиимпрессионистская инструментовка с преобладанием высоких, светлых тембров, частые непринужденные смены тембрового колорита, штрихов и динамических нюансов, пластичная, изменчивая, не скованная метром ритмика, гибкая агогика, спокойное, неторопливое развертывание, — безусловно, имеют точки соприкосновения с тем набором эстетических категорий, который испокон веков ассоциируется с высшими формами японского искусства, — чистотой, рафинированным вкусом, «очарованием», «сокровенностью», отстраненностью, изяществом[13] [3, с. 47]. Вместе с тем они, вообще говоря, не специфичны именно для японского художественного менталитета. В случае Такэмицу суть восточно-западного синтеза заключается не в адаптации «восточного» тематизма к «западным» формам художественного высказывания (этот путь наиболее обычен для композиторов незападного происхождения, но, как сам Такэмицу с некоторой демонстративностью показал в «Ноябрьских шагах», такой подход ему не близок), а в опоре на наиболее общие эстетические принципы, присущие «Востоку», но не чуждые и «Западу», и в тенденции к их чуть более интенсивному воплощению, чем это привычно для западной традиции. Собственно, именно благодаря такому счастливо найденному модусу соединения «восточного» и «западного» музыка Такэмицу в своих наиболее характерных образцах не только в высшей степени оригинальна и стилистически узнаваема, но и, в отличие от огромной части продукции «незападных» композиторов, работавших и работающих в западных конвенциях[14], никогда не производит впечатления компромисса между разными менталитетами.

Примечания

[1] Именно такой формулировкой предваряется основополагающая англоязычная монография о композиторе. С теми или иными вариациями эта мысль повторяется в справочных изданиях, в буклетах к многочисленным дискам с музыкой Такэмицу и т. п.

[2] Автором этого классического в своем роде образца французской шансон, созданного в 1930 году, был Жан Ленуар (1891–1976). Стоит заметить, что со временем Такэмицу преуспел и в жанре эстрадной песни, хотя эта сфера творчества, естественно, была для него маргинальной.

[3] Источник сведений об эстетических воззрениях Хаясаки — выступление японского исследователя Юдзи Нумано (Numano Yuji) на конференции Composition Schools in the 20th Century: the Institution and the Context. Vilnius, 19–22 October 2016 и последующая беседа с ним. Подробно об этом — в его «Истории со-

временной японской музыки», выпущенной в Токио в 2007 году на японском языке.

[4] О Такэмицу начали говорить в «большом мире» после того, как «Реквием» в 1959 году удостоился благосклонного отклика Стравинского.

[5] В упомянутом выступлении Нумано было высказано противоположное мнение, которое, на мой взгляд, не находит подтверждения в партитуре «Реквиема».

[6] Попутно уместно вспомнить, что композитор был также известным в Японии кулинаром и часто выступал в этом качестве по телевидению.

[7] О Шельси и его музыке, в своих наиболее характерных образцах, безусловно, наделенной не свойственными новому западному искусству атрибутами простоты, открытости в бесконечное, иррациональности (по меньшей мере в том, что касается организации ритма) и статичности.

[8] Термин Л. А. Мазеля.

[9] В записи 1980 года, выпущенной фирмой JVC (CD JVC-1010, 1988). На этом диске пьеса «В осеннем саду» фигурирует в окружении пяти менее значительных пьес — «сателлитов», сочиненных Такэмицу между 1974-м и 1979 годом.

[10] Конечно, зрелое творчество Такэмицу далеко не исчерпывается всевозможными проявлениями архетипа «оркестрового пейзажа». Особую линию составляют масштабные концерты, названные в честь созвездий: «Кассиопея» для ударника с оркестром (в 4 частях, 1971), «Орион и Плеяды» для виолончели с оркестром (в 2 частях с интерлюдией, 1984) и «Близнецы» для гобоя и тромбона с оркестром (в 4 частях, 1971–1986); по сравнению с большинством других партитур Такэмицу этого времени они заметно экстравертнее по характеру выразительности, богаче резкими перепадами динамики, фактуры и ритмического рисунка. На фоне концертов и «оркестровых пейзажей» своим объемом (30–35 минут музыки), пестротой тематизма, фрагментарностью формы (13 разделов с программными заголовками), обилием эпизодов в остинатной ритмике (что для Такэмицу особенно необычно) и моментами открытого неоромантического пафоса выделяется концерт для квинтета ударников и оркестра «Из меня струится то, что вы называете Временем» (*From Me Flows What You Call Time*, 1990).

[11] Материал, порученный биве и сякухати в «Ноябрьских шагах», подобным процедурам не подвергается, то есть, насколько можно понять, категория тематического развития или тематической работы (*thematische Arbeit*) в хорошо известном нам европейском понимании чужда японской традиции — или по меньшей мере той ее части, к которой апеллирует «почвенный» пласт «Ноябрьских шагов».

[12] Здесь я ссылаюсь на М. Г. Арановского, согласно которому удачно найденная мелодическая идея сама по себе, даже в отрыве от того целого, частью которого она является, есть «автономная единица искусства», подобная «минимальному музыкальному произведению».

[13] Эти категории, значимость которых менялась в разные исторические эпохи, перечислены в очерке становления и развития традиционной японской музыки.

[14] Здесь можно было бы упомянуть обширный ряд всемирно известных фигур, от Вилла-Лобоса и Хачатуряна до таких соотечественников и современников Такэмицу, как Ясуси Акутагава (Akutagawa Yasushi, 1925–1989) и Тосиро Маюдзуми (Mayuzumi Toshiro, 1929–1997).

Литература

1. *Акопян Л. О.* Джачинто Шельси // Искусство музыки. Теория и история. 2011. № 1–2.
2. *Арановский М. Г.* Синтаксическая структура мелодии. М.: Музыка, 1991. 320 с.
3. *Есипова М. В.* Традиционная японская музыка. Энциклопедия. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. 312 с.
4. *Сисаури В. И.* Японская инструментальная музыка Гагаку (генетические связи и процесс становления) // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 14. Л.: Музыка, 1975. С. 202–223.
5. *Сисаури В. И.* Роль континентальных заимствований в формировании национального стиля японской музыки // Традиции музыкального искусства и музыкальная практика современности. Л.: ЛГИТМиК, 1981. С. 127–143.
6. *Burt P.* The Music of Tōru Takemitsu. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2001.
7. *Scelsi G.* Les anges sont ailleurs… Textes et inédits recueillis et commentés par Sharon Kanach. Arles: Actes Sud, 2006.
8. *Takemitsu T.* Contemporary Music in Japan // Perspectives of New Music. Vol. 27. No. 2 (Summer 1989).
9. *Акопян Л. О.* Джачинто Шельси [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://imti.sias.ru/upload/iblock/17a/akopyan.pdf. С. 154–207.

© *Смирнова Е. М., 2017*

УДК 398.8

СВАДЕБНЫЕ ПЕСНИ ПРИБЕЛЬСКИХ МАРИ: К ПРОБЛЕМЕ ЛАДОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ

Работа посвящена рассмотрению ладовой организации свадебных напевов прибельских мари — этнотерриториальной группы восточных мари, проживающих на северо-востоке Республики Башкортостан. Рассмотрение звукорядного и ладофункционального устройства напевов обрядового функционирования дает возможность установить интонационные особенности архаичного пласта восточномарийской народно-песенной культуры, этническая характерность которого не вуалируется более поздними напластованиями. Наличие ярко выраженной тенденции к стабилизации, обнаруживаемой ладовыми формами свадебных песен, позволяет говорить о существовании в традиции прибельских мари устойчивых интонационных комплексов, закрепленных за определенными жанровыми сферами и наделенными семантической функцией. Материалом исследования служат образцы, записанные в фольклорных экспедициях Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова 2007–2008 гг. в селах Илишевского, Краснокамского, Калтасинского и Дюртюлинского районов Республики Башкортостан.

Ключевые слова: марийский фольклор, народная песня, восточные мари, ладовая организация

Из трех этнических групп марийского народа — луговых, горных и восточных — последние являются изученными в наименьшей степени. Единственной работой, где песенность восточных мари рассматривается специально и развернуто, является исследование О. Герасимова, посвященное традиции елабужских мари — группе восточных мари, проживающей на территории Татарстана (см.: [5]). Немногочисленные статьи и вступления к сборникам восточномарийского песенного фольклора, дополняющие данное исследование, затрагивают отдельные аспекты традиционной песенной культуры (см., например, статью А. Султановой о тюркском влиянии на песни восточных мари: [12]), или же имеют обзорный характер (см., в частности: [6], [8], [11]). Учитывая тот факт, что восточные мари широко расселены и разделяются на несколько локальных этнотерриториальных составляющих, различных с точки зрения специфики музыкального диалекта, становится понятным, что любая попытка приблизиться к пониманию особенностей восточномарийской песенности является более чем актуальной.

Настоящая работа посвящена рассмотрению свадебных песен прибельских мари — этнотерриториальной группы восточных мари, проживающих на северо-востоке Республики Башкортостан (между реками Белая и Уфа). Главным аспектом их рассмотрения является аспект звуковысотный (ладовый). Представляя обрядовый пласт традиционной песенности, свадебные напевы дают возможность выявить особенности этнически характерного пласта народной песенной культуры, свободного от более поздних напластований и заимствований. Наличие ярко выраженной ладовой (добавим: и мелодической) характерности, обнаруживаемой свадебными песнями, позволяет говорить о существовании в традиции прибельских мари устойчивого интонационного словаря, составляющие которого отмечены закрепленной жанровой семантикой.

Материалом исследования служат образцы, записанные в фольклорных экспедициях Казанской государственной консерватории 2007–2008 годов в селах Илишевского, Краснокамского, Калтасинского и Дюртюлинского районов Республики Башкортостан и представленные в фольклорном сборнике [9]. Всего проанализировано 26 песенных напевов; при имеющемся объеме материалов в существующих публика-

циях, это число является весьма репрезентативным[1].

Как известно, свадьба является обрядом многосоставным. Помимо компонентов специфически свадебного ритуала (таких, как сватовство и сговор, прибытие поезда жениха, прощание невесты с родным домом, обращение гостей к жениху и невесте и др.), свадебный обряд органично включает в себя компоненты гостевого обряда (встреча и проводы гостей, проведение застолья, танцы и игры)[2]. Понятно, что в этой ситуации на свадьбе уместно звучание песен гостевых, шуточных и игровых, танцевальных такмаков. Именно так и происходит в традиции прибельских мари. Предлагаемые ниже характеристики адресованы собственно свадебным напевам — то есть напевам однофункциональным, приуроченным исключительно к свадебному «действу».

Знакомство со свадебными напевами прибельских мари убеждает в их архаичности: узкообъемность; малый амбитус, не выходящий за пределы кварты, квинты; опора на трихордовые попевки в кварте; интонации зова, рождаемые характерными восходящими квартовыми мелодическими ходами; многократное воспроизведение в рамках одного напева устойчивых (формульных) мелодических и ритмических фигур, звучащих как повтор некоего заклинания — все эти интонационные параметры напевов в полной мере соответствуют характеристикам, выделяемых исследователями в качестве признаков песенной архаики. Напевы песен «Эр кечыже легылда йошкаргалын», «Сӱан толеш, сий толеш», «Сар имньыжым кичкалын» и «Ӱсӓн толеш, ӱсӓн толеш», приведенные в примерах 1–4, в данном отношении являются более чем показатель ными.

Своеобразно ладомелодическое строение свадебных напевов прибельских мари. Первое, что обращает на себя внимание — удивительная однотипность напевов с точки зрения ладомелодического устройства. Из пяти вариантов пентатонного лада (напомним, что в звукорядном отношении пентатоника представлена ладами *d*, *e*, *g*, *a* и *h*[3]) в свадебных напевах претворяются только две звукорядные формы — *g* и *d*. При этом степень их распространенности оказывается различной: форма *d* реализована в 4-х — то есть в 15 % имеющихся в нашем распоряжении напевов (см. *таблицу 1*), тогда как форма *g*, соответственно, в 22-х — то есть в 85 % напевов (см. *таблицу 2*).

Ладовая форма	Количество ступеней	Количество песенных образцов
$\boldsymbol{d^1} – e^1 – g^1 – a^1$	4	1
$h – \boldsymbol{d^1} – e^1 – g^1$	4	2
$a – h – \boldsymbol{d^1} – e^1 – g^1$	5	1

Таблица 1

Ладовая форма	Количество ступеней	Количество песенных образцов
$\boldsymbol{g} – a – h – d^1$	4	4
$\boldsymbol{g} – a – h – d^1 – e^1$	5	16
$\boldsymbol{g} – a – h – d^1 – e^1 – g^1$	6	11
$e – \boldsymbol{g} – a – h – d^1 – e^1 – g^1 – a^1$	8	11

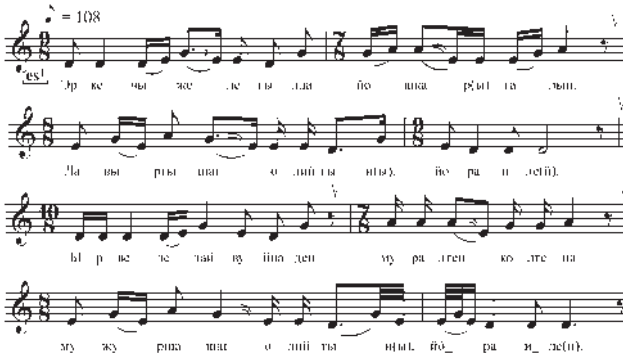
Таблица 2

К стабилизации тяготеет и объем песенных звукорядов. Звукоряды напевов, разворачивающихся в ладу *d*, в большинстве случаев охватывают четыре ступени, не выходящие за пределы квинты. Увеличение этой звукорядной формы до пятиступенной можно расценить не столько как явление системы, сколько как явление конкретного текста: оно единично, встречается в варианте четырехступенного напева и происходит за счет захвата тона, прилегающего снизу к устою в качестве вспомогательного. Лад *g* по причине бóльшего числа реализующих его образцов на первый взгляд кажется более разнообразным — че-

тырех-, пяти-, шести-, восьмиступенным. Однако пятиступенный вариант оказывается не просто наиболее распространенным, но безусловно преобладающим, так что тенденция к ладовой стабильности не нарушается и здесь.

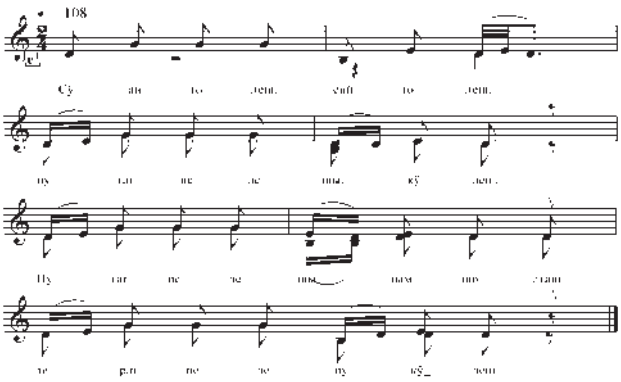
В ладофункциональном отношении представленные в напевах ладовые структуры тяготеют к нескольким устойчивым моделям. Интересной представляется наличие корреляции между конкретной ладозвукорядной формой и системой ладофункциональных тяготений, реализуемых на ее основе.

Лад *d* строится как слабоцентрализованная система координационного типа. Так, яркой интонационной особенностью напева «Эр кечыже легылда йошкаргалын», разворачивающегося на основе данного лада, является функциональная рядоположенность тонов звукоряда, каждый из которых воспринимается как опорный или, по крайней мере, стремится быть таковым — до тех пор, пока на эту роль не начинает претендовать следующий тон. Уже в пределах 1-й мелостроки напева на роль ладовой опоры претендует каждый из четырех мелодических тонов — *d*, *e*, *g* и *a* (см. *пример 1*): звучащий первым тон *d* повторяется трижды, что оказывается достаточным для его выделения по степени весомости, возвращение к нему после кратковременного подъема к верхнеквартовому тону еще больше укрепляет его позиции как опорного элемента лада. В свою очередь, верхнеквартовый тон *g*, связанный с внутристиховой цезурой, выделяется местоположением внутристихового финалиса и, опять-таки, повтором (в данном случае, двойным), подчеркнутым к тому же ритмическим выделением (долгой слогонотой в первом случае и словесным акцентом во втором случае). Во втором полустихе 1-й строки ситуация меняется в пользу двух других тонов — *e* и *a*, которые оказываются в сходных соотношениях: каждый оказывается неоднократно повторенным, ритмически и акцентно выделенным — так, что слуху трудно отдать предпочтение какому-либо одному из них при выборе центрального элемента лада. Во 2-й строке напева ситуация повторяется с тем лишь изменением, что опорные пары тонов сменяют друг друга в обратном, как бы зеркальном, порядке: сначала звучит комбинация тонов *e*-*a*, затем — комбинация тонов *g*-*d*.



Пример 1

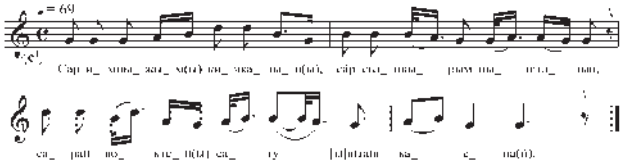
Слабоцентрализованные ладофункциональные связи могут разворачиваться и по несколько иному «сценарию», как это происходит, например, в напеве песни «Сӱан толеш, сий толеш» (см. *пример 2*): функцией тоникальности здесь наделены только два тона, *d* и *g*. Это позволяет считать данную ладовую форму разновидностью переменного лада с редким — квартовым — расположением опор. Тем не менее общий принцип координационности ладовых связей сохраняется и здесь, что позволяет считать все напевы в ладу *d* однотипными в ладофункциональном отношении.



Пример 2

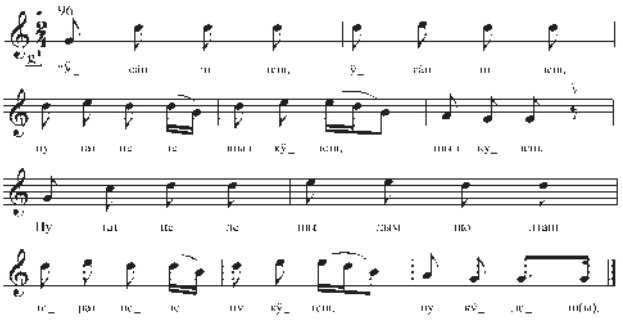
В отличие от лада *d*, лад *g* являет собой централизованную (субординационную) систему. В напевах, звучащих в этом ладу, между тонами устанавливаются подчеркнуто иерархичные ладофункциональные связи. При всей схожести складывающихся здесь централизованных форм тем не менее можно выделить несколько их разновидностей. Любопытно, что эти разновидности не хаотично связаны с разными по объему звукорядами, но, напротив, каждая конкретная, отличающаяся от другой объемом звукорядная форма лада *g* оказывается закрепленной за конкретной, только ей присущей, ладофункциональной моделью.

Ладофункциональная модель напевов, разворачивающихся на основе лада *g* четырехступенного состава, может быть определена следующим образом: «тоника + неустои без выделения побочной опоры» (формулировка Т. Бершадской, см.: [2, с. 107]). Так, в напеве «Сар имньыжым кичкалын» (*пример 3*), разворачивающегося на основе данной ладовой формы, устой — тон *g* — обнаруживает свое главенство за счет многократного повтора, ярко выраженной способности «притягивать» к себе мелодическое движение, ритмической (долготной) выделенности, закрепленности в функции кадансового замыкания.



Пример 3

Увеличение тонового состава напевов происходит однотипно: к четырехступенной основе добавляется верхнесекстовый тон *e*. Его появление влечет за собой усложнение ладофункциональной структуры: между ступенями возникают периферийные связи, ладофункциональная модель приобретает форму «тоника + побочная опора + неустои». Местоположение побочной опоры закреплено: в ее роли всегда выступает квинтовый тон. Он притягивает прилегающие ступени — прежде всего секстовую (собственно говоря, последняя и возникает как «вспомогательная» к ладовой квинте), и в то же время сохраняет динамическую устремленность вниз, к устою *g*. В напеве «™сін толеш, ¢сін толеш» (*пример 4*) данная ладофункциональная модель представлена в предельно обнаженном виде, не завуалированная сложным мелодическим рисунком и разветвленными ладофункциональными связями.



Пример 4

Более объемные разновидности звукоряда *g*, встречающиеся в свадебных напевах, повторяют принцип ладофункционального строительства пятиступенного лада за тем лишь исключением, что к верхнеквинтовой побочной опоре здесь притягивается бóльшее количество тонов (их увеличение происходит за счет добавления к звукоряду верхнеоктавного тона[4]).

Таким образом, свадебные песни прибельских мари обнаруживают удивительную однотипность ладозвукорядного и ладофункционального строения. В них представлены всего две ладовые формы — *d* и *g*, первая из которых представляет собой слабоцентрализованную систему координационного типа, тогда как вторая — субординационную систему с двумя разновидностями: без побочной опоры (четырехступенные формы лада) и с побочной опорой на верхнеквинтовом тоне (пятиступенные и более объемные ладовые формы). Факт этот, значимый в качестве яркой стилевой характеристики традиции, интересен и с другой точки зрения.

Считается, что характерной чертой монодических ладов является их «*нестабильность*, исключающая возможность исчерпывающего перечисления разновидностей» [2, с. 105–106; выделено автором. — *Е. С.*]. Данное положение, абсолютно правомерное в качестве общего принципа монодического ладообразования и как общая характеристика огромного массива разнообразных монодических ладовых форм, сложившихся в музыкальной практике «всех времен и народов», по отношению к частной, локальной монодической культуре неожиданно оказывается спорным. Именно к такому выводу приводит рассмотрение звуковысотного строя песен прибельских мари, где ладовые формы напевов в рамках определенного жанрового блока (в данном случае, свадебного) обнаруживают ярко выраженную тенденцию к стабилизации. Сходное явление — тенденцию к стабилизации ладовых форм — обнаруживает Л. Сарварова при исследовании особенностей звуковысотной организации многослоговых лирических песен татар-мишарей (см.: [10]). Предлагаемые ею выводы оказываются в одном русле с выводами настоящей работы, что инспирирует дальнейшие исследования в данном направлении. Не исключено, что устойчивость ладовых характеристик способны обнаружить напевы не любых локальных традиций, но лишь

традиций пентатонных, в которых уже саму стабильность пентатонной звукорядной основы напевов можно рассматривать в качестве свидетельства наличия устойчивых «стандартов» в сфере ладового строительства. Это, однако, является пока лишь не более чем предположением, еще ждущим своего доказательства. Исследования в обозначенной области позволят существенно скорректировать представления о монодическом ладообразовании в целом и в области структурирования пентатонных монодических ладов в частности.

Примечания

[1] При составлении фольклорных изданий традиционным жанрам восточных мари уделяется не равное внимание. В наибольшей степени представлены жанры гостевых и лирических песен, тогда как песни иных жанров (календарные, свадебные, поминальные) исчерпываются единичными образцами. Например, в сборнике В. Васильева [3] из 55 песен, представляющих музыкально-поэтическую традицию восточных мари Башкортостана, присутствует лишь один свадебный напев. Эту ситуацию можно считать показательной для всех изданий восточномарийского музыкально-поэтического фольклора.

[2] Отметим, что данная особенность характерна не только для восточных мари, но и для других народов, традиция которых включает в себя развитый гостевой обряд. Так, А. Васильева, описывая традицию чувашей-анатри, отмечает: «расширение круга свадебных песен происходит за счет гостевых песен, также звучащих на свадьбе» [4, с. 86–87]. Сходное явление наблюдает Н. Альмеева при изучении песенной традиции крещеных татар: «Гостевой ритуал по многим пунктам "сценария" един со свадьбой. Они аналогичны по принципу песенного общения. Диалоги родственников жениха и невесты отличаются от диалогов гостевого — не свадебного — ритуала только содержанием текстов» [1, с. 10].

[3] Виды пентатоники, как и все приведенные в примерах напевы, для удобства анализа и наглядности выводов транспонированы в единую систему в соответствии с местом того или иного звукоряда в конвенциональной пентатонной шкале. Понятие конвенционального пентатонного звукоряда предложено М. Кондратьевым (см.: [7, с. 17–20]); под ним понимается звукорядная шкала условной абсолютной высоты, открытая вверх и вниз: «… $G – A – H – d – e – g – a – h – d^1 – e^1 – g^1 – a^1 – h^1 – d^2 – e^2 – g^2$…» [там же, с. 18].

[4] Считать верхнеоктавный тон самостоятельной ступенью позволяет его функциональный статус неустоя, не совпадающий с функциональным статусом этого же тона, звучащего на октаву ниже, где он является устоем. Такая ладовая организация (организация, при которой «тон, отстоящий от данного на октаву выше или ниже, не совпадает с ним по функции» [2, с. 99] получила наименование неоктавной или монотоникальной [там же, с. 100].

Литература

1. *Альмеева Н. Ю.* Песенная культура татар-кряшен: Жаровая система и многоголосие: автореф. дис. … канд. искусствовед. Л., 1986. 18 с.
2. *Бершадская Т. С.* Лекции по гармонии. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2005. 268 с.
3. *Васильев В. М.* Марийские народные песни. Йошкар-Ола: Марийское кн. изд-во, 1991. 301 с.
4. *Васильева А. П.* Песенная культура правобережных анатри Татарстана: дипломная работа / Казанская гос. консерватория. Казань, 2008. 486 с.
5. *Герасимов О. М.* Музыкальный фольклор елабужских мари: автореф. дис. … канд. искусствовед. М., 1995. 17 с.
6. *Казанская Л. В.* Очерки истории марийской советской музыки. М.: Советский композитор, 1983. 160 с.
7. *Кондратьев М. Г.* Звукоряды пентатоники: введение в ладовый анализ чувашской народной песни // Чувашское искусство. Вопросы теории и истории. Чебоксары, 2001. Вып. 4. С. 14–41.
8. Песни восточных мари: Свод марийского фольклора / сост., классиф. и коммент. Г. Г. Гадиатова. Йошкар-Ола: Марийское кн. изд-во, 1994. 318 с.
9. Песни прибельских мари / сост., нотация, пред., комм. Н. Н. Макаровой и Е. М. Смирновой. Казань. Рукопись.
10. *Сарварова Л. И.* Этнический компонент песенной культуры татар-мишарей: вопросы звуковысотной и фактурной организации: дис. … канд. искусствовед. Казань, 2006. Ч. 1. 245 с. Ч. 2. 497 с.

11. *Смирнов К. А.* Песни восточных мари (100 номеров). Йошкар-Ола: Маргосиздат, 1951. 184 с.
12. *Султанова А. А.* Марийский фольклор в тюркском окружении // Традиционные музыкальные культуры народов Центральной Азии. Материалы международной научно-практической конференции (Алматы, 5–7 мая 2009 г.). Алматы, 2009. С. 46–48.

© ***Новикова О. В., 2017***

УДК 398

МУЗЫКАЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ БУРЯТСКОГО ЭПОСА: ИТОГИ И ОТКРЫТИЯ

В статье обсуждаются итоги и перспективы музыковедческого анализа целостной композиции улигера «*Тохонойн ганса Төөлэн*», записанного от западнобурятского сказителя Буры Барнакова; впервые рассматриваются особенности процессуального развертывания мелодики и лада сказания.

Ключевые слова: бурятский фольклор, музыка эпоса, лады народной музыки

Исследование проведено при поддержке РГНФ, грант № 14-04-12010а

В рамках 60-томной академической серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока» готовится к изданию улигер «*Тохонойн ганса Төөлэн*» («Туйлэн, единственный сын Тохоноя»), записанный М. П. Хомоновым в 1961 году от западно-бурятского сказителя Буры Барнакова. Как это принято в эхирит-булагатской традиции, сказание поется от начала до конца без сопровождения инструмента. Его полная аудиозапись содержит около 2000 стихотворных строк; в соответствии с техническими возможностями того времени она поделена на девять фрагментов, в перерывах между которыми менялась магнитофонная лента, а исполнитель мог отдохнуть.

Необходимо отметить, что нотная расшифровка полной версии сказания, сделанная впервые, откроет новые горизонты в бурятской музыкальной фольклористике. Она даст возможность наблюдать во всей полноте и последовательности процессуальное развертывание архитектоники, ритмики, звуковысотности крупной музыкально-поэтической композиции. Несмотря на то что в настоящий момент работа по нотированию этого улигера еще не завершена, уже сейчас можно сделать ряд выводов, существенно дополняющих и даже меняющих современные представления о музыке бурятского эпоса. Наблюдения, изложенные в данной статье, основываются на анализе нотных расшифровок пяти аудиофрагментов улигера, включающих около 1000 музыкально-поэтических строк.

Пожалуй, самый важный из выводов, сделанных на основе анализа данного материала, носит методологический характер и сводится к некорректности буквального сравнения музыкальной стороны сказания «*Тохоной Ганса Төөлэн*» с другими улигерами Буры Барнакова, а тем более, с эпическими образцами, принадлежащими другим этнолокальным группам бурят. Причина этого кроется в краткости и крайней малочисленности опубликованных нотировок улигерных фрагментов.

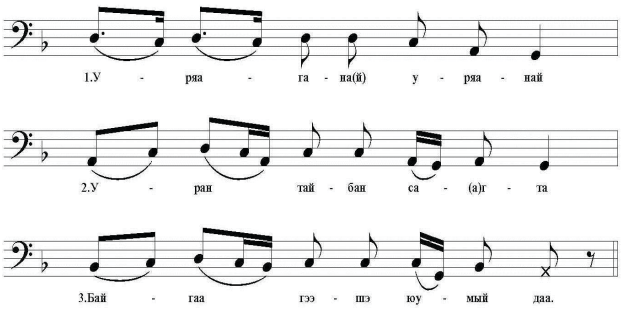
Действительно, в настоящее время мелодика по меньшей мере трех хорошо известных филологам и этнографам бурятских этнолокальных традиций исполнения эпоса известна по следующим публикациям. Эхирит-булагатскую традицию представляют начальные фрагменты четырех улигеров Буры Барнакова (в том числе «*Тохонойн ганса Төөлэн*»), насчитывающих от 62 до 82 музыкально-поэтических строк, нотированных Д. С. Дугаровым [3, Т. 3, с. 172–191]; около 50 строк сказания, записанного на фоновалик В. А. Михайловым и Б. Э. Петри в Кудинской степи в 1912 году, нотированного В. В. Коргузаловым и опубликованного в монографии Г. О. Туденова «Бурятское стихосложение» [15, с. 76–77]; а также 13 строк улигера «*Хатуу Хара-хан*», записанного в 1966 году С. С. Бардахановой от Сумана Сонтохонова [5, с. 49].

Унгинская эпическая традиция представлена всего четырьмя фрагментами в сбор-

нике Д. С. Дугарова «Песни западных бурят» [3, Т. 3, с. 19–25, с. 128–132]; самый протяженный из них, записанный от прославленного улигершина Аполлона Тороева, включает 39 нотированных строк.

Что касается хори-бурятских записей, то они исчерпываются отдельными строками *түүрэлгэ* (поющихся монологов героев) в «Хори-бурятском говоре» А. Д. Руднева (см.: [4, с. 506–507]) и в хори-бурятском песенном томе Д. С. Дугарова [3, Т. 1, с. 43–44]; 47-строчным фрагментом в «Песнях селенгинских бурят» [3, Т. 2, с. 15–19]; а также двумя примерами (в 47 и 66 строк) [3, Т. 1, с. 33–43] напевной традиции исполнения улигеров, уже в начале 60-х годов XX века «почти не бытующей у хори-бурят» [3, Т. 1, с. 357].

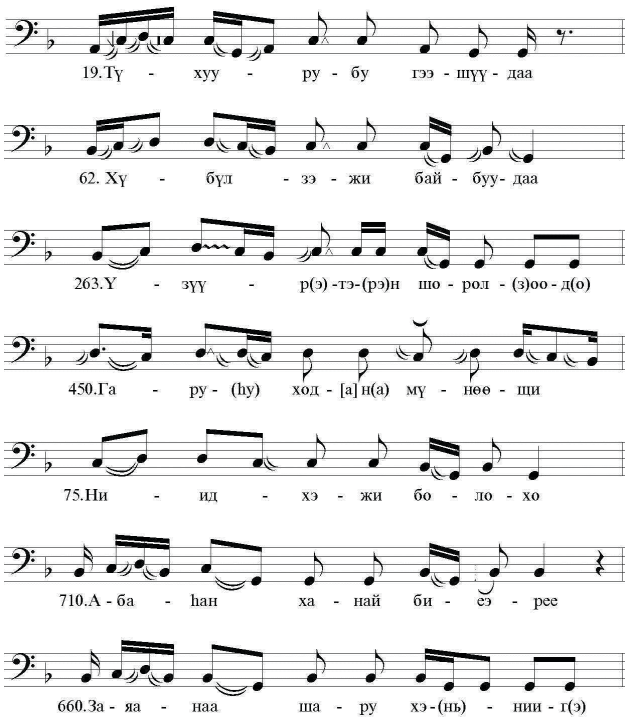
Очевидно, что данная ситуация обусловлена как отсутствием у собирателей необходимых технических средств записи во времена активного бытования улигеров, так и медленным вводом в научный обиход нотных расшифровок немногочисленных записанных на пленку образцов. Между тем сравнение крупных эпических композиций на уровне их фрагментов зачастую приводит к неверным утверждениям. Как правило, основное сравнение проводится по трем параметрам — мелодическому, ладовому и ритмическому; на первых двух из них остановимся подробнее.



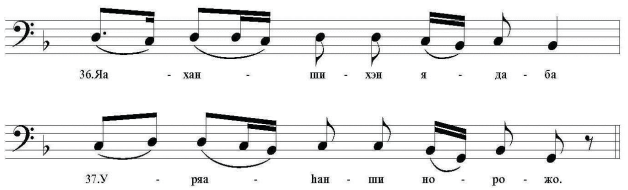
Пример 1

В музыковедческой статье к тому «Бурятский героический эпос: Аламжи Мерген» говорится, что у каждого улигера Буры Барнакова «своя индивидуальная мелодия» [5, с. 40, с. 54], хотя напевы улигеров и обнаруживают интонационную близость. Сегодня, располагая большим массивом нотированного материала, можно утверждать, что в «*Тохонойн ганса Төөлэн*» имеется либо полное, либо частичное совпадение с другими улигерами Буры Барнакова. Например, параллели первым трем строкам улигера «*Нарин хүзүүн Гүлдэмэй*» («Тонкошеий Гулдэмэй») [3, Т. 3, с. 172] (*пример 1*[1]) можно увидеть в 19, 62 и 263 строках «*Тохонойн ганса Төөлэн*» (нотный пример 2[2]).

Строки 36 и 37 из улигера «*Арбан таба наһандаа үтэлһэн Гургалдай*» («В пятнадцать лет состарившийся Гургалдай»; *пример 3*) подобны строкам 450 и 75 «*Тохонойн ганса Төөлэн*». Первые три строки из «*Найтал Мэргэн хүбүүн*» («Найтал Мэргэн молодец»; *пример 4*), — мелодика которого, на первый взгляд, наиболее далека от напева рассматриваемого улигера, — близки строкам 710 и 660 «*Тохонойн ганса Төөлэн*».



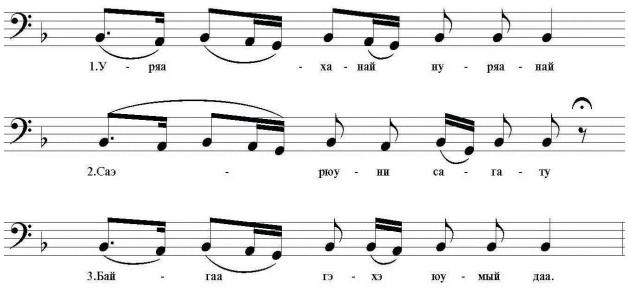
Пример 2



Пример 3

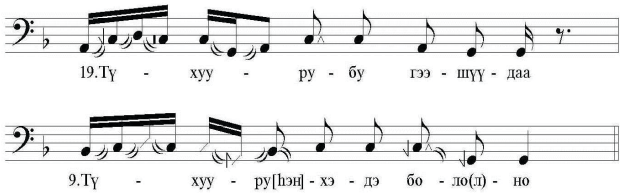
Рассмотрим далее, как разворачивается суммарный (то есть общий для всего сказания) ладозвукоряд напева «*Тохонойн ганса Төөлэн*» *g-a-b-c-d-es* от фрагмента к фрагменту; для каждого из них была составлена дистрибутив-

ная матрица [7], плюсы в которой отражают все имеющиеся парные сочетания ступеней друг с другом, а также началом и окончанием строк (знак «␣»).



Пример 4

В дистрибутивной матрице 1 отражены сочетания ступеней в строках 1–61[3] (аудиофрагмент 1), в матрице 2 — сочетания ступеней в строках 62–257 (аудиофрагмент 2), в матрице 3 — соединения в строках 258–485 (аудиофрагмент 3), в матрице 4 — пары тонов в строках 486–741 (аудиофрагмент 4) и в матрице 5 — в строках 742–996 (аудиофрагмент 5). Для редких соединений плюсы заменены цифрами, означающими количество встреч соответствующей пары ступеней; литера *«ф»* рядом с цифрой означает, что какой-либо из элементов в соединении представлен форшлагом.



Пример 5

(1)

	g	a	b	c	d	es	␣
g	+	+	+	+			+
a	+			+	1		1
b	+		+	+	+		
c	+	+	+	+	+		
d	+		+	+	+		
es							
␣	+	+	+	1	+		

(2)

	g	a	b	c	d	es	␣
g	+		+	+			+
a	+						
b	+	2	2	+	+		9
c	+		+	+	+		
d	+		+	+	+	+	1
es				1	+		
␣	+		+	2	+		

(3)

	g	a	b	c	d	es	␣
g	+		+	1			+
a							
b	+		1	+	+		10
c	+		+	+	+	3	1
d	2		+	+	+	+	
es				1	+		
␣			+		+		

Из матрицы 1 видно, что в первом фрагменте сказания отсутствует верхняя ступень *es*. Ступень *a* заменяет *b* в сходном контексте (см. *пример 5*), единожды даже завершая строку (в последующих фрагментах это будет делать *b*). В результате напев звучит то в звукоряде *g-b-c-d*, то в звукоряде *g-a-c-d*. Поскольку последовательного звучания *a-b*, создающего полутон, в данном фрагменте не возникает, можно считать, что основа напева здесь — так называемая неполная ангемитонная пентатоника.

Во втором фрагменте (матрица 2) появляется верхняя ступень суммарного звукоряда *es* — за одним исключением, в контексте опевания *d-es-d*. Еще одно «новшество» — двукратное появление полутоновой ступени *a* в нисходящем поступенном движении *b-a-g*. Скорее всего, это свидетельствует о постепенном приобретении ступенью *a* большей функциональной самостоятельности и о том, что функции *b* и *a* постепенно начинают разнится, а лад становится гемитонным, — то есть содержащим полутон, входящий в основной звукоряд. По-видимому, на этом материале уже нельзя сказать, что «чуждый для бурятской музыки полутоновый интервал» случаен и не имеет существенного значения для основного лада улигера [2, с. 93].

(4)

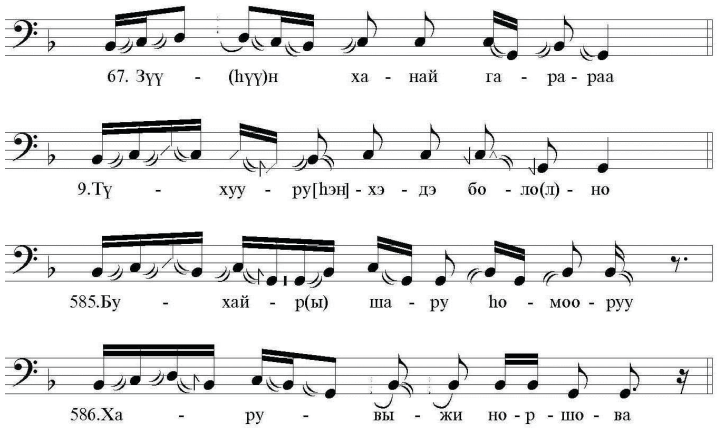
	g	a	b	c	d	es	␣
g	+		+	1			+
a	+		+				
b	+	+	+	+	1		20
c	+	+	+	+	+		
d	6		+	+	+	+	
es				3	+		
␣			+	1	+		

(5)

	g	a	b	c	d	es	␣
g	+		+	1	1		+
a			3				
b	+	2	3	+	3		+
c	+	+	+	+	+	1ф	
d	+		+	+	+	+	1
es			2	4	+	1	
␣	1ф		+	4	+		

В третьем аудиофрагменте (матрица 3) исчезла ступень *a*, зато трижды появляется соединение *c-es*: впоследствии оно однократно появится лишь в пятом фрагменте, причем первый его элемент будет представлен форшлагом (матрица 5).

В четвертом аудиофрагменте (матрица 4) обращает на себя внимание появление частых репетиций на ступени *b* — при том, что ранее соединения *b-b* были единичны (см. матрицы 2 и 3). Напротив, стало редким сочетание тонов *b-d*, которое раньше входило в число частых. Отметим также участившиеся случаи окончания строк на ступени *b*. Все перечисленное стало следствие смены мелодии сказания: накопление вариационных изменений начального напева улигера привело к изменению его качества — появлению на его основе нового напева (см. *пример 6*). В четвертом аудиофрагменте также возвращается *a* и появляются новые обороты с участием этой ступени (например, *c-a-b*).



Пример 6

Далее от фрагмента к фрагменту эмансипируется верхняя ступень суммарного звукоряда сказания. Так, опевание через ступень (соединение *d-es-c*), однократно появившееся во втором и третьем аудиофрагментах, в четвертом фрагменте встречается уже трижды, в пятом — четырежды, кроме того, здесь дважды возникает скачок *es-b*.

В последнем аудиофрагменте участились начала строк с тона *c*, что раньше было крайней редкостью.

Обобщая вышеизложенное, можно констатировать, что лад и звукоряд в улигерном напеве — это явление процессуальное. Звукоряд в разных фрагментах сказания может быть представлен разными ступенями как при использовании нескольких, так и при сохранении одного напева. В то же время открытым остается вопрос о том, может ли новый напев улигера основываться на совершенно ином ладе, не совпадающим хотя бы частично с первым.

Еще один момент, определяющий некорректность сравнения неполных фрагментов улигеров между собой, связан с представлениями о зонности ступеней в сибирских музыкальных культурах [6].

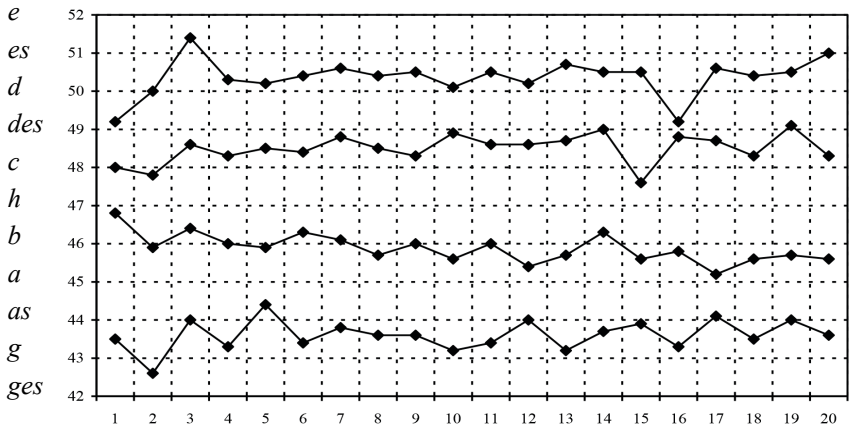


График 1

Для иллюстрации приведу *график 1*, отражающий высотные соотношения ступеней в 20-ти начальных строках «*Тохоной Ганса Төөлэн*» [8, с. 166]. На графике по вертикали отложены темперированные высоты в полутонах (42 − *ges*, 43 − *g*, 44 − *as*, 45 − *a*, 46 − *b*, 47 − *h* и т. д.), по горизонтали — номера музыкально-поэтических строк; точки соответствуют статистически выделенным для каждой строки высотным центрам ступеней (измерения проводились с помощью программы *Speech Analyzer* Летнего института лингвистики).

Видно, что уже в этом кратком фрагменте, звукоряд которого составлен из четырех ступеней (поскольку *a* и *b* отождествлены), высота нижней ступени *g* варьирует от 42,6 до 44,4 полутона, то есть в пределах 180 центов. Вторая ступень (*a-b)* варьирует от 45,2 до 46,8 полутона, в интервале в 160 центов. Третья ступень *c* занимает область от 47,6 до 49,1 полутона (150 центов), четвертая ступень *d* — 49,2−51,4 полутона (220 центов).

Как следствие, разные строки сказания могут нотироваться в различных вариантах звукоряда *g-b-c-d*. Отметим, что сосуществование в пределах одного фольклорного произведения звукорядов различной структуры подтверждает вывод о близости у бурят ладов типа *g-a-c-d*, *g-b-c-d*, *g-a-h-d* и пр., сделанный на материале песенной традиции ([11], [14]). Тем не менее уже к концу первого фрагмента высотное положение звукоряда сказания стабилизируется, а дрейф ступеневых зон становится незначительным. И в этом — яркое отличие ладозвукоряда напева Буры Барнакова от, например, восточнобурятского эпоса, в котором поются лишь монологи героев *түүрэлгэ*. Например, звукоряды монологов героев из сказания «Хухэльдур Мэргэн и его сын Хурзык-Тээзэ» в исполнении еравнинского сказителя Рэкзына Эрдынеевича Эрдынеева крайне нестабильны: в них остается неизменным лишь наличие трех ступеней, тогда как интервалы между ними отличаются не только в разных *түүрэлгэ* из одного сказания, но также на протяжении одного образца [9].

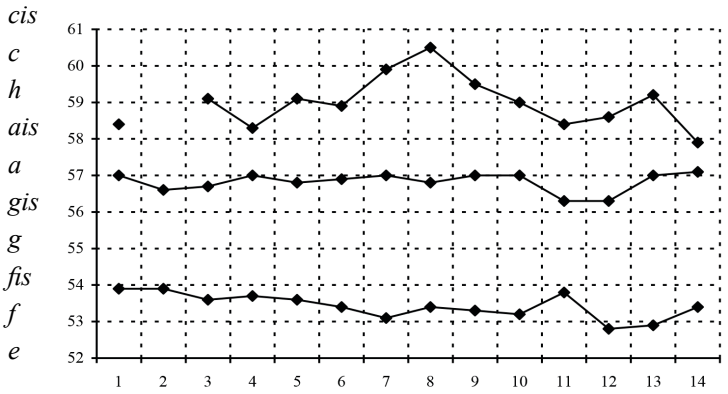


График 2

Зоны ступеней в исследованных образцах составляют от 50 до 370 центов (то есть от четверти тона до почти двух тонов), причем в одном монологе зоны разных ступеней практически не пересекаются. При этом во всех монологах более стабильной остается зона центральной ступени, тогда как зоны крайних ступеней расходятся или сходятся, движутся разнонаправлено или параллельно друг другу, вызывая ассоциации с якутским «раскрывающимся ладом», встречающимся в эпосе и круговых танцах [1]. В качестве иллюстрации приведем *график 2*, отражающий движение ступеней в *түүрэлгэ* богатыря, включающим 14 тирад. В результате возникают звукоряды *E-as-b*, *f-As-b*, *e-As-b*, *e-G-b*, *Fis-a-h* и *f-A-h*, несопоставимые на первый взгляд, но по сути представляющие один и тот же лад.

По-видимому, дрейф ступеневых зон в *түүрэлгэ* осуществляется исполнителем сознательно и является важным музыкально-выразительным средством. Думается, в улигере «*Тохнойн ганса Төөлэйн*» Буры Барнакова этому приему, позволяющему преодолеть монотонность звучания, соответствует игра со ступеневым наполнением суммарного звукоряда от фрагмента к фрагменту.

Еще один момент общности рассматриваемых локальных тридиций заключается в том, что как в *түүрэлгэ* Р. Э. Эрдынеева, так и в на-

певах Б. Барнакова в качестве финалиса строк (фрагментов) не используется верхняя ступень звукоряда.

Что касается параллелей между «*Тохнойн ганса Төөлэйн*» и другими бурятскими музыкально-фольклорными жанрами, то наиболее очевидное сходство здесь наблюдается в области их ладовой организации. Так, возвращаясь к матрицам 1–5, отмечу группировку плюсов вдоль их главной диагонали. Такая группировка свидетельствует о так называемой конфинальной организации лада в сказании, при которой важным является не интервальное расстояние между ступенями, а количество промежуточных по звукоряду тонов [7], как следствие, приоритетно поступенное движение в мелодии. В то же время, из матриц видно, что нижняя ступень звукоряда *g*, обладающая большей универсальностью и участвующая в широких скачках, явно выделяется среди других тонов. Конфинальная организация и выделенная роль первой ступени (абсолютного финалиса) в сказании ассоциируются со сходной организацией пентатонических песен хори-бурят [13].

Не менее любопытны и параллели, которые возникают между бурятским эпосом и эпическими традициями других сибирских народов, в частности, тувинской. Например, тувинское сказание «Хунан-Кара», опубликованное в серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока», основано на широкообъемном звукоряде f_1-*as*-*b*-*c*-*d*-*es*-*f*-*g*, в котором, как и в бурятском улигере, функционально выделен нижний тон, и общая организация является конфинальной [10; 12].

В завершение отмечу, что изучение полной нотировки сказания «*Тохоной ганса Төөлэйн*» позволит получить совершенно новые результаты, касающиеся не только звуковысотной, но и музыкально-ритмической организации поющегося текста. В частности, оно позволит делать обоснованные выводы о системе бурятского народного стихосложения, немыслимой вне музыкального исполнения фольклорных образцов.

Примечания

[1] В примерах 1, 3 и 4 приводятся строки улигеров Буры Барнакова в нотировке Д. С. Дугарова [3, Т. 3], для удобства сопоставления с «*Тохонойн ганса Төөлэн*» транспонированные на одну и туже высоту ладозвукоряда.

[2] В нотировке «*Тохонойн ганса Төөлэн*», выполненной О. В. Новиковой, используются следующие условные обозначения: ↓, ↑ — понижение и повышение высоты менее чем на полтона; ♮ — отмена микроальтерации; ↰, ↱ — глиссандирование вниз, вверх; ⌒ — микроудлинение длительности; ∧ — мордентообразное однократное изменение высоты с центральным высоким тоном; нота с крестообразной головкой — полуречевой звук; нота со штрихообразной головкой — скользящий [6]; тактовая черта — конец музыкально-поэтической строки; двойная тактовая черта — окончание последовательности строк в примере. В подтекстовке сохранена речевая норма исполнителя; добавленные при пропевании звуки заключены в круглые скобки, выпавшие — в квадратные скобки. Все остальные обозначения соответствуют принципам стандартной пятилинейной нотации.

[3] В статье используется рабочая нумерация строк сказания, выделенных по текстовому и мелодическому признакам; после обсуждения спорных мест с филологом в итоговой публикации «*Тохонойн ганса Төөлэн*» она может незначительно измениться.

Литература

1. *Алексеев Э. Е.* Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни). М.: Музыка, 1976.
2. *Дугаров Д. С.* Опыт реконструкции напева эхирит-булагатского варианта эпоса «Гэсэр» // Гэсэриада — духовное наследие народов Центральной Азии. Улан-Удэ, 1995. С. 92–96.
3. *Дугаров Д. С.* Бурятские народные песни: В 3-х тт. Т. 1: Песни хори-бурят. Улан-Удэ, 1964; Т. 2: Песни селенгинских бурят. Улан-Удэ, 1969; Т. 3: Песни западных бурят. Улан-Удэ, 1980.
4. *Дугаров Д. С.* Напевы бурятских улигеров // Абай Гэсэр могучий Бурятский героический эпос. М., 1995. С. 505–524.
5. *Дугаров Д. С., Шейкин Ю. И.* О музыке улигера // Бурятский героический эпос. Аламжи Мэргэн молодой и его сестрица Агуй Гохон. Новосибирск, 1991. С. 35–53.
6. *Кондратьева Н. М.* К понятию звуковысотной организации традиционной музыки: новые теоретические и технологические подходы // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. М., 2006. Т. II. С. 31–41.

7. *Мазепус В. В.* Универсально-грамматический подход в культурологии. Новосибирск, 1993.
8. *Новикова О. В.* Высотная сегментация напева в бурятском эпическом сказании «Тохонойн ганса Төөлэн» // Народная культура Сибири: материалы XXII науч.-практ. семинара Сибирского рег. вуз. центра по фольклору. Омск, 2014. С. 165–170.
9. *Новикова О. В.* Звуковысотная организация восточнобурятских түүрэлгэ // Музыковедение. 2011. № 5. С. 33–38.
10. *Новикова О. В.* Звуковысотная организация тувинского героического сказания «Хунан-Кара» // Языки и фольклор коренных народов Сибири. 2013. № 24 (№ 1). С. 65–69.
11. *Новикова О. В.* Звуковысотность в вариантах типовых напевов бурятских песен // Протяжные песни монгольских народов. Улан-Удэ, 2010. С. 111–122.
12. *Новикова О. В.* Ладомелодические закономерности в тувинском героическом сказании «Хунан-Кара» // Вопросы этномузыкознания. 2014. № 7. С. 108–119.
13. *Новикова О. В.* Пентатоника в песенной традиции бурят. Новосибирск: Окарина, 2010.
14. *Новикова О. В.* Узкообъемные ладовые структуры в музыкальном фольклоре бурят // Народная культура Сибири: материалы XVII науч. семинара-симпоз. Сиб. регион. вуз. центра по фольклору. Омск, 2008. С. 95–100.
15. *Туденов Г. О.* Бурятское стихосложение: Ритмическая организация бурятских стихов. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1958.

© ***Лапин В. А., 2017***

УДК 398

«ПОЗДНЯЯ АРХАИКА» ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ РУССКОГО СЕВЕРА: МЕТАФОРА ИЛИ РЕАЛЬНОСТЬ?[1]

Статья посвящена освещению вопросов изучения северорусской традиционной культуры в работах крупнейшего российского ученого К. В. Чистова. Рассматривается методологическая позиция исследователя, тесно связывающая фольклорно-этнографическую парадигму с вопросами исторического характера. В центре статьи — онтологические и гносеологические аспекты узлового для северорусского фольклора жанра причета.

Ключевые слова: северорусский фольклор, причет, архаика, современность, историческое осмысление

Сказительская эпическая традиция и регион особой развитости культуры причитаний — так привычно, после предложенной формулы К. В. Чистова, трактуется «архаика северорусской культуры». Но так ли это? Может быть, в какой-то мере это мы сами, фольклористы и этнографы, вслед за первыми русскими открывателями «Исландии русского эпоса», радостно бросились «архаизировать» русский Север?

К проблемам изучения северорусской традиционной культуры К. В. Чистов обращался неоднократно. По крайней мере, в трех статьях он вновь и вновь обдумывал эти проблемы. Самая первая из них — «Актуальные проблемы изучения традиционных обрядов русского Севера» [2]. В кратком вступлении автор напоминает об ошеломляющих открытиях русской фольклористики и этнографии в 1860–1870 годах (прежде всего эпоса и причитаний), после чего началось, как известно, более или менее систематическое изучение традиционной культуры русского Севера именно как *заповедника русской/славянской архаики*.

Такое представление держалось довольно долго, во всяком случае, до 1920-х годов, когда состоялись знаменитые северные экспедиции ГИИИ, целью которых было изучение не только эпоса и причитаний, но всего комплекса традиционной культуры. Но вскоре стало уже не до архаики: после сплошной коллективизации, ссылок и «ликвидации кулачества как класса» под партийно-идеологическим контролем стал формироваться новый, советский фольклор, а сказители, акыны и ашуги должны были про-

славлять не только и не столько эпических героев, сколько советских вождей. Концепция «северорусской архаики» как бы отошла в тень и надолго законсервировалась.

Именно к ее методологическому пересмотру и обращается К. В. Чистов в цикле статей 1974–1979 годов. Во второй из первых двух взаимосвязанных статей [3] он четко формулирует свою методологическую позицию: «Этнограф и фольклорист, изучающий современные проблемы, *всегда остается историком*: современность предстает перед ним как результат истории» [1, с. 6]. Наиболее важные, по мнению К. В., исторические проблемы изучения культуры русского Севера он и намечает в этих работах. Тем более что, как замечает автор, «дальнейшее изучение (после «первооткрывателей». — *В. Л.*) показало, что далеко не все формы и явления, характерные для северорусских областей, архаичны в глубинном и подлинном значении этого слова, т. е. их невозможно возводить ни к праславянской общности, ни к архаическим традициям восточнославянских племен или даже территориальных общностей, составлявших древнерусскую народность» [2, с. 10]. Это вторая принципиально важная констатация, от которой автор отталкивается и двигается в своих наблюдениях и рассуждениях дальше.

Обзор наиболее общих и распространенных на всей северорусской территории особенностей бытовой культуры подтверждает их относительно позднее формирование. Это комплекс женской одежды с сарафаном (XVI–XVII веков), однорядный дом-двор (XVI–XVIII веков), протяжная песня (XIV–XVI веков), диалектные особенности северорусских говоров и т. п.

Далее К. В. останавливается на эпической традиции: «Столь же несомненно, что северорусская былинная традиция в целом восходит к историческому слою русского эпоса, который может датироваться не ранее XIV–XV веков и который был продуктом его наивысшего расцвета. Весьма характерно также, что северорусские исполнители хорошо знали большинство сюжетов ранних баллад, возникавших, как предполагают исследователи, в XIV–XV веках» [1, с. 11]. Добавим еще, что кроме практически всего корпуса героических и новеллистических былин северорусские сказители исполняли старшие духовные стихи (о чем в 1974 году К. В., конечно, не мог написать), скоморошины и некоторые исторические песни XVI–XVII веков.

Промежуточный вывод сформулирован следующим образом: «...наиболее общие и распространенные по всей северорусской территории особенности традиционной бытовой культуры сформировались относительно поздно и *исторически вторичны*» [1, с. 11]. Далее после пересмотра еще одного «застывшего» положения об исключительно новгородском наследии в культуре русского Севера и утверждения принципиального значения в формировании северных великороссов и северорусской культуры в целом второго периода освоения русского Севера — XV–XVII веков, а также отмечая известную замедленность процессов социально-экономического развития, автор приходит к следующему выводу: «Именно этой замедленностью и объясняется не только устойчивое бытование, но и длительная продуктивность форм материальной и духовной культуры, складывавшейся в XV–XVIII веках и ранее. *Длительная продуктивность, условно говоря, «поздней архаики»* — так можно было бы характеризовать важнейшую особенность сложения и развития северорусской традиционной культуры» [1, с. 13].

Обратим внимание на то, как осторожно («условно говоря») и в сослагательной форме («можно было бы», то есть еще одна условность) К. В. вводит термин «поздняя архаика» (в другом месте он напишет еще «так называемая поздняя архаика»). Но случилось то, чего К. В. очевидно опасался: яркая и сильная метафора, возникшая в противовес, как антитеза дореволюционной «архаике русского Севера», зажила собственной прямолинейно-одномерной жизнью, безо всяких условностей и оговорок. И, разумеется, стала приходить в противоречие с реалиями северорусской фольклорной традиции, реалиями, которые открывались и продолжают открываться до наших дней.

Не спасают положение и «сравнительно поздние, исторически вторичные формы», о которых говорится не один раз в рассматриваемых статьях. Можно думать, что К. В. сам попадает в зависимость от своей сильной метафоры. Потому и активное развитие северорусских причитаний, в том числе свадебных, и формирование знаменитых северных весенне-летних игрищ-шествий (пинежское *метище*, усть-цилемская *горка* и т. п.) и осенне-зимних молодежных бесед с большим числом игровых и плясовых песен и даже культура северорусской

протяжной песни — все это К. В. вынужден называть «исторически **вторичными** формами», надеясь, по-видимому, подкрепить формулу «поздней архаики».

До любимой сферы северорусских причитаний дело доходит в третьей статье «Причитания у славянских и финно-угорских народов (некоторые итоги и проблемы)». Статья была написана на основе доклада, который К. В. прочитал на Симпозиуме по прибалтийско-финской филологии в мае 1979 года в Петрозаводске. По давнему интересу к северорусским причитаниями, в частности, к личности и наследию знаменитой *вопленицы* И. А. Федосовой, К. В. придавал этой статье принципиальное значение и был заинтересован в том, чтобы с ней познакомилось как можно большее число специалистов: он перепечатывает ее в московском сборнике (1982) и много лет спустя включает в состав итогового сборника своих работ «Фольклор. Текст. Традиция» (2005).

Здесь К. В. в меньшей мере касается общих проблем северорусской культуры и сосредоточивает свое внимание на причитаниях, выявляя и определяя ареал *особенно развитых* традиций причети практически у всех народов русского Севера (русские, карелы, вепсы, коми-зыряне и коми-пермяки, эстонцы-сету и пр.). Кроме того, он формулирует комплекс из пяти признаков особенно развитой традиции причитаний, из которых мы напомним сейчас самый первый: «Причитания, несмотря на довольно жесткую их обусловленность обрядом и генетическую связь с похоронным ритуалом, развиваются в жанр «самостоятельный» (то есть способный существовать вне обряда). <...> причитания, которые провоцировались не только поминальными ситуациями, но и различными бедствиями и потрясениями — болезнью, эпидемией, эпизоотией, пожаром, голодом и т. п.» [5, с. 104] (в цитате объединены первый и четвертый признаки. — *В. Л.*).

Мне кажется, что «самостоятельность» причитаний можно было бы дополнить их «повествовательностью»: развернутые тексты, описания реальных случаев и происшествий — все это сближает северорусские причитания с большой областью песенно-повествовательного фольклора, прежде всего, конечно, с группой жанров эпической традиции. Можно предположить, что мощное развитие исполнительской традиции северорусского сказительства оказало стимулирующее воздействие и на традицию причитаний, усилив в них свойство повествовательности. С другой стороны, для женской половины русского населения Обонежья столь же сильным стимулятором могла быть параллельно и в непосредственной и контактной (смешанные браки!) близости существующая сильнейшая традиция карельских причитаний. Наконец, отметим функциональную полярность (которую носители традиции не могли не ощущать) максимально объективированных и отодвинутых от бытовой реальности в далекое прошлое *старин* — и максимально включенной в быт и бытовое сознание, наиболее интимной формы *причитаний*. А крайности, как известно, в конце концов смыкаются...

Итак, какие можно сделать выводы после приведенных рассуждений? Мне представляется, что не было в фольклорной культуре русского Севера ни «вторичности», ни «поздней архаики». Это, конечно, сильная и яркая метафора, но именно и только метафора, вызванная потребностью К. В. Чистова противопоставить свою точку зрения закосневшей за столетие формуле «северорусской архаики». На самом деле была поздняя активизация *продуктивной стадии фольклорной традиции*, вызванная особыми этнокультурными условиями: иноэтническое окружение и в связи с этим обостренная потребность в этнокультурной самоидентификации, потребность, усиленная, конечно, известной оторванностью от материковой культуры; специфические хозяйственно-бытовые условия, существенно изменявшие структуру календарно-праздничного года, и, наконец, сформировавшееся сравнительно поздно *регионально-русское самосознание*, отразившееся в этнонимах-самоназваниях, возникновение которых означало завершение процессов формирования именно к XVII–XVIII вв. локальных групп русского населения (*заонежане*, *пудожане*, *поморы*, *каргополы* и т. д.). И активное развитие хороводно-игровых песенных форм на собраниях молодежи — это вполне естественная, поздняя, конечно, но не «вторичная» сфера фольклорной культуры, которая развивалась именно в это время в общерусском масштабе, включая русские *переселенческие традиции позднего формирования* (более удачная, на мой взгляд, формулировка, принятая в последние десятилетия отечественными этномузыковедами). Наконец, в связи с эпическими жанрами нужно,

как мне кажется, дифференцировать понятие *продуктивность*, которое часто употребляет К. В. Чистов (о понятиях «продуктивный» / «постпродуктивный» см.: [1, с. 71–76]). Конечно, к XVII–XVIII векам продуктивный период развития классического эпоса, то есть прежде всего создание /возникновение новых сюжетов (а именно в таком смысле и по отношению к эпосу этот термин ввел в свое время Б. Н. Путилов) уже закончился. Но на русском Севере в силу комплекса обозначенных выше условий возросла *продуктивность* фольклорной традиции в целом и *эпического исполнительства* в частности. Возникла фигура *сказителя*, формировались *сказительские школы*, оттачивалось мастерство сказителей в создании новых редакций и версий эпических сюжетов из общего фонда русского эпоса и т. д. Эпос как героическая история русской земли в целом, облеченная в сказительскую музыкально-поэтическую форму, максимально способствовал этнокультурной идентификации всех групп северорусского населения.

Примечания

[1] В основе статьи — текст доклада, прочитанного на Рябининских чтениях–2015, в г. Петрозаводске. Публикуется впервые.

Литература

1. *Лапин В. А.* Северорусская групповая причеть: Феномен и загадки // Рябининские чтения-2003. Петрозаводск: Музей-заповедник «Кижи», 2003. С. 71–76.
2. *Чистов К. В.* Актуальные проблемы изучения традиционных обрядов Русского Севера // Фольклор и этнография: Обряды и обрядовый фольклор. Л.: Наука, 1974. С. 9–18.
3. *Чистов К. В.* Проблемы фольклорного и этнографического изучения Северо-Запада СССР // Этнографические исследования Северо-Запада СССР: Традиции и культура сельского населения. Этнография Петербурга. Л.: Наука, 1977. С. 3–10.
4. *Чистов К. В.* Причитания у славянских и финно-угорских народов (некоторые итоги и проблемы) // Симпозиум по прибалтийско-финской филологии: тезисы докладов. Петрозаводск: ИЯЛИ КарНЦ РАН, 1979. С. 13–20.
5. *Чистов К. В.* Причитания у славянских и финно-угорских народов (некоторые итоги и проблемы) // Обряды и обрядовый фольклор. М.: Наука, 1982. С. 101–114.
6. *Чистов К. В.* Фольклор. Текст. Традиция. М.: ОБИ, 2005.

ДИСКУССИИ О МУЗЫКЕ «ТРЕТЬЕГО ПЛАСТА»

© *Сыров В. Н., 2017*

УДК 78

МАССОВАЯ МУЗЫКА НАШИХ ДНЕЙ: К ВОПРОСУ ИДЕНТИФИКАЦИИ

Массовая музыка предстает как важная часть массовой культуры, и сама служит вместилищем многочисленных массовых музыкальных жанров. Огромный звуковой массив неоднороден, расслаивается на пласты, образующие своеобразную пирамиду, у подножия которой раскинулась музыка рутинная, коммерческая, а на вершине сконцентрированы наивысшие достижения массовой музыки, ее наиболее творческие формы. Здесь звучат лучшие образцы джаза и бардовской песни, рока и киномузыки, старой и современной эстрады.

Другой срез — диахронический: массовая музыка старая (первая половина XX века — ранний джаз, танго, фокстрот), новая (рок-музыка, соул, диско, регги) и новейшая (техно, рэп, эйсид). Каждая из них расслаивается и дробится на более мелкие фракции, которые живут самостоятельной жизнью. Рассматриваются жизненные циклы «рождение – жизнь – угасание», многократное чередование которых и формирует историю массовой музыки с ее подъемами и спадами. В этом процессе выделяются два вектора: индивидуализация и гомогенизация, противостояние которых и сообщает истории массовой музыки динамику и обновление. В статье подробно рассматривается механизм их взаимодействия и сам метод перефразирования, который делает современную массовую музыку все более римейковой.

Ключевые слова: массовая музыкальная культура, массовые жанры, метод перефразирования, римейк, джаз, рок

Массовая музыка сегодня как никогда многолика и пестра. Она занимает видное место в общей социокультурной иерархии, внедряется в плоть и кровь современного быта, перекраивает карту культурных коммуникаций. В своем развитии она обгоняет другие массовые искусства (кино, литературу), активно ассимилируется в массмедийном пространстве (телевидение, реклама, интернет, музыкальный дизайн и т. д.).

Надо заметить, что массовые и бытовые жанры во все времена находились на поверхности социокультурного процесса, служили индикатором его активности. Но то, что происходит в наши дни, иначе как бумом не назовешь. Такого многообразия жанровых, стилевых, этнических, песенных и танцевальных форм человечество еще не знало.

Огромный звуковой массив качественно неоднороден. В его самой обширной низинной части сосредоточена рутинная продукция, откровенно коммерческого характера («попса»). Над ней несколько возвышается ординарная музыка, своеобразный «поп-мейнстрим». Она не вызывает резко негативного отношения, как предыдущая, но и особого чувства радости не внушает. Третий пласт залегает выше, он содержит проблески таланта, здесь можно встретить «лица необщее выражение». И, наконец, мы — на вершине воображаемой пирамиды. Здесь сконцентрированы наиболее творческие и новаторские формы массовой музыки, ее наивысшие достижения и открытия. Их создают первопроходцы и реформаторы. Это самобытные личности, каждый в своем роде, со своим неповторимым лицом. Их узнают легко, и про них говорят — *обладает собственным стилем*. Среди них Луи Армстронг и французские шансонье, Beatles и Queen, Стиви Уандер и ABBA, Александр Вертинский, Владимир Высоцкий, Борис Гребенщиков. Перечисление можно продолжать, но зачем? — ведь у каждого ряд предпочтений будет свой. К тому же каждое новое поколение вносит в него свои коррективы[1].

Другой топографический срез — жанрово-стилевые слои массовой музыки, в которых отражается ее историческая и генетическая память. Можно говорить о массовой музыке *ста-*

рой (это первая половина XX столетия — ранний джаз, танго, фокстрот), *новой* (60–70-е годы — рок-музыка, соул, диско, регги), *новейшей* (последние 20 лет — техно, рэп, хаус, эйсид). Каждая из них, расслаиваясь и дробясь на более мелкие фракции, живет самостоятельной жизнью. С этой точки зрения, современная массовая музыкальная культура напоминает слоеный пирог, в начинке которого смешались многочисленные жанровые и стилистические ингредиенты. И их диффузия, как правило, это всегда вариации на сложившиеся и неизменные каноны.

Разграничивая пласты, категории и слои массовой музыки (что само по себе весьма условно) подчеркнем, что основной конфликт здесь разыгрывается не между музыкой «хорошей» и «плохой». Главная антиномия современной поп-культуры — это *сосуществование* индивидуализированных и стандартизированных явлений. В этом сосуществовании поочередно перевешивают то одни, то другие. Феномены, *имеющие* неповторимый, характерно-стилевой облик со временем становятся обезличенными, типовыми. Если вглядеться в последние, можно увидеть, что обезличились они не сразу, а поначалу были полны жизненной энергии и стилевого своеобразия. С этой точки зрения, одна из проблем массовой музыки — это проблема *энтропии* стиля и преодоление этой энтропии.

Массовая музыка наших дней по своей структуре более сложна, чем прежде. В состав ее активно вовлекаются пласты самодеятельного песенного творчества, этнофольклора, европейской классики, джаза, рока, электронной музыки. Эти пласты ее подпитывают, хотя многие склонны видеть в этом процессе паразитирование. Не согласимся с подобной оценкой. Во-первых, и сама массовая музыка многое отдает, прежде всего свой энергетический заряд, пассионарность. Во-вторых — и это удивительный факт, — чтобы стать музыкой массовой (а стало быть, продаваемой и покупаемой), она должна вызвать неподдельный интерес, привлечь, взволновать[2]. Следовательно, можно предположить, что изначальный импульс массовой музыки — это все-таки самобытные и творчески живые явления? Что происходит с ними далее?

Вращаясь в сфере массового потребления, они постепенно утрачивают первозданный природный аромат и переходят в некую однородную субстанцию, лишаясь четких структурных очертаний[3]. Личностное при этом перерождается в безличностное, коммуникативное — в отчужденное. В то же самое время рынок — основной двигатель поп-индустрии — ведет лихорадочный поиск новых свежих идей. И, когда они находятся, выясняется, что «новое — это хорошо забытое старое», и цикл «возрождение – умирание» возобновляется[4]. Вся история массовой музыки — это смена самообновляемых форм.

В этом процессе постепенно накапливаются остаточные продукты, отходы, деформированные, «изношенные» вещи. Они загромождают окружающее пространство, создавая впечатление гигантской «свалки». Принято считать, что именно эта свалка и есть суть массовой культуры. Это не совсем так — ведь посторонний наблюдает лишь заключительную стадию энтропии, шлак, отработанный материал, некогда оригинальный и свежий, но стершийся от беспрестанного повторения.

Процесс обесценивания начального творческого импульса теоретики массовой культуры называют *гомогенизацией*. Гомогенизация олицетворяет собой негативные тенденции в творчестве, она существует не только в массовой музыке, но и в музыке академической, народной, проявляется в социальном укладе, включая социальную психологию, привычки, быт, уклад, моду, рекламу, характер межличностных отношений и т. д. В интересующей нас сфере гомогенизацию усиливают такие факторы, как бесконечное тиражирование понравившихся и поначалу *значимых* музыкальных находок, их неуместное воспроизведение и «шлягеризация», ухудшение и «загрязнение» *восприятия*. Последнее составляет серьезную проблему, которая в полной мере отражает «modus vivendi» современного потребителя, живущего в суете и вынужденного все более воспринимать музыку отчужденно, как фон, чаще всего «в пол-уха».

Между тем «высокое» музыковедение демонстрирует позицию олимпийского спокойствия и безразличия, делая вид, что ничего не происходит, что звуковая среда не изменилась, что традиционные системы коммуникации и ценностные ориентиры не перестали функционировать. Большинство академических музыкантов продолжает пребывать в некоем иллюзорном мире абстрактных представлений, откуда любая социология с ее интересом к *бытованию* музыки просто выветривается. Достаточно посмотреть на наши музыковедческие журналы

и сборники. Критицизм по отношению к массовой музыке по-прежнему является лейтмотивом (или общим местом) музыковедческих работ, музыку эту считают либо проявлением дурного вкуса, либо, в лучшем случае, издержкой, неким «побочным продуктом» музыкально-культурного прогресса[5]. Конечно, мы имеем работы В. Конен, А. Сохора, Д. Житомирского, А. Цукера, но, спрашивается, где же молодые исследователи?

Попытаемся дать определение «массовой музыке» — это то, что слушает сегодня основная масса людей (при этом, если возникают вопросы — «где», «когда» и «как», то есть и ответ — слушает *везде*). Массовая музыка не знает ограничений ни времени, ни места, не требует условий концертного зала, ни особой настройки, что является по-своему настройкой. Она неприхотлива и всепроникающа, действие ее мгновенно и непроизвольно, и в этом качестве она прекрасно резонирует с бессознательными рецепторами нашей психики. А. Сохор, размышлявший в свое время над типологией массовой музыки, выделил ее среди понятий эстрадная, легкая, популярная, бытовая. А. Цукер, развивая идеи Сохора, предлагает термин «массовые жанры» и связывает их в оппозиции с жанрами «академическими». В этом случае в стороне остается вопрос об *уровнях* «массового», в частности, иерархия понятий «массовая культура», «массовая музыка» и «массовые жанры». Остановимся на них.

Прежде всего понятия эти разного объема. *Массовая культура* максимально широко, оно включает целый комплекс социопсихологических и художественно-эстетических параметров. Массовая культура менее всего сводима к жанровым носителям, а скорее детерминируется глубинными архетипами «коллективного бессознательного», специфическими способами коммуникации: с одной стороны, спонтанными и импульсивными, с другой — продуманными и просчитанными — и связана с ориентацией на определенный тип слушания, тот или иной состав публики с ее характерными возрастными, психическими и эмоциональными реакциями[6]. Параметры языковые и, в частности, музыкально-языковые здесь не обладают автономией, как в академической музыке, они слиты в синкретизме с факторами немузыкальными или парамузыкальными.

Массовая музыка — как бы промежуточный уровень, и наряду с другими массовыми искусствами и массмедиа, она — составная часть массовой культуры. *Массовые жанры* — уровень в наибольшей степени «материальный», это почва массовой музыки, а вместе с ней и массовой культуры. Если намечать типологию массовых жанров, то собрать их можно в две большие группы: *простые* и *сложные* жанры. С одной стороны, это песня и танец, каждая из которых расслаивается на подгруппы и разновидности (например, песня массовая и лирическая, эстрадная и экспериментальная, композиторская и авторская, кроме того, существуют и национальные песенные разновидности: английская баллада, французский шансон, немецкий зонг, негритянский блюз, русский бытовой романс). С другой стороны, сложные инструментальные жанры и музыка театрально-сценической природы (от мюзикла до рок-оперы, от музыкальных кинолент до современных музыкальных видеоклипов).

Казалось бы, жанровый уровень наиболее удобен при генеалогическом исследовании массовой музыки, а жанровая типология обеспечивает ясность аналитических операций и обобщений. И действительно, в анализе форм массовой музыки мы нередко мыслим жанровыми эквивалентами. Они понятны, апробированы и надежны в работе. Тем не менее не все здесь измеряется жанром. Иногда массово-музыкальный феномен в процессе развития трансформируется в стилевой или же сочетает в себе признаки жанра и стиля. Переходы жанра в стиль в «большой» музыке не редкость, то же самое существует и в музыке массовой. Примером может послужить рок, ставший самой влиятельной молодежной музыкой последней трети XX столетия. Известно, что он возник из рок-н-ролла, блюза и баллады (жанры), проходил стадию «бита» (стык жанра и стиля), а начиная с 70-х годов, приобрел очертания стилевого явления. Сходную эволюцию претерпели более молодые формы современной эстрады: диско, дэнс, рэп, хаус, рейв, транс, эйсид, индастриел, эмбиент и др. Формы эти перерастают свою первоначальную жанровую оболочку и становятся крупными стилевыми направлениями, которые, в свою очередь, порождают многочисленные стилевые сплавы и гибриды.

Массовая музыка — средоточие парадоксов и стереотипных суждений. Многие из этих стереотипов укоренились в академическом обиходе, отражая не только неприятие, но

и непонимание природы явления. Не отсюда ли, в частности, возникло пренебрежительно высокомерное отношение к массовым жанрам, в частности, к песне, как к музыке второго сорта — музыке, которая якобы является благодатной средой для пошлости и мещанства. Хотя после всего того, что XX век дал в песенном жанре, подобная позиция выглядит, по меньшей мере, странно. Другой стереотип — «европоцентризм», то есть подход к явлениям массовой музыки с мерками индивидуального авторского стиля, опусного принципа, эстетики художественных ценностей, ориентированной на создание шедевров. Несомненно, рассмотрение массовой музыки в отрыве от ее бытового и социального предназначения ни к чему хорошему не приводит, как и попытки изучения крестьянского фольклора или джазовой импровизации с помощью академических шаблонов.

Парадоксы массовой музыки часто возникают в наших стереотипных представлениях о ней. Ею часто является вовсе не то, что принято считать. Например, некоторые стилевые модификации джаза и рока — а эти музыкальные виды когда-то сами возникли из массовых и фольклорных жанров — давно перестали быть массовыми, перейдя в разряд музыки для искушенного слушателя, то есть «преподносимой», концертной. В то же время старая классика возвращается к своим легкожанровым дивертисментным истокам и обретает в этом качестве новую жизнь. Вспомним многочисленные транскрипции Вивальди и Баха, ритмизации мелодий популярной классики, выступления оперных звезд на одной сцене с поп- и рок-звездами. Классика живет в римейках, тиражируется в сотнях и тысячах версий, в различных рекламных клипах и телезаставках и, становясь материалом массовой культуры, формирует совершенно необыкновенную доселе звуковую среду. Конечно, вопрос — как воспринимать такое увлечение классикой: как делячество и паразитирование или же как естественную потребность, во-первых, в музыке подлинной, а во-вторых, потребность «притормозить» и оглянуться, осмыслить себя на фоне крайне изменчивого социального ландшафта[7]? И в этом смысле для понимания феномена массовой музыки гораздо важнее не внешняя форма или количественные характеристики (тираж видеокассет или компакт-дисков), а способ коммуникации, психология восприятия, особая подача материала, атмосфера и настроение аудитории.

Следовательно, можно говорить о *дуализме* массовой музыки. Как уже отмечалось, с одной стороны, ее лучшие образцы рождаются из естественного «жизненного порыва» и несут на себе неповторимый отпечаток стихийной индивидуальности их создателей (хотя те порой и остаются анонимными — еще один парадокс в эпоху всеобщего «авторского права»). С другой стороны, тиражируясь и попадая в орбиту массового спроса, растворяясь в электронных каналах коммуникации, образцы эти утрачивают свою новизну, быстро превращаются в набор стандартных фигур, от которых остаются лишь тени былого великолепия. Вскоре они сменяются новыми интонациями, которым предстоит пройти свой цикл «рождение – умирание»[8].

Назовем первую тенденцию индивидуализацией, вторую — гомогенизацией. Первая ярче проявляется в *созидании*, вторая — в *потреблении*, одна тесно связана с *личностным* фактором, другая — с фактором *массовым*. Первая определяет внешние очертания нашего объекта, в частности его жанровый профиль, вторая — его функциональные процессы, социо- и психодинамику. Оба аспекта — анатомический и физиологический — одинаково важны, и все же второй более весом. Остановимся на нем подробнее.

Массовая музыка представляет нам яркую модель эрозивных процессов в музыкальной культуре. Впрочем, эрозия наблюдается не только в потреблении, но и в создании музыки. Последнее хорошо знакомо в ситуации, когда добившийся успеха молодой автор начинает повторять себя, тиражируя удачно найденный прием или образец. К примеру, мелодические попевки. Поначалу свежая мысль постепенно блекнет и превращается в стандартные и назойливые мотивы-клише. Современная молодежная эстрада накопила их огромное множество, и было бы полезно составить «каталог» этих отходов (что достойно отдельного труда). Во-вторых, эрозируют и гармонические паттерны («золотая секвенция» и фригийский оборот, самые распространенные на сегодня штампы). В-третьих, кристаллизуются ритмические шаблоны, например, характерный полечный ритм с подстегивающими акцентами «бас-бочки» на сильных долях (техномузыка). И, наконец, неумеренное увлечение аранжировщиков электронными технологиями, что превращает тан-

цевальные композиции «non-stop» в близнецов или клонов.

Гораздо сложнее рассматривать эрозию в сфере потребления, хотя и здесь в принципе присутствует тот же процесс. Это, например, неумеренно частое «прокручивание» шлягера-хита на радио, готовность самих любителей-меломанов слушать одно и то же до бесконечности (особенно знакома эта ситуация тем, у кого за стеной живут такие соседи-«меломаны»). И вот шлягер навязывается, «лезет в уши», обесценивает себя, растворяется в гомогенизированном продукте окружающей среды. Если этот процесс протекает постоянно, то формируется особое «рассеянное» или «мозаичное» восприятие (по аналогии с «мозаичной культурой», как ее формулировал А. Моль [4, с. 418]).

Но, как уже говорилось, сколь мощным бы не было воздействие гомогенизации, ей всегда противостоит индивидуализирующая тенденция. Ее периодические волны возникают в массовой музыке приблизительно раз в 5–7 лет, когда меняется молодежная мода, и выдвигаются новые имена. Свежая музыкальная находка на время преодолевает «кризис интонаций», производит впечатление яркого открытия. Находка эта постепенно становится расхожей, распространяется и тиражируется в сотнях и тысячах (и миллионах) копий. Ей также предстоит пройти свой цикл «рождение – умирание» и либо быть смытой новой волной очередной музыкальной моды, либо устоять и сохранить себя и собственную значимость. В этом противостоянии рождаются выдающиеся образцы массовой музыки, ее шедевры — те самые, что по праву занимают верхнюю часть той пирамиды, о которой шла речь вначале.

Немногие явления массовой музыки обнаруживают подобную «прочность на износ». Наблюдать их жизнь — весьма увлекательное и поучительное занятие. Если обратиться к музыкальному языку, то можно отметить: а) развитие модальной гармонии, мягкие ладовые краски которой на время спасают от штампов гармонического функционала (благотворное влияние британской рок-баллады); б) возрождение латиноамериканской ритмики, которая приходит на смену более «прямолинейной» ритмике рок-н-ролла; в) все большее приближение мелодики к омузыкаленной речи (влияние «черной» эстетики хип-хопа)[9]. Возможно, со временем и эти отмеченные феномены утратят свежесть и также подвергнутся эрозии. Но в таком случае возникнут новые, и процесс возобновится. Конца в нем нет и не может быть.

Итак, массовая музыка интересна соотношением индивидуальной и гомогенной (более широко — информационной и энтропийной) тенденций. Это делает современную культурную ситуацию динамичной и даже драматичной — ведь речь идет о борьбе на выживание, в которой, к сожалению, побеждают не всегда самые сильные и яркие творческие личности. Коммерческий и экономический стимулы корректируют процесс не в лучшую сторону. И это также требует своего самостоятельного изучения.

Массовая музыка все больше перерождается в новый вид, некую промежуточную «менестрельную» культуру («третий пласт», по В. Конен), которая впитывает демократизм и доступность лучших образцов жанра и профессионализм академической традиции. «Творческий метод» этой менестрельной культуры — перефразирование, ориентация не на создание новых мелодий (хотя новые хиты и продолжают появляться), а на переработку старых. Метод римейка становится господствующим в современной массовой культуре. В этом плане и западная, и отечественная эстрада становятся все более римейковой[10]. Перефразирующий метод массовой музыки обнаруживает параллели с джазом (перепевание джазового «стандарта»), а также с эстетикой постмодерна. Кроме того, современные попуррийные «non stop dancing» навевают воспоминания о средневековых медлях и квод-либетах. Всех их сближает свобода в культурных заимствованиях, преодоление творческого эгоцентризма (самоустранение автора), деартизация, возвращение искусства в обиход. Взять, к примеру, те же классические «мотивы». По ним раскраиваются и композиции рэповых команд (La Cross), и партитуры постмодернистов. Правда, на этом сходство и заканчивается. Ведь в первом случае расширение культурного фона происходит от желания преодолеть дилетантизм, от стремления артизировать свой продукт, а во втором — вектор обратный, он означает *преодоление* художественной функции искусства в ее традиционном смысле, что, несомненно, отражает симптомы *усталости*, которая все больше охватывает европейскую культуру, начиная с эпохи постмодерна. Может быть, поэтому индивидуализирующая тенден-

ция в массовой музыке имеет гораздо бóльшие шансы на существование. В ней как бы все еще впереди. У постмодерна же все позади, он завершает эпоху[11].

Видимо по пути перифразирования пойдет и композиторское творчество, и слову «композитор» будет постепенно возвращен его первозданный смысл — «составитель» музыки. Возможно, мы уже вошли в некую «мировую музыкальную деревню», как ее называл Маршалл Маклюэн. Интернет и современные средства коммуникации говорят нам об этом.

Примечания

[1] Что говорит о том, что создателями массовой музыки являются не только авторы и исполнители, но и слушатели. Во всяком случае, они формируют слушательскую среду этой музыки.

[2] В данной ситуации предполагается достаточно культурный адресат, то есть человек с развитыми и разнообразными культурными запросами.

[3] Интересный вопрос — прочность того или иного феномена «на износ». Есть такие, которые десятилетиями не утрачивают своей природной энергетики, есть и такие, которых хватает на год, месяц, неделю. В этом смысле массовая музыка так же неоднородна, пласты ее живут в разных временных измерениях, а несовпадение циклов и фаз порождает своеобразную «волновую интерференцию».

[4] Д. Житомирский, рассматривая аналогичный цикл в музыке, выделяет в нем 4 фазы: 1) возникновение первых творческих импульсов, 2) начало вхождения их в русло массовости, 3) продуцирование и клиширование, 4) отстой массового вкуса [2].

[5] В нас сильно укоренился синдром просветительства, и мы либо не видим многообразия форм массовой музыки, либо не понимаем глубокой потребности человека и общества в *таком* роде искусства, потребности в выражении и удовлетворении глубинных импульсов человеческой личности, а, следовательно, ее гармонизации и адаптации к условиям новой социальной среды. Мы наивны в искренней уверенности, что достаточно устранить малообразованность нашего населения, как все эти формы музыки исчезнут сами собой.

[6] Последнее настолько существенно, что делает попросту невозможным изучение массовой музыки вне массового восприятия.

[7] Как тут ни вспомнить слова М. Гаспарова: «Массовая культура нимало не заслуживает пренебрежительного отношения. Как она преломляет стихийную общественную потребность "осадить назад" — это тема для исследований, которые многое откроют потомкам в нашей современности... Как сквозь нее *профильтруется культура прошлого* (курсив мой. — *В. С.*), чтобы влиться в культуру будущего, — это вопрос без ответа» [1, с. 3].

[8] В этом плане асафьевская концепция «интонационных кризисов» не утратила своей актуальности.

[9] Сегодня рэп все больше становится универсальным стилем, который успешно соединяется не только с негритянским блюзом или металлическим роком (пример — группа Biohazard), но и с русским шансоном, а также с классическими популярными мелодиями Бородина, Грига, Чайковского. Белый репер Эминем обходит в списках популярности афроамериканских создателей жанра. Поиски своей манеры в этой области ведут и российские музыканты (Тимати, Bad Balance, Каста, Noize MC и др.).

[10] Примечательны многочисленные телевизионные программы недавнего времени: «Старые песни о главном», «Два рояля», «Угадай мелодию», «Караоке по-русски», получившие высокий зрительский рейтинг.

[11] Правда, разграничить массовую музыку и постмодерн не так-то легко. В самой массовой музыке сформировались области, которые функционируют по законам постмодерна. По сути дела, они уже и не принадлежат массовой музыке: модерн-джаз Майлса Дэвиса и его последователей, прогрессив-рок *King Crimson* и др.

Литература

1. *Гаспаров М. Л.* Редакционная статья // Наше наследие, 1989, № 5. С. 3.
2. *Житомирский Д. В.* Музыка для миллионов // Поп-музыка. Взгляды и мнения. Л., 1977. С. 31–66.
3. Массовые виды и формы искусства / ВНИИ искусствознания Министерства культуры СССР. М., 1985. 242 с.
4. *Моль А.* Социодинамика культуры. М.: Прогресс, 1973. 406 с.
5. *Цукер А. М.* И рок, и симфония. М.: Музыка, 1994. 389 с.

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

© *Нгуен Тхи Ким Нган, 2017*

УДК 78.071.2

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО МИХАИЛА ВОСКРЕСЕНСКОГО: НА ЭТАПЕ СТАНОВЛЕНИЯ МАСТЕРСТВА

В статье представлен ранний период исполнительской деятельности выдающегося отечественного пианиста М. Воскресенского, характерные особенности его исполнительского стиля, многие из которых были отмечены в отечественных и зарубежных рецензиях 1950–1960-х годов.

Ключевые слова: М. Воскресенский, Л. Н. Оборин, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского

В 2016 году Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского торжественно отметила свое 150-летие масштабными мероприятиями: фестивалями, концертами, конкурсами, конференциями, выставками, презентациями изданий. Знаменательным событием явилось присуждение «Золотой медали имени Н. Г. Рубинштейна» выдающимся выпускникам, внесшим большой вклад в развитие отечественной музыкальной культуры и подготовку специалистов высокой квалификации. Одним из пяти награжденных стал народный артист России, профессор Михаил Сергеевич Воскресенский.

Творческий путь М. С. Воскресенского как исполнителя продолжается более 60 лет и представляет несомненный интерес для исследования эволюции его музыкально-исполнительских принципов, ряд которых будет освещен в настоящей статье. Особенное время в становлении музыканта приходится на 1950–1960-е годы, которые можно обозначить как ранний этап исполнительской деятельности музыканта.

Пятидесятые годы

В годы обучения (1948–1953) в училище имени М. М. Ипполитова-Иванова в классе И. Р. Клячко проявилась яркая индивидуальность молодого пианиста, стали заметными пианистические качества и черты, которые характеризовали исполнительский стиль музыканта на протяжении всего его творческого пути.

Одна из них — *поэтическое начало*. Его присутствие отмечено практически во всех рецензиях и отзывах первой половины 1950-х годов: «…педагогу (Клячко И. Р. — *Н. Т. К. Н.*) удалось воспитать в учащемся то *поэтическое чувство* (курсив мой. — *Н. Т. К. Н.*), без которого музыкальное исполнительство мертво» [8]. То же качество отражает отзыв профессора Московской консерватории Н. Емельяновой: «Поэтичность — вот, пожалуй, основное в игре Михаила Воскресенского» [4].

В дальнейшем он покорял публику своей *виртуозностью* и высоким техническим уровнем исполнения: «Он обладает безошибочной техникой, <…> музыка в его исполнении звучит смело...» (по материалам газеты «Przeglad kulturalny». 1958. 27 ноября. № 48 (326)). При этом свидетели выступлений М. Воскресенского отмечали еще одно качество — *умение подчинить виртуозную технику содержанию произведения* [2].

Характерными чертами исполнительского облика пианиста, проявившимися в ранний период, являются *выразительность и непосредственность игры*. На наш взгляд, первое связано с традициями «игумновско-оборинской» школы, где требования к выразительности исполнения всегда были очень высоки. Важное качество молодого музыканта отмечал его наставник Лев Оборин: «Его игра пленяет своей артистичностью, теплотой и непосредственностью» (Советский музыкант. 1956. 10 сентября).

Игра М. Воскресенского с самых первых шагов его исполнительской карьеры отличалась *мужественностью*, и этот факт был неоднократно отмечен рецензентами его последующих зарубежных выступлений: «Это мужественный, сильный пианист. Его игра проникнута хорошим нервом, а в звуке преобладает певучесть, ясность, теплота…» («Correio Paulistano». Сан-Пауло. 1957. 25 сентября).

Поступив в Московскую консерваторию в 1953 году, М. Воскресенский с согласия своего консерваторского учителя, профессора Л. Н. Оборина, сразу начал готовиться к участию в V Международном конкурсе имени Ф. Шопена, который должен был состояться в Варшаве в 1955 году. В то время в СССР существовала многоступенчатая система отбора пианистов к международным конкурсам (прослушивания на кафедре, на общем консерваторском и на двух всесоюзных отборах). Кафедра Л. Н. Оборина рекомендовала к участию в консерваторском отборе только Воскресенского (из пяти участников), в котором молодой пианист прошел вторым номером. Из конкурсной программы[1] комиссия особенно отметила исполнение этюдов Шопена ор. 10 № 4 и ор. 25 № 6. На последнем всесоюзном отборе комиссия определила пять музыкантов — претендентов на участие в конкурсе, Воскресенский оказался шестым, и потому не прошел. Это событие стало для него серьезной драмой, но в то же время оно послужило стимулом для дальнейшего совершенствования.

Важнейшим событием в биографии М. Воскресенского стало выступление в 1955 году на Международном фестивале молодежи и студентов в Варшаве. Исполнив ряд произведений Рахманинова, Листа и Прокофьева, а также Второй концерт Шопена с оркестром молодежной группы Большого театра СССР под управлением Е. Светланова (в зале Варшавской филармонии), пианист получил заслуженное признание публики и критиков. Еще более его авторитет укрепляется благодаря третьей премии лауреата на I Международном конкурсе имени Р. Шумана[2] в Берлине в 1956 году, которая открыла ему возможность концертировать по Советскому Союзу и за рубежом.

Следующим значительным событием стало участие М. Воскресенского на XII Международном фестивале «Пражская весна» в 1957 году[3]. Он вошел в состав делегации из СССР с такими выдающимися музыкантами, как Д. Ойстрах, Е. Мравинский, З. Долуханова. На фестивале пианист выступил с большой сольной программой из произведений Р. Шумана («Фантазия» ор. 17), Н. Мясковского (цикл «Воспоминания» ор. 29), Д. Шостаковича (Прелюдия и фуга d-moll № 24 ор. 87), С. Прокофьева (Соната № 8 ор. 84), А. Эшпая (Токката d-moll). Главный успех М. Воскресенского на фестивале обеспечило первое исполнение за рубежом Второго фортепианного концерта Шостаковича с симфоническим оркестром Чешского радио под управлением В. Ирачека. Автор, присутствовавший на этом концерте, высоко оценил игру молодого музыканта. В свою очередь знакомство с Шостаковичем значительно повлияло на творческие планы самого исполнителя. В дальнейшем М. Воскресенский с успехом исполнял многие сольные и камерные произведения композитора: Первый концерт для фортепиано и трубы с оркестром, Вторую фортепианную сонату h-moll ор. 62, Сонату для виолончели и фортепиано d-moll ор. 40, Сонату для альта и фортепиано ор. 147, Фортепианное трио № 2 e-moll ор. 67, Фортепианный квинтет g-moll ор. 57.

В августе 1957 года М. Воскресенский завоевал третью премию на Международном конкурсе пианистов в Рио-де-Жанейро[4], который позволил приобрести ему новые творческие контакты — знакомство с пианистами Фу Цунгом и А. Харасевичем. Приобретению новых исполнительских качеств, и в первую очередь выносливости, способствовали концертные выступления в разных странах, последовавшие за фестивалем «Пражская весна». Так, в ноябре 1957 года он выступает в Польше с блестящим исполнением Первого концерта С. Рахманинова с оркестром под управлением С. Скровачевского.

В 1958 году М. Воскресенский оканчивает Московскую консерваторию, поступает в аспирантуру при ней (а уже с 1959 года становится ассистентом в классе профессора Л. Н. Оборина) и в этом же году завоевывает вторую премию на I Международном конкурсе пианистов им. Дж. Энеску в Бухаресте. Эта победа дала пианисту дополнительную возможность выступлений за рубежом: в 1959 году в составе группы советских музыкантов М. Воскресенский с большим успехом гастролировал в Исландии.

Подводя итоги пятидесятых годов, отметим главные достижения М. Воскресенского: поступление в консерваторию в класс профессора Л. Н. Оборина (1953), участие в крупнейших музыкальных конкурсах и фестивалях за рубежом. За десятилетие значительно пополнился репертуарный багаж молодого пианиста произведениями концертного жанра В. А. Моцарта (концерты для фортепиано с оркестром № 23 KV488 A-dur, № 24 KV491 c-moll), Л. Бет-

ховена (Третий концерт ор. 37 c-moll), Р. Шумана (Концерт a-moll), Ф. Шопена (Второй концерт ор. 21 f-moll), И. Брамса (Второй концерт ор. 83 B-dur), С. Рахманинова (Первый концерт ор. 1 fis-moll), Д. Шостаковича (Второй концерт ор. 102 F-dur), сонатами В. А. Моцарта (a-moll KV310, A-dur KV331, D-dur KV 576), Л. Бетховена (№ 21 ор. 53 C-dur, № 26 ор. 81a Es-dur, № 32 ор. 111 c-moll), С. Прокофьева (№ 3 ор. 28 a-moll, № 8 ор. 84 B-dur), Д. Шостаковича (№ 2 h-moll ор. 64), а также фортепианными циклами и миниатюрами Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, Н. Мясковского, М. Равеля, К. Сильвестри, А. Эшпая.

Шестидесятые годы

В шестидесятые годы концертная деятельность М. Воскресенского сосредоточена в СССР, Германии, Японии, Польше, Америке. После успешного концерта в Исландии в 1959 году гастроли по стране продолжились и на будущий год. Из сольной программы пианиста особенно запомнилась Соната Д. Шостаковича, исполненная, по мнению критиков, с «*нечеловеческой силой и ритмическим напряжением*» (материалы газеты «Morgunbladid» за 1960 год). Во время гастролей в Рейкьявике произошел курьезный случай: пианист должен был исполнить Первый концерт С. Рахманинова, но по приезде пианиста дирижер предложил заменить программу из-за низкого исполнительского уровня местного оркестра, поэтому выбор музыкантов остановился на Третьем концерте Бетховена, который Воскресенский восстановил в течение двух дней и блестяще его исполнил.

К празднованию 150-летия со дня рождения Р. Шумана 5 июня 1960 года в Карл-Маркс-Штадте М. Воскресенский исполнил Концерт для фортепиано с оркестром a-moll композитора с лейпцигским оркестром *Gewandhaus* под управлением Ф. Конвичного. Выступления музыканта нашли восторженные отклики рецензентов газеты «Volksstime» [3]. Один из рецензентов — Вальтер Хюттель — писал о Воскресенском как о настоящем мастере, который «безупречно владеет инструментом и умеет очаровать публику своей проникновенной игрой» [10].

Блестящая рецензия на сольный концерт М. Воскресенского в Кракове вышла в марте 1961 года, в которой автор открывает новые черты его исполнительского дарования: «Неограниченный пианистический талант у Воскресенского можно узнать по его отношению к клавиатуре, уверенному, лирическому и решительному» [6]. В этом опять же видятся характерные черты игумновско-оборинской школы — *школы красивого звука*, требующей от исполнителя максимально трепетного и осмысленного прикосновения к клавиатуре. Особое качество звучания рояля М. Воскресенского всегда обусловлено содержанием исполняемого, стилем композитора и стилем эпохи создания произведения в целом... Но решающее воздействие на звуковой облик оказывают ранее отмеченные черты стиля пианиста: благородство, лиризм, поэтичность, волевое начало и т. д.

В 1961 году по приглашению «Общества дружбы Японии – СССР» состоялась большая гастрольная поездка М. Воскресенского по Японии: он дал 13 сольных концертов, трижды исполнив Первый концерт Чайковского b-moll ор. 23. Интерпретации молодого пианиста по достоинству были оценены и японскими критиками, которые отмечали в звучании его рояля «свежие краски» (Масааки Нива [7]), «колоритные тембры» (Кадзуо Ёсимура [5]), строгое, но вдохновенное исполнение Сонаты Моцарта, виртуозность и блеск Сонаты С. Прокофьева. Во время гастролей по Японии М. Воскресенский открыл своим концертом новый зал в Консерватории Мушашино, носящий имя Бетховена[5].

В 1962 году пианист участвует в последнем исполнительском состязании в своей творческой карьере — I Международном конкурсе пианистов имени В. Клайберна (Форт-Уорт, США), где завоевывает третью премию6. Один из критиков — Дэвид Юм — оценил исполнение пианиста как *«зрелое и в высшей степени поэтическое»* (цит. по: [1]). Нужно отметить, что поэтическое чувство в интерпретациях артиста никогда не переходит в сентиментальность, его игра наполнена благородством и искренностью выражения (черты, отвечавшие педагогическим требованиям Л. Н. Оборина).

С 1963 года и на протяжении последующих 15 лет концертная деятельность артиста за рубежом была ограничена исключительно социалистическими странами. Но это не повлияло на ее интенсивность, количество его выступлений во много раз увеличилось, программы стали еще более масштабными. Так, М. Вос-

кресенский впервые записывает цикл произведений одного композитора — Четыре скерцо Шопена, что знаменовало начало грандиозных проектов над бетховенскими, моцартовскими и скрябинскими циклами. Работа подобного рода еще в большей степени способствовала совершенствованию очень важного исполнительского качества М. Воскресенского — *умения выстроить форму* музыкального произведения. Его отмечали разные критики, и особенно явно эта мысль прозвучала в рецензии К. Аджемова, руководителя класса камерного ансамбля в годы его обучения в консерватории: «Пианисту удается сочетать непосредственное выражение чувств с глубокой продуманностью целого!» (Советская музыка. 1964. № 8). В подробной рецензии автор отмечал такие качества музыканта, как естественность, благородство выражения, искренность, проникновенность, целеустремленность, артистизм.

В 1965 году имя М. Воскресенского широко известно за пределами СССР — в частности, в Венгрии, где он неоднократно выступал с оркестром под управлением К. Вилмоша. Венгерские критики определяли исполнительское дарование пианиста как «исключительный талант младшего поколения советских артистов» [9].

В 1966 году М. Воскресенский выступил в непривычном для себя жанре ведущего телепередачи «Беседы у рояля», которая предполагала исполнение произведений с их комментированием. В серии передач пианист многое рассказал слушателям о ноктюрнах Шопена и значении жанра в творчестве композитора, Прелюдиях и фугах и клавирных концертах И. С. Баха. И в наши дни, спустя почти пятьдесят лет, М. Воскресенский с большим успехом выступает на телеканале «Культура» в передачах «Игры классиков» и «Исторические концерты».

В далекие шестидесятые годы М. Воскресенский выступил первооткрывателем Концерта для фортепиано с оркестром Б. Бриттена ор. 13 D-moll для советской публики. Премьера Концерта состоялась 1-го февраля 1967 года в Риге с Латвийским государственным оркестром под управлением Э. Тонса (с прямой трансляцией по латвийскому радио).

Итак, 1950–1960-е годы многое дали молодому музыканту в плане его становления как пианиста и крупного художника. Это время накопления исполнительского опыта, пополнения репертуара, творческих «проб» в новых формах и жанрах. Все они послужили импульсом для творческих проявлений артиста в зрелую пору его творческой карьеры.

Примечания

[1] Программа, запланированная к исполнению на Международном конкурсе, состояла из произведений Ф. Шопена: Ноктюрн H-dur ор. 9 № 3, три мазурки (ор. 24 № 2, ор. 56 № 3, ор. 50 № 3), «Большой блестящий вальс» As-dur ор. 34 № 1, Баллада №2 F-dur ор. 38, Скерцо № 3 cis-moll ор. 39, Соната № 3 h-moll ор. 58 и Полонез-фантазия ор. 61.

[2] За свою педагогическую деятельность М. Воскресенский подготовил трех лауреатов международного конкурса имени Р. Шумана: Тамара Сипрашвили (1985), Темиржан Ержанов (1993) и Акико Ямамото (2004).

[3] Масштаб фестиваля может быть оценен по участию таких музыкантов, как К. Сильвестри (Румыния), И. Маркевич (Италия), Ш. Мюнш (США), сэр Д. Барбиролли (Великобритания), А. Гертлер (Венгрия), А. Б. Микеланджело (Италия).

[4] В составе жюри конкурса: знаменитая французская пианистка М. Лонг, директор Венской консерватории Г. Зитнер, ректор Ленинградской (ныне Петербургской) консерватории П. Серебряков, известные пианисты Г. Штомпка (Польша) и Г. Новайс (Бразилия). Конкурс дал путевку на эстраду многим известным впоследствии пианистам, в частности Августину Аньевасу (США), Артуру Морейре Лиме и Нельсону Фрейре (Бразилия).

[5] И в настоящее время М. Воскресенский часто выступает с концертами и дает мастер-классы в Японии. В 2015 году, в год 80-летия артиста император наградил его орденом «Восходящее Солнце» III степени в знак признания его вклада в национальное пианистическое искусство.

[6] В 2002 году Америка праздновала сорокалетие конкурса и пригласила трех лауреатов первого конкурса на концерт в Форт-Уорте: Р. Вотапек (I премия) исполнил Пятый концерт Бетховена, Н. Петров (II премия) — 24-й концерт Моцарта, М. Воскресенский (III премия) — Второй концерт Шопена.

Литература

1. *Глик Н.* Конкурс имени Вана Клайберна // Америка. 1962. № 82.

2. *Горохова Л.* Творческий отчет юных музыкантов и артистов // Московский комсомолец. 1953. 11 июня. № 115 (2006).
3. *Гюнтер Ф.* Восторженный успех оркестра Gebaudhausa // Volksstime. 1960. 8 июня. № 134.
4. *Емельянова Н.* В Варшаву, на фестиваль. Молодые пианисты // Комсомольская правда. 1955. 23 июля. № 173 (9271).
5. *Кадзуо Ё.* Удивительные колоритные звучания // Асахи. 1961. 14 октября.
6. *Кидринский Л.* Слушая вчера Воскресенского // Dziennik Polski. 1961. 15 марта.
7. *Масааки Н.* Магическая сила свежести // Иомиури. 1961. 26 сентября.
8. Творческий отчет молодых музыкантов // Вечерняя Москва. 1953. 12 мая. № 110 (8932).
9. *Фабиан И.* Пианист Воскресенский // Музыкальный дневник. 1965. 22 октября.
10. *Хюттель В.* Удавшиеся произведения Шумана // Volksstime. 1960. 18 июня. № 143.

Педагогические аспекты исполнительской интерпретации

© *Грачев В. Н., 2017*
© *Кузина Е. Ю., 2017*

УДК 786.2

ОТРАЖЕНИЕ ОРКЕСТРОВЫХ ТЕМБРОВ В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ П. И. ЧАЙКОВСКОГО (К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ)

В статье на примере двух фортепианных пьес из цикла «Времена года» П. И. Чайковского анализируется содержание, структура, тональный план, а также тембровые ассоциации, которые композитор использует для воплощения своих замыслов. В ней отдельно обращается внимание на приемы исполнения тембровых аллюзий на фортепиано.

Ключевые слова: фортепианная фактура, оркестровый тембр, динамика, штрихи, ассоциация, прием исполнения

Для исследователей не является секретом тот факт, что фортепиано во многом воплощает возможности оркестра. Наряду с ударно-клавишной спецификой и культурой пассажа в рамках двуручного исполнительства, в фактуре фортепиано «запечатлелись» тембры самых различных инструментов. Для достижения большей выразительности исполняемой пьесы на уроке нередко обращаем внимание на соответствие той или иной фортепианной фразы или мотива оркестровому тембру. Вот звучит труба, серебристый пассаж флейты, «плачет человеческим голосом» гобой, рокочут литавры, призывно звонят колокола. При этом очевидным является то, что исполнение тембровых ассоциаций обусловливает применение особых приемов в рамках фортепианного исполнительства. С другой стороны, обнаружение колористических возможностей фортепиано неразрывно связано с выявлением тонких смыслов и ситуаций, ведущих к воплощению оркестровых тембров в фортепианной пьесе.

Проблема оркестровых тембров в фактуре рояля рассматривается в работах современных исследователей. Т. В. Афанасенко анализирует темброколористическую палитру в фортепианных произведениях Оливье Мессиана [1]. О. А. Щербатова изучает звуковой образ инструмента в сольных фортепианных произведениях советских композиторов 1960–1980-х годов [9]. Овчарова Т. В. осмысляет тембровые краски в фортепианной фактуре опять-таки О. Мессиана [4]. Шавинер М. А. выясняет тембро-колористические свойства фортепианной фактуры у Й. Брамса [7]. Отметим неточности, встречающиеся в публикациях.

Т. Афанасенко пишет: «Начиная с К. Дебюсси, открывшего музыкальному миру новые звуковые горизонты, композиторы все больше внимания уделяют собственно звуковой материи, наполняя ее всевозможными тембровыми эффектами» [1, с. 3]. Но идея оркестрово-тембровой трактовки рояля сформировалась задолго до Дебюсси. Существует исследование, раскрывающее тембровую палитру в фортепианных произведениях Й. Брамса [7] и более ранних авторов. Не вызывает сомнений присутствие тембровых красок в клавирных сочинениях Л. ван Бетховена, К. М. Вебера, И. Шуберта, Р. Шумана, М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского, которые мы постараемся показать в дальнейших публикациях.

В данной статье остановимся на особенностях воплощения тембровой палитры в фортепианной фактуре знаменитого цикла «Времена года», созданного П. И. Чайковским в 1875 году по заказу Н. М. Бернарда[1]. Благодаря великому дарованию Чайковского, в сочинении отразились миропонимание и быт русского человека середины XIX века; образ жизни, сокровенные мечты и чаяния. Как оркестровые тембры отпечатались в фортепианной ткани пьес «Март» и «Сентябрь» из «Времен года»?

В «Марте» Чайковский музыкальными средствами воплощает живописную картину весеннего пробуждения природы. Композитор отталкивается от эпиграфа из Майкова, в котором соседствуют два плана: земное и небесное.

Ширь и красота необозримых полей, усыпанных первыми цветами, воспринимаются поэтом в сочетании с порывами свежего ветра и волнами света, пробивающимися сквозь облака. Им сопутствует пенье жаворонков в вышине неба, воспевающих приход весны.

В небольшой пьесе, выполненной в трехчастной репризной форме с развивающей серединой, Чайковский с удивительной точностью изобразил трели жаворонка: сочетание быстрой россыпи звуков в высоком регистре с группетто.

Во вступлении к «Марту» (1–2 тт.) воплощается один из «мотивов» из эпиграфа — легкое покачивание цветов, звучат характерные колебания гармоний на органном пункте в басу в ритме медленного танца. В лирической мелодии, передающей пение жаворонка, композитор рисует печальный образ уходящей морозной зимы, на смену которой приходит надежда на возрождение жизни (11 т.). В ее заглавной интонации он запечатлел «мордент», состоящий из шестнадцатой с триолью тридцать вторыми длительностями — характерный мотив в трелях жаворонка. Как моменты содержания проецируются на ассоциации с тембрами инструментов?

Вступительные аккорды у фортепиано (*p*) напоминают хор валторн, звучащих на фоне басового голоса у фагота[2]. Основную тему в сопрановом регистре можем представить себе как грустную мелодию у гобоя, выражающего проникновенное человеческое высказывание. Она воплощает какой-то печальный вопрос, который, видимо, тревожит композитора. При повторении начальная фраза воспроизводится дословно в нижнем регистре, ассоциируемая с тембром фагота. Затем с изменениями проходит «гобойная тема», заканчиваясь в рамках развивающего периода (11 т.).

В среднем разделе (12–23 тт.) происходит просветление образа. Появляется мажорный лад, динамика усиливается до *f*, в мелодии, которая устремляется в верхний регистр, штрих *staccato* меняется на *legato*. Тема здесь проводится трижды: два раза — в верхнем регистре и один раз — в среднем на фоне остинатного сопровождения (20–23 тт.). Ее проведение в верхнем регистре (*staccato*) ассоциируется с серебристым тембром флейты (возможно, в октаву с кларнетом), тогда как изложение мелодии в средней тесситуре можно сопоставить с характерным голосом английского рожка. Как эти тембровые ассоциации претворяются в процессе исполнения на фортепиано?

Вступительные аккорды на *p* можно сыграть мягким туше. Басовое *g* на их фоне должно прозвучать более приглушенно. «Гобойная мелодия» требует пластичного, певучего воспроизведения на фортепиано с подчеркнутым (*legato*). В масштабе фразы постараемся добиться реализации общего устремления «гобойной интонации» к верхней точке на *crescendo* и прослушать интонационный спад на *diminuendo* к *d* (5 т.), отражающий завершение печальной интонации вопроса. Чтобы воспроизвести тембр фагота на фортепиано при повторении мелодии в нижнем регистре, исполним ее более насыщенным звуком, добавляя вес руки.

В начале развивающего эпизода «флейтовую мелодию» играем легким, отрывистым касанием с экономичным жестом руки, воспроизводя полетную направленность и прихотливую орнаментику флейты. Возможно, Чайковский подразумевал здесь порыв человеческой души к небу, представляя ее полет ввысь, к «голубым безднам». Ту же мелодию в среднем регистре, сопоставляемую с английским рожком, подаем более плотным звуком, воплощая «земные» смыслы.

В пьесе «Сентябрь» П. И. Чайковский с удивительной точностью отражает возбужденное и радостное настроение, охватывающее охотников в процессе охоты. Звуки лесных рогов в восприятии слушателя сливаются с цокотом копыт, с нетерпеливым лаем гончих, с призывными кличами охотников.

Пьеса «Сентябрь» написана в сложной трехчастной форме с контрастной серединой. Основной раздел, воплощающий образ нетерпеливого ожидания в предвкушении охоты, представляет собой простую трехчастную форму, где начальный период, изложенный на «золотом ходе»[3], состоит из двух предложений. Первое предложение — это четырехтакт, оканчивающийся на доминанте (3–6 тт.). Второе предложение разомкнуто (7–10 тт.) и плавно переходит в развивающую середину, состоящую из цепи секвенций (10–16 тт.). Репризу первой темы Чайковский начинает с материала второго предложения с добавлением каданса на D из первого предложения (17–20 тт.). Второе — повторяет мотивную структуру первого предложения. Оно незамкнуто, и в 24 т. переходит

в развивающий раздел, который, спустя 2 такта, сменяется цепью дополнений-кадансов на тонике G-dur (27–32 тт.).

Контрастная середина — масштабный эпизод, сначала — печальный по настроению. В контрастной середине — масштабном эпизоде, сначала — печальном по настроению, выражается чувства охотника, поджидающего добычу. Воплощая его, композитор вводит перекличку фраз, изложенных в верхнем и среднем регистре на *D* к *e-moll* (33–40 тт.). Дополнительный ряд триольных мотивов, появляющихся по отношению к первой фразе, способствует возвращению «золотого хода» (47 т.), который сопоставляется с триольными мотивами. Интенсивное тематическое развитие приводит к аккордовой кульминации на гармонии *D* к *e-moll* (57 т.), за которой следует *D* к *G-dur*. Структура начального раздела воспроизводится в репризе (60–90 тт.) без изменений.

Во вступительных фразах «Сентября» повторяющиеся октавные сигналы в пунктирном ритме несут функцию призыва. На фоне фанфарных педалей в сопрановом регистре звучит «золотой ход» в альтово-теноровой тесситуре, воплощающий визуальный символ охоты [2, с. 212]. Пунктирные октавы на фортепиано ассоциируются с сигналами труб и корнетов, как бы заимствованных из оркестровой палитры. «Золотой ход», естественно, ассоциируем со звучанием валторн. Фанфарные сигналы, переходя в верхний регистр (7 т.), соотносимы с фанфарными репликами труб и корнетов на фоне секундовых интонаций у тромбонов (7–8 тт.). С нарастанием динамики (от *f* и выше) к этим инструментам как бы присоединяется весь оркестр (6–7 тт.). При повторении периода (17 т., *ff*) сравним его звучание с грандиозным *tutti* духового оркестра, в котором рельефно прослушиваются фанфарные сигналы валторн и нисходяще-восходящие ходы аккордов в нижнем регистре в исполнении тромбонов и басов (17–32 тт.).

В среднем контрастирующем разделе Чайковский сменяет настроение, и обновляет выразительные средства. Он дает тихую динамику у фортепиано (*p*), сдвигает гармонию (*D* к *e*), фактуру (ансамбль вместо *tutti*), опирается на *staccato* в мелодии, использует паузы между аккордами сопровождения (33 т.). Томительное состояние персонажа автор воплощает в лирической мелодии, которую можно сопоставить с томным звучанием кларнета (*p*). Ее отклики в среднем регистре напоминают тембр английского рожка. Триольные юбиляции в басу на *staccato* ассоциируются с характерными репликами фагота (42–44 тт.). С усилением динамики до *f* на фоне трубных сигналов в сопрановом регистре возвращаются «золотой ход» валторн (47–48 тт.). В кульминации среднего раздела прослушивается грандиозное *tutti* всего оркестра (57–59 тт.).

В репризе начального раздела Чайковский передает всеобщую радость и торжество, охватившие участников в связи с успешным окончанием охоты. Приподнятое настроение отражается в фортепианной фактуре, благодаря введению ритмической дробности (триоли восьмыми) в октавных сигналах в сопрановом регистре (80 т.). Подобные сигналы ассоциируются с особо торжественными фанфарами, вводимыми для подчеркивания всеобщего ликования. Кроме приведенных различий, никаких изменений в репризе начального раздела не наблюдается. Как приведенные оркестровые ассоциации претворяются в исполнении на фортепиано?

Фанфарные октавы во вступлении «Сентября» исполняем на низкой кисти, стремясь к опорным тонам на сильных долях. Постараемся «высветить» верхний звук в октаве, используя вес руки, чтобы добиться яркого, блестящего туше. «Золотой ход» валторн (3 т.) играем упруго (*f*), собранной рукой. Фанфарные сигналы труб в сочетании с тромбонами в нижнем регистре исполняем активной рукой и крепкими пальцами, устремляясь с внутренним *crescendo* к опорным долям такта. В репризе (17 т.), чтобы воспроизвести «тутти оркестра» (*ff*), добавим к весу рук усилие корпуса.

В среднем ансамблевом разделе (33 т.) сопрановую мелодию, как бы в исполнении кларнета (*p*), подаем на одном движении руки с последующим гибким снятием кисти. Аналогично отражаем ассоциацию с английским рожком в мелодии в среднем регистре, но добавим при этом больший вес руки. Воспроизводя тембр фагота в нижнем регистре, активно скользим в басовом регистре в восходящем движении по триолям восьмых длительностей. Далее скандируем воспроизведение «золотого хода» валторн (*f*), используя тяжесть левой руки (47 т.), и одновременно подчеркиваем рельеф трубных сигналов — в правой руке. Аккорды

tutti в кульминации требует собранного исполнения всех тонов с подчеркиванием крайних звуков в аккорде (57 т.). Фанфарные сигналы в репризе, изложенные триолями в октаву, стоит исполнять громко, торжественно, устремляясь, как в начальном разделе, к опорным тонам на сильных долях такта.

Как видим, П. И. Чайковский, будучи величайшим симфонистом, интуитивно использует оркестровые тембровые ассоциации в фортепианной фактуре цикла «Времена года». В пьесе «Март» композитор, воплощая в начальной теме живописную картину весеннего пробуждения природы, вводит аллюзию на тембр гобоя, ассоциируемый с пением жаворонка. Эта параллель обусловливает особо пластичное исполнение «гобойной» мелодии певучим звуком с подчеркнутым перетеканием тонов друг в друга (*p*). В развивающем эпизоде «Марта» Чайковский создает ассоциацию с серебристым «щебетанием» флейты, прихотливую орнаментику которой, стоит играть легким, отрывистым касанием с экономичным жестом руки.

В пьесе «Сентябрь» П. И. Чайковский средствами фортепиано передает настроение эмоционального подъема и торжества у людей, участвующих в охоте. Звуки фанфар и лесных рогов символизируют начало охоты. В средней части автор, выражая идею долгого ожидания на охоте, по-видимому, ассоциирует тему с томным тембром кларнета (*p*). Потом он снова возвращает эпизод как бы туттийного склада, подаваемый без изменений — как ликование участников по окончании охоты. Более объемный образ охоты требует более разнообразных ассоциаций с оркестровыми тембрами и специфических приемов их воплощения на фортепиано. Это исполнение фанфарных октав на низкой кисти с акцентированием опорных долей такта, использование в *tutti* всего веса руки, чтобы добиться яркого, блестящего туше и др.

Особенности воплощения тембровых характеристик, показанные на примере двух клавирных пьес из «Времен года» Чайковского, лишь намечают проблему интерпретации фортепианной фактуры в аспекте тембровых ассоциаций. Дальнейшее исследование поможет установить и иные связи между тембровым «прочтением» и содержанием фортепианного произведения. А новые «сюжетные повороты», обнаруженные на этом пути, в свою очередь, будут способствовать выявлению более тонких приемов исполнения на рояле.

Примечания

[1] Н. М. Бернард — известный издатель из Санкт-Петербурга. Он предложил эпиграф и заголовок для каждой пьесы, а впоследствии и название — «Времена года» для всего цикла.

[2] Восприятие фортепианной фактуры в данной статье локализуется в рамках возможностей духового оркестра.

[3] Подробнее о «золотом ходе» см.: [2].

Литература

1. *Афанасенко Т. В.* Темброколористическая палитра в фортепианных произведениях Оливье Мессиана: автореф. дис. ... канд. искусствовед. Киев, 2015. 22 с.
2. *Грачев В. Н.* «Золотой ход» валторн сквозь призму христианской символики // Музыкальная академия. 2006. № 2. С. 207–214.
3. *Либерман Е. Я.* Работа над фортепианной техникой. М.: Классика–XXI, 2003. 148 с.
4. *Овчарова Т. В.* Тембровая драматургия темы Бога в цикле «Двадцать взглядов на Иисуса-младенца» // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І.Чайковського. Вип. 104. К., 2012. С. 81–86.
5. *Тимакин Е. М.* Воспитание пианиста. М.: Музыка, 2009. 168 с.
6. *Шабунова И. М.* О функциях тембра в современной музыке: автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 1987. 207 с.
7. *Шавинер М. А.* Темброколористические свойства фортепианной фактуры И. Брамса: автореф. дис. ... канд. искусствовед. Л., 1987. 20 с.
8. *Шмидт-Шкловская А. А.* О воспитании пианистических навыков. М.: Классика XXI, 2009. 84 с.
9. *Щербатова О. А.* Звуковой образ инструмента в сольных фортепианных произведениях отечественных композиторов 60–80-х годов XX века: автореф. дис. ... канд. искусствовед. Н. Новгород, 2012. 22 с.

Музыка в ее художественных параллелях и взаимосвязях

© *Донин А. Н., 2017*

УДК 78

МУЗЫКА И МУЗЫКАНТЫ В НЕМЕЦКОМ ИСКУССТВЕ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

В статье рассматриваются произведения немецкой живописи (алтарные картины, книжные миниатюры) и графики (рисунки, гравюры) эпохи Возрождения (первая половина XVI века), посвященные музыке и музицированию. Проведена систематизация изобразительного материала. Отмечено присущее Ренессансу сюжетно-тематическое разнообразие в данной области, преобладание светской тематики над религиозной. Наиболее значительные работы проанализированы с формальной и содержательной точки зрения. Отмечено, что в ряде произведений середины XVI века наблюдаются стилистические изменения, характерные для перехода от Ренессанса к барокко.

Ключевые слова: Германия, Австрия, Швейцария, Ренессанс, барокко, живопись, графика, музыка

Не подлежит сомнению, что немцы — одна из самых музыкальных наций. Естественно поэтому, что музицирование в самых разных его формах нашло отражение в других видах искусства — в том числе и в изобразительном. Уже в позднесредневековую эпоху мы встречаем музыкальную тематику в церковных росписях и алтарях (так называемые «концерты ангелов»), а также в миниатюрах рукописных книг. В этих произведениях представлены певцы и музыканты, играющие на духовых и струнных инструментах. Известны и сцены охоты с изображением ее участников, трубящих в рог.

При переходе к эпохе Возрождения число таких примеров существенно увеличивается, да и сама тематика становится более разнообразной. Если провести систематизацию изобразительного материала, то это дает следующие результаты.

1. Светских изображений известно больше, чем произведений религиозного содержания — примерно в два раза. При этом реже всего встречаются изображения исполнителей на ударных инструментах, гораздо чаще струнников; больше всего встречается исполнителей на духовых инструментах.

2. Певцы в искусстве изображались редко.

3. Играющими на струнных инструментах — арфах и различных виолах — представлялись ангелы в сюжетах, посвященных Рождеству Христа и некоторым другим темам христологического цикла. Такова, например, картина неизвестного верхненемецкого мастера «Райский садик» (ок. 1410, Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт искусств), где святая Цецилия обучает младенца Иисуса игре на псалтериуме, или картина неизвестного вестфальского художника «Мария с младенцем и ангелами» (ок. 1420, Будапешт, Музей изобразительных искусств). Здесь ангелы держат в руках лютню и арфу.

Один из наиболее впечатляющих примеров такого рода — это «Концерт ангелов» Изенгеймского алтаря Матиаса Грюневальда. В этой картине воплощено представление о цвете как о форме выражения звука [3, с. 39], и если у зрителей возникает недоумение по поводу того, как странно выглядят ангелы, в особенности, как необычно держат они свои смычки, то им, зрителям, следует понимать, что в потустороннем мире, который изображен художником, не действуют никакие понятия пропорций человеческого тела и никакие правила перспективы.

Что же касается инструментов духовых, то часто их связывали с греховным началом и даже с бесовщиной. Особенно это касалось волынки. В качестве примеров назовем знаменитую гравюру «Пляска смерти» мастерской Михаэля Вольгемута (1493) или гравюры Ганса Зебальда Бехама «Волынщик и его возлюбленная»

(1520) и «Сатир с волынкой» (не датирована). Если же духовые инструменты употребляют ангелы, то это трубы в сценах Страшного Суда.

Гораздо чаще инструменты семейства духовых встречаются в произведениях светского характера. Гравюра Альбрехта Дюрера «Мужская баня» (ок. 1496) представляет нам нескольких отдыхающих под навесом обнаженных мужчин слегка меланхолического облика, двое из которых услаждают слух собравшихся: они играют на музыкальных инструментах.

Илл. 1. А. Дюрер. Мужская баня

Разумеется, главной темой этого листа является изображение обнаженного тела [7, S. 25], что как художественная проблема занимало Дюрера на протяжении многих лет, однако обращает на себя внимание то обстоятельство, что двое из участников сцены, играющие — один на дудочке (скорее всего, это продольная флейта), другой — на маленькой виолине или фиделе — наделены разным выражением лица. Тот, у кого в руке смычок, молодой и длинноволосый, — ангелообразен, задумчив, даже печален. Его средних лет товарищ с флейтой несколько похож на фавна, однако полон сдержанной веселости. Не обусловлена ли эта разница тембровой окраской их инструментов? Дюрер еще несколько раз обращался в своих произведениях к теме музицирования. Это картина «Музыканты», представляющая собой створку Алтаря Иова (1503–1504, Кёльн, Музей Вальрафа–Рихарца), рисунок на полях Молитвенника императора Максимилиана «Лиса, играющая на дудочке для кур» (1515, Мюнхен, Государственная библиотека), рисунок «Танцующие обезьяны» (1523, Базель, Художественный музей). Музыканты, изображенные на створке Алтаря Иова, представляют особый интерес. Их двое: один прикладывает к губам длинную дудку, у другого в руках маленький барабан. Они стоят рядом у обрыва, за которым внизу простирается красивый пейзаж. Одному из музыкантов — тому, что с барабаном, — придано сходство с самим художником. Возможно, имеется смысловая связь между этими персонажами и сценой, представленной на другой створке, где мы видим самого Иова, предающегося глубокой скорби в связи с постигшими его бедами и несчастьями. Исследователи связывают возникновение Алтаря Иова со вспышкой чумы в тогдашней Германии. Иова считали целителем и верили, что его изображение спасает от болезней [4, с. 109]. Можно предполагать, что, по мысли художника, наслаждение красивой природой и музыкой особенно ценны для человека, избежавшего страшного заболевания.

Самый талантливый среди учеников Дюрера — Ганс Бальдунг по прозванию Грин — в своем алтаре «Коронование девы» (Алтарь 1516, Фрайбург, собор) изобразил музицирующих ангелов в центральной сцене. Они играют на арфе и горне, на виолах и различных флейтах, некоторые поют, но их лицам придано необычное для церковного искусства выражение: эти ангелы как будто не испытывают приличествующего сюжету благочестивого умиления, ими как будто владеет какой-то демонизм. Такая образная трактовка присуща многим — не только религиозным — произведениям Бальдунга, что пытаются объяснить потерей веры в высокое предназначение человека [2, с. 166].

К школе Альбрехта Дюрера принадлежали, кроме Бальдунга, Ганс Зебальд Бехам и его брат Бартель Бехам, а также Георг Пенц. В их творчестве тема музицирования играла немалую роль — прежде всего в графике. Отметим здесь такие произведения, как гравюры Ганса Зебальда Бехама «Волынщик и его возлюбленная» (1520), «Источник юности» (1530–1545) и несколько изображений сатиров, играющих на волынке, на лире, на роге. Преобладание духовых инструментов в этом ряду говорит, по-видимому, об их смысловой связи с представле-

ниями о нечистой силе и грехе. В частности, волынка недвусмысленно означала мужские гениталии. Об этом же свидетельствует и гравюра Бартеля Бехама «Простые занятия в прядильне» (1524). В ней изображено просторное помещение, где зимними вечерами собираются женщины, чтобы прясть, и мужчины, чтобы тем не было скучно. Йозеф Гайдн в «Сотворении мира» («Зима») средствами музыки создает выразительную картину такого собрания. Однако созданный композитором образ идеализирован и облагорожен, пронизан эстетикой классицизма, тогда как на гравюре Бехама мы наблюдаем проявления весьма вольных нравов: кто-то танцует, кто-то любезничает, у кого-то опрокинулся кувшин с напитком, иные же пустились во все тяжкие. Всего мы видим на этом листе около тридцати персонажей — и среди них волынщика, стоящего у стены слева. Он усердно дует в свой инструмент.

Илл. 2. Б. Бехам. Простые занятия в прядильне

Один из ведущих мастеров Дунайской школы — Альбрехт Альтдорфер — обращался к изображению музыкантов не часто. Один из подобных примеров — его гравюра «Арион и нереида» (1520–1525), где герой, сидящий верхом на дельфине, держит в руках смычок и виолу, похожую на современную скрипку. Смысл данной гравюры представляется довольно темным, поскольку дельфин, направляемый Арионом (он держит поводья), плывет не к берегу, а в противоположном направлении. Что же касается нереиды, то она держит лапами кверху якорь, к кольцу которого привязана веревка, стягивающая волосы на голове певца. Безусловно, все это символы, намеки, и они, скорее всего, связаны с какими-то определенными событиями из жизни конкретных людей — заказчиков или знакомых художника. Якорь в христианстве — символ надежды.

Илл. 3. А. Альтдорфер. Арион и нереида

С другой стороны, якорь и обвивающийся вокруг него дельфин — монограмма венецианского гуманиста и книгопечатника Альда Мануция. Эта эмблема иллюстрировала известный девиз Festina lente, то есть «Поспешай не торопясь», и ее многократно «заимствовали» другие итальянские и французские издатели. Таким образом, можно предполагать, что гравюра сделана на заказ и рассчитана на круг знатоков, гуманистов, любителей античности, которые могли знать об отношениях Альда Мануция с коллегами.

Другой ведущий мастер Дунайской школы — Вольф Губер — обратился к теме музыки в рисунке «Аллегория музыки» (1530, Будапешт, Национальная галерея). Здесь изображена обнаженная женщина с роскошными формами, которая играет на струнном музыкальном инструменте, напоминающем виолончель. По-видимому, это виола да гамба. В качестве подставки для нее художник нарисовал невысокий постамент, напоминающий постаменты колонн римских ордеров. Наверху справа виден астрологический символ Меркурия, под чьим влиянием находятся, как считали, изящные искусства и особенно музыка. Соответствующими знаками зодиака были Дева и Близнецы.

Мартин Вайнбергер полагал, что образцом женской обнаженной натуры в данном случае мог послужить некий итальянский оригинал — возможно, какая-то статуя [9, S. 171]. Однако против этого говорят некоторые особенности фигуры — в частности, «не по-итальянски широкие» бедра и таз. Скорее дело может здесь идти об этюде с натуры. Некрасивое, но нежное и полное грустной задумчивости лицо — это всматривание в себя, разговор человека со своей душой. Этот мастерский лист характеризует своей связью с астрологией не только мировоззрение Вольфа Губера, но и гуманистическую атмосферу епископского двора в Пассау, где работал художник. С другой стороны, существовала мода на аллегорические изображения подобного рода (например, гравюры), они часто встречаются в творчестве мастеров Ганса Кульмбаха, Ганса Зебальда Бехама, Даниэля Хопфера. Назовем здесь гравюру Хопфера «Сладострастие» (до 1536), где Амур играет на лютне, а бес держит в руках какой-то духовой инструмент.

Отметим далее, что в творчестве еще одного представителя Дунайской школы, Ганса Вертингера, также встречаются музицирующие персонажи — например, в картине Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге «Октябрь (Сельский праздник)» (1525–1530). Здесь среди веселых поселян два человека играют на духовых инструментах. Как писал Н. Н. Никулин, «Обилие бытовых сцен — таких, как крестьянские танцы или сельскохозяйственные работы, <…> делает картину интересным образцом немецкой жанровой живописи раннего этапа ее развития [5, с. 13].

Швейцарский художник Урс Граф, близкий по характеру дарования к мастерам Дунайской школы, тоже не раз обращался к интересующей нас теме [1].

Последний из великих мастеров немецкого Возрождения — Ганс Гольбейн Младший — в своем обращении к теме музыки и музицирования дает два полярных решения. В одном случае это полная жизни и оптимизма стихия народной жизни — роспись фасада так называемого Дома танца в Базеле. Она не сохранилась, но известна по эскизу (ок. 1520, Берлин, Кабинет графики). На другом полюсе — гравюры из серии «Пляска смерти» (1523–1526). Среди них мы видим такие листы, как «Старуха» (смерть играет на ксилофоне, этот инструмент упоминается в Германии уже в начале XVI века), «Герцогиня» (смерть играет на маленькой виолине), «Монахиня» (посетитель распутной монахини играет на лютне). Что же касается знаменитой картины Гольбейна «Посланники» (1533, Лондон, Национальная галерея), то на ней изображена лютня с порванной струной, другая — струнами вниз — и нераскрытый футляр с флейтами. Видимо, все это должно означать, что изображенные на картине дипломаты Жан де Дентвилль и Жорж де Сельв чуждаются удовольствий светского музицирования [6, с. 381]. В то же время ноты — сборник лютеранских песнопений — раскрыты на гимне «Veni Creator Spiritus».

Изображения музицирующих персонажей в искусстве немецкого Возрождения имели нередко сатирическое содержание. Леонард Бек создал в этом ключе такие гравюры, как «Медвежья пляска» (ок. 1523), где бык играет на волынке, а осел на литаврах. В другой его гравюре — «Отличная музыка» (дата не указана) — козел играет на лютне, а в листе «Певческая школа» (дата не указана) поющие напоминают персонажей из серии Гойи «Капричос».

Церковный раскол (Реформация) вызвал оживленную художественную полемику — также в сатирическом ключе — между сторонниками Лютера и его противниками. К числу последних принадлежал известный художник Эрхард Шён. О его отношении к этим событиям можно судить по гравюре «Черт и Лютер в роли волынки» (ок. 1535).

Илл. 4. Э. Шён «Черт и Лютер в роли волынки»

Наш обзор произведений немецкого Возрождения, посвященных теме музыки и музицирования, мы закончим серией гравюр Тобиаса Штиммера. Это был один из последних мастеров позднего Ренессанса в Германии, его обычно называют рядом с Иостом Амманом и Виргилием Золисом [8, S. 182]. Интересующая нас серия ксилографий возникла уже во второй половине XVI столетия, когда Ренессанс в Германии, по сути дела, уже закончился.

Илл. 5. Т. Штиммер. Фагот

На каждой из гравюр мы видим даму в роскошном платье, которая играет на том или ином инструменте. Это виолина, гитара, кларнет, как тогда называли горн высокой тесситуры, крумгорн (кривой рог), лютня, орган, фагот, флейта. Искусство Штиммера отличается, как правило, масштабностью формальных концепций и стремлением выразить в человеке деятельное, даже героическое начало. Наверное, поэтому серьезность и самоуглубление, присущие музицирующим дамам, заставляют нас вспоминать лучшие образцы немецкого ренессансного искусства. С другой стороны, их пышные платья и представительные фигуры, а иногда и позы свидетельствуют о приближении нового художественного стиля — барокко.

Мы рассмотрели лишь небольшую часть произведений, созданных мастерами немецкого Возрождения на тему музицирования. Данная статья — только лишь введение в проблему, подробное изучение которой — задача будущих исследований.

Литература

1. *Донин А. Н.* Музыка и музыканты в творчестве Урса Графа // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. № 2 (32). С. 49–53.
2. *Либман М. Я.* Дюрер и его эпоха. М.: Искусство, 1972. 240 с.
3. *Немилов А.* Грюневальд. М.: Искусство, 1972. 108 с.
4. *Нессельштраус Ц.* Альбрехт Дюрер. Л.; М.: Искусство, 1961. 225 с.
5. *Никулин Н. Н.* Немецкая и австрийская живопись XV–XVIII веков. Эрмитаж. Л.: Искусство, 1989. 362 с.
6. *Степанов А. В.* Искусство эпохи Возрождения. Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. СПб.: Азбука–классика, 2009. 640 с.
7. *Anzelewsky F.* Albrecht Dürer. Firenze: Giunti, 1997. 68 S.
8. Geschichte der deutschen Kunst. 1470–1550. Herausgegeben von Ernst Ullmann. Leipzig: Seemann, 1985. 28 S.
9. *Weinberger M.* Wolfgang Huber. Leipzig: Insel, 1930. 235 S.

№ 1 [43] 2017

© *Кирнозе З. И., 2017*

УДК 78.01

МУЗЫКА И МЕТОДЫ ЕЕ ИЗУЧЕНИЯ

В статье на основе сопоставительного анализа музыки и литературы предлагаются методы изучения музыки, плодотворные как для выявления ее специфики, так и для определения ее общности с искусством словесности.

Ключевые слова: музыка, трансмузыкальность, методы, литература, звук, слово, диалог

Представление о том, что искусство являет собой систему, сформировалось еще в XIX веке Гегелем, определившим, что в восприятии различных видов искусства лежит понятие *диалога*.

Акт общения между двумя и более индивидуумами основан на взаимном понимании, сообщении информации от одного человека к другому или многим лицам.

Искусство, понимаемое как синтез его различных видов внутри общей системы, предполагает присутствие творца, «продуцирующего субъекта» в контексте реальности, внешние формы «наличного бытия» и потребителя искусства «созерцающего субъекта», каким может быть читатель, слушатель музыки или зритель живописного произведения «преклонившимся перед произведением искусства». Три названные части системы начинают работать «и являть себя» в произведении искусства при условии прямых и обратных связей. В формуле Гегеля его идея может быть выражена схемой: субъект, продуцирующий произведение — субъект созерцающий и преклоняющийся.

Эту общую для музыки и литературы схему возможно увидеть в трехчастной форме: автор – произведение – потребитель. В случае музыки автор — это композитор либо исполнитель музыкального произведения.

Важно отметить, что в центре системы — музыкальное произведение от самого сложного до простейшего. Для литературы — это автор произведения, читатель, либо слушатель.

Кроме гениально найденной идеи Гегеля — прямых и обратных связей — остановимся также на числе *три*, неслучайно ставшем сакральным и зафиксированным в Ветхом и Новом завете как нерасторжимое единство Бога-Отца, Сына и Святого Духа. Иллюстрация ветхозаветной троицы Рублева в этом смысле может быть названа единством формы и содержания, одинаково значимым для разных видов искусств, в том числе для литературы и для музыки.

В предложенной схеме системы различных вариантов искусств внутри общего *инварианта* помимо трехчастного членения присутствуют также традиция и реальность.

Традиция
Автор — Произведение — Читатель
Реальность

Культурная традиция и экстракультурная реальность являются разверсткой системы, той окружающей средой внутри которой происходит обмен информацией и осуществление прямых и обратных связей.

Внутри искусства в его варианте и инвариантах существует *фундаментальная двойственность*. Присущая литературному и музыкальному художественному образу, в реальности разных эпох фундаментальная двойственность проявляет себя в рождении «словесной музыки» из области трансмузыкальности [4, с. 16]. Среди оппонентов идеи музыки слова филологи и философы, утверждавшие, что музыка выражает непосредственное, бесструктурную текучесть, увиденную в музыке романтиками. Слово же связано с рефлексией, которая убивает все непосредственное, — вот почему в слове невозможно выразить музыкальное [4, с. 16].

На восприятие музыки в первую очередь влияет психологический фактор. С этим связана близость между музыкой и тем родом литературы, который Аристотель называл лирикой в отличие от эпоса и драмы. А. С. Пушкин, говоря о музыке, заметил, что она «любви подобна». Но и любовь есть музыка.

От слова к музыке и от музыки к слову ведут сложные связи, свидетельствующие не единственно об общности, но и о различии музыкальности и литературности. Сло-

весная музыкальность свидетельствует не столько о сущности музыки, сколько об ее истории, от временного и музыкального контекста.

Таким образом, в рассуждениях о способах изучения музыки целесообразно опираться одновременно и на непосредственное восприятие, и на логический системный подход, включающий разные методы постижения музыки от знакомства с биографией и историей жизни композитора до социального и исторического контекста, разных форм психологического восприятия до формального математического постижения.

Литература

1. Аристотель. Поэтика [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://lib.ru/POEEAST/ARISTOTEL/aristotel1_1.txt (дата обращения: 11.11.2016).
2. *Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И.* Межкультурная коммуникация. Системно-синергетический подход. М.: Флинта-Наука, 2011. 224 с.
3. *Лосев А. Ф.* Из разных произведений. М.: Правда, 1990. 656 с.
4. *Махов А. Е.* Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005. 224 с.

SUMMARY

Savenko S. Several remarks about verbal models in music. One of the ontological characteristics of music as a kind of art has traditionally been the non-verbal means of communication. However, there are certain formal analogies between musical and verbal structures, which are analyzed in the present article.

Key words: musical and verbal language, poetic structures, musical prose

Kuznetsov G., Zeifas N. The image of Siegfried as the cornerstone of the tetralogy «The Ring of the Nibelung». After reconsidering the unprecedentedly large-scale literary and philosophical material in terms of real events and experiences, Wagner created his own archetype of a hero, based on the primary myth about the God of Light, who destroyed the Chaos of Night but was defeated by «dark spirits».

Key words: Siegfried, mythology, Bakunin, Feuerbach, Schopenhauer, love

Gurevich V. Max Reger on pages of «Russian musical newspaper». The article is dedicated to the centenary of the death of Max Reger, considering the presentation of his creative work on the pages of the biggest Russian musical edition of the late 19th and early 20th century. It reflects different, sometimes diametrically opposed views on the music of a German composer the clash of which is typical for the domestic art.

Key words: Romanticism, modernism, polyphony, piano, organ, conducting

Levaya T. Epistolary dialogue between Prokofiev and Myaskovsky through the prism of time and space. The article is devoted to the correspondence between S. S. Prokofiev and N. Y. Myaskovsky in terms of the problems it touches upon. The focal point is the problem of complexity and simplicity, which was treated differently by either of the respondents, in accordance with their aesthetic ideals. The solution of this problem was also influenced by the historical and cultural context, which both the composers worked in, and which comprises the years between the 1910s and the events of 1948.

Key words: S. S. Prokofiev, N. Y. Myaskovsky, correspondence, complexity, simplicity, creative evolution, state commission

Kovalevsky G. A Phenomenon of Hidden Word and Number in A. Knaifel's Chapter Eighth: to the Problem of Music Interpretation of Biblical Texts. The paper is devoted to describing an internal structure of one of the most mysterious compositions of modern music — of Chapter Eighth by the Saint-Petersburg composer Alexander Knaifel. This composition, created in 1993, is based on the Biblical text «Song of Songs» from an Old Testament. The paper provides detailed explanation of composer's principles of working with the sacred text — which is represented in hearable (perceptible) and hidden aspects, — and also with the sets of numbers, which are related to the text and which determine the dramaturgy of the entire composition.

Key words: modern music, choral music, modern composition, Alexander Knaifel, «Chapter Eighth», music and word

Akopyan (Hakobian) L. East-Western Synthesis in the Tōru Takemitsu's oeuvre. The modes of combining 'Eastern' and 'Western' elements in the oeuvre by Tōru Takemitsu (1930–1996) are examined on the example of several of his works. In the case of this best known 20th century Japanese composer, the essence of «East-Western synthesis» consists not so much in the adaptation of «Eastern» thematic material to «Western» forms of utterance (this is the most widespread approach among non-Western composers, but Takemitsu's «November Steps» for two Japanese instruments and symphony orchestra shows that it was rather alien to him), but in the orientation towards the most general aesthetic principles, which are both peculiar to the «East» and not foreign to the «West». The most important features of Takemitsu's personal style betray his tendency to translate these principles in a somewhat more intense way than it is usual for the Western tradition.

Key words: Takemitsu, Hayasaka, «Requiem» for strings, «November Steps», biwa, shakuhachi, gagaku, «In the Autumn Garden», orchestral landscape, «A Flock Descends into the Pentagonal Garden»

Smirnova E. Wedding tunes of Pribelskie Mari: Towards the specific of modal organization. The article is devoted to the modal organization of wedding tunes of Pribelskie Mari — Eastern Mari ethnic group, living in the North-East of the Republic of Bashkortostan. Exploration of scales and modes of these archaic ritual tunes gains the possibility to define the distinctive features of Mari folk songs without the necessity of taking into account the latest influences. The investigation reveals the existence of the stable melodic patterns that are assigned to distinct genres and implied the certain semantic meaning.

The Mari wedding tunes were recorded in the villages of Ilishevsky, Krasnokamsky, Kaltasinsky Dyurtyulinsky districts of the Republic of Bashkortostan. All the recorded folk songs are the material of folklore expeditions organized by the Kazan State Conservatory (Academy) named after N. G. Zhiganov in 2007–2008.

Key words: Mari folklore, folk song, Eastern Mari, modal organization

Novikova O. Musical organization of the Buryat's epos: results and discoveries. The article discusses the results and the prospects of the musicological analysis of the complete composition of an uliger «Tokhonoyngansa Tөөlen», written down from the West Buryat Bura Barnakov. For the first time the article analyses the special features of the development of melodic and the modal system of the uliger.

Key words: buryat folklore, music of epos, the modal system of folk music

Syrov V. Mass music of the present day: to the question of identification. Mass music represents itself as an important part of mass culture and comprises numerous mass music genres. A huge sound array is not homogeneous; it falls into layers which constitute a peculiar pyramid, at the bottom of which routine, commercial music is found, while the highest achievements of mass music, its most creative forms are concentrated at the top. Here we can find the best examples of jazz, bard songs, rock and film music, old and modern estrade.

Another layer is diachronical. It comprises the old mass music (first half of the XXth century — early jazz, tango, foxtrot), the new (rock music, soul, disco and reggae), and the newest one (techno, rap, acid). Each of them falls into smaller independent fractions. The article touches upon the life cycles «birth – life – decay», their constant rotation, which forms the history of mass music with its rises and falls. Two vectors can be traced in this process: individualization and homogenization. Their opposition provides the history of mass music with its dynamic and conflict nature. The article gives a detailed description of the mechanism of their interaction and the very method of paraphrasing, which makes modern mass music more and more remakable.

Key words: mass musical culture, mass genres, paraphrase method, remake, jazz, rock

Nguyen Thi Kim Ngan. M. Voskresensky's performing art: at the stage of proficiency formation. The article describes the early stage of performing activity of an outstanding Russian pianist M. Voskresensky and peculiar features of his manner of playing, many of which are mentioned in Soviet and foreign reviews and reports of the 1950–1960.

Key words: M. Voskresensky, L. N. Oborin, Moscow State Tchaikovsky Conservatoire

Grachev V., Cousin E. Reflection orchestral sounds in the piano music by P. I. Tchaikovsky (to the problem of interpretation). In the article on the example of the two piano pieces from the cycle «Seasons» by P. I. Tchaikovsky the content, structure, tonal plan, and timbre associations are analyzed, which the composer uses to implement his plan. It draws additional attention to methods of performance of timbre allusions on the piano.

Key words: piano texture, orchestral timbre, dynamics, strokes, association, piano technique

Donin A. Music and musicians in the German art of the Renaissance epoch. Works of German painting (altar pictures, book miniatures) and graphics (drawings, prints) of the Renaissance epoch (the first half of the XVIth century), devoted to music and music making were examined in the article. Systematization of the visual material has been carried out. Plot and thematic diversity in this sphere typical of the Renaissance, the predominance of secular subjects over religious are pointed out. The most significant works have been analyzed from formal and contextual points of view. It is marked that in some compositions belonging to the middle of the XVIth century there were stylistic changes characteristic of the transition from Renaissance to Baroque period.

Key words: Germany, Austria, Switzerland, Renaissance, Baroque, painting, graphics, music

Kirnoze Z. Music and methods of studying it. The article offers the methods of studying music, which are based on comparative analysis of music and literature. These methods are useful for both finding out the specificity of music and for defining its connection with the language arts.

Key words: music, transmusicality, methods, literature, sound, word, dialogue

Lapin V. «Late antiquity» of North Russian traditional culture: metaphor or reality? The article is devoted to the study of North Russian traditional culture in the works of a major Russian scientist K. V. Chistov. It considers the methodological position of the researcher, closely linking the folklore-ethnographic paradigm with questions of a historical nature. In the center of the article there are ontological and epistemological aspects of the leading genre for the North Russian folklore — the wail (pritchett).

Key words: North Russian traditional culture, wail (pritchett), archaic, modernity, historical interpretation

Авторы номера

Акопян Левон Оганесович, доктор искусствоведения, заведующий сектором теории музыки Государственного института искусствознания (Москва)
E-mail: hakopian@practica.ru

Грачев Вячеслав Николаевич, доктор искусствоведения, профессор кафедры инструментовки Военного института (вВоенных дирижеров) Военного университета
E-mail: Gratch1948@yandex.ru

Гуревич Владимир Абрамович, доктор искусствоведения, почетный работник высшего профессионального образования РФ, профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, профессор
E-mail: gourevich@mail.ru

Донин Александр Николаевич, доктор искусствоведения, профессор кафедры философии и эстетики Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки
E-mail: an-donin@mail.ru

Зейфас Наталья Михайловна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки Академии хорового искусства им. В. С. Попова
E-mail: vanatal@mail.ru

Кирнозе Зоя Ивановна, доктор филологических наук, профессор кафедры философии и эстетики Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки
E-mail: nngk@mail.ru

Ковалевский Георгий Викторович, кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)
E-mail: geokov@gmail.com

Кузина Елена Юрьевна, преподаватель кафедры фортепиано Военного института (Военных дирижеров) Военного университета
E-mail: kuzina-eu@mail.ru

Кузнецов Григорий Андреевич, солист Московской областной филармонии, лауреат международных конкурсов и Всероссийского конкурса молодых ученых в области искусств и культуры (2015)
E-mail: smithboy@yandex.ru

Лапин Виктор Аркадьевич, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)
E-mail: viktor.a.lapin@gmail.com

Левая Тамара Николаевна, доктор искусствоведения, заведующая кафедрой истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки, профессор
E-mail: levgez@mail.ru

Новикова Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального образования и просвещения Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки
E-mail: novikova_o_v@mail.ru

Нгуен Тхи Ким Нган, соискатель кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского
E-mail: nguyenkimngan@list.ru

Савенко Светлана Ильинична, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела музыки Государственного института искусствознания, профессор кафедры современной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского
E-mail: savenkosi@mail.ru

Смирнова Елена Михайловна, доктор искусствоведения, профессор кафедры татарской музыки и этномузыкологии Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова
E-mail: seak@yandex.ru

Сыров Валерий Николаевич, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ, заведующий кафедрой теории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки, профессор
E-mail: valerysyrov@gmail.com

Authors

Akopyan (Hakobian) L., Doctors of Arts, Head of the Department of Music Theory of State Institute of Arts Studies (Moscow)

Grachev V., Doctors of Arts, Professor of the Instrumentation Department of Military Institute (Military conductors) of Military University

Gurevich V., Doctors of Arts, Honorary Artist of Higher Professional Education of the Russian Federation, Professor of the Department of Musical and Instrumental Training of the Russian State Herzen Pedagogical University (Saint Petersburg)

Donin A., Doctors of Arts, Professor of the Department of Philosophy and Aesthetics of Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory

Zeifas N., Doctors of Arts, Professor of the Department of Music History and Theory of the Choral Arts Academy named after V. S. Popov

Kirnoze Z., Doctors of Philological Sciences, Professor of the Department of Philosophy and Aesthetics of Nizhny Novgorod State Glinka Conservatoire

Kovalevsky G., PhD in Arts History, Scientific Employee at the Russian Institute of Art History (Saint-Petersburg)

Kuzina E., lecturer of the Piano Department of the Military Institute (Military conductors) of Military University

Kuznetsov G., soloist of the Moscow regional philharmonic, Laureate of international competitions and All-Russia competition of young scientists in the field of art and culture (2015)

Lapin V., Doctors of Arts, leading researcher of the Folklore Branch of the Russian Institute of Arts History (St. Petersburg)

Levaya T., Doctors of Arts, Professor, Head of the Department of Music History of Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory

Nguyen Thi Kim Ngan, applicant for a scientific degree of the Department of History and Theory of Performance of the Moscow State Tchaikovsky Conservatoire

Novikova O., PhD in Arts History, Assistant Professor of the Department of Musical Education and Enlightenment of Novosibirsk State Glinka Conservatory

Savenko S., Doctors of Arts, Leading Researcher at the State Institute for Art Studies and Professor of the Department of Modern Music at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory

Smirnova E., Doctors of Arts, Professor of the Department of Tatar music and ethnic musicology of Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov

Syrov V., Doctors of Arts, Honoured Artist of the Russian Federation, Professor, Head of the Department of Music Theory of Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory

---

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки объявляет конкурс на замещение вакантных должностей профессорско-преподавательского состава в 2017 учебном году:

1. Кафедра музыкальной педагогики и исполнительства: старший преподаватель (ансамблевое музицирование, 0,45 ст.), старший преподаватель (вокальная подготовка, спец. кл.: сольное пение, 0,35 ст.);
2. Кафедра деревянных духовых инструментов: преподаватель (спец. кл.: флейта, 0, 5 ст.).
Квалификационные требования к претендентам: высшее профессиональное образование и опыт работы по специальности не менее 5 лет. При наличии ученой степени, почетного звания, звания лауреата всероссийского или международного конкурса — без предъявления требований к стажу работы.
Место (адрес) приема заявлений для участия в конкурсе: Нижний Новгород, ул. Пискунова, 40, ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки», приемная ректора.
Срок приема заявлений: со дня публикации на сайте Нижегородской консерватории (http://nnovcons.ru/) и до 19 мая 2017 года 10 ч. 00 м.
Место и дата проведения конкурса: Нижний Новгород, ул. Пискунова, 40, ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки», аудитория № 306, в 16 ч. 00 мин. по графику заседания Ученого совета ННГК в июне 2017 г.
Контактные телефоны – (831) 419 40 15, 419-40-56.

РЕКТОРАТ

Content

Problems of musical theory and history

Savenko S. Several remarks about verbal models in music 3

Kuznetsov G., Zeifas N. The image of Siegfried as the cornerstone of the tetralogy «The Ring of the Nibelung» 8

Gurevich V. Max Reger on pages of «Russian musical newspaper» 13

Levaya T. Epistolary dialogue between Prokofiev and Myaskovsky through the prism of time and space 19

Kovalevsky G. A Phenomenon of Hidden Word and Number in A. Knaifel's Chapter Eighth: to the Problem of Music Interpretation of Biblical Texts 24

Akopyan (Hakobian) L. East-Western Synthesis in the Tōru Takemitsu's oeuvre 31

Questions of ethnomusicology

Smirnova E. Wedding tunes of Pribelskie Mari: Towards the specific of modal organization 39

Novikova O. Musical organization of the Buryat's epos: results and discoveries 44

Lapin V. «Late antiquity» of North Russian traditional culture: metaphor or reality? 50

Discussions about music of «the third layer»

Syrov V. Mass music of the present day: to the question of identification 54

Problems of theory and history of performance

Nguyen Thi Kim Ngan. M. Voskresensky's performing art: at the stage of proficiency formation 60

Pedagogical aspects of performing interpretation

Grachev V., Cousin E. Reflection orchestral sounds in the piano music by P. I. Tchaikovsky (to the problem of interpretation) 65

Music in its artistic parallels and interrelations

Donin A. Music and musicians in the German art of the Renaissance epoch 69

Kirnoze Z. Music and methods of studying it 74

ISSN 2220–1769

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС77-65182 от 28.03.2016).

Журнал включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, выпускаемых в Российской Федерации, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней кандидата наук и доктора наук.

Издается с 2009 года
Выходит 4 раза в год

Распространяется во всех регионах России.
Подписка по каталогам «Пресса России» (индекс 82885).

Свободная цена

Издание включено в систему Российского индекса научного цитирования (договор № 74-11/2010Р от 24.11.2010).

Подписано в печать: 27.03.2017.
Дата выхода в свет: 31.03.2017.

Формат 60×84/8.
Усл. печ. л. 10,23. Тираж 100 экз.
Заказ № 113.

Отпечатано:
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки».
603950, Нижний Новгород, ГСП-30, ул. Пискунова, д. 40.

http://new.nnovcons.ru/

За достоверность сведений, изложенных в публикациях, ответственность несут авторы статей.