16+

Нижегородская
государственная
консерватория
(академия)
им. М. И. Глинки

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Научно-
аналитический,
научно-
образовательный
журнал

3 [37] 2015

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 ВПО
«Нижегородская
государственная
консерватория (академия)
им. М. И. Глинки»
Адрес издателя
и редакции:
603600, Нижний Новгород,
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
Акопян Л. О. О природе осмогласия и невменного письма (на примере древнеармянской гимнодии). Часть 1 3
Акопян Л. О. О природе осмогласия и невменного письма (на примере древнеармянской гимнодии). Часть 2 9
Зейфас Н. М. Драматургическая трактовка двойного исполнительского состава в «Страстях по Матфею» И. С. Баха 14
Акопян Л. О. Откровение об «Откровении»: «Книга с семью печатями» Франца Шмидта 18
Сыров В. Н. Стилистические аспекты курса гармонии 27
Цареградская Т. В. Фонетика в системе композиционных средств вокальной музыки: Лучано Берио 32
Абдинуров А. К. Программность традиционного и симфонического кюя 36

Проблемы теории и истории исполнительства
Резник Ан. Л. Второй фортепианный концерт С. Э. Борткевича в истории произведений для левой руки 41
Грязнов В. В. Произведения композиторов-романтиков в интерпретации Альфреда Бренделя 44
Чжэн Цзин. Исполнительское творчество Абина (из истории китайского искусства игры на эрху) 48
Ло Чжихуэй. Сианьский концертный зал — центр музыкального искусства современного Китая 51
Ходорковская Е. С. Концепт музыкального произведения в теории и практике «исторически информированного исполнительства» 53

Музыка в ее художественных параллелях и взаимосвязях
Донин А. Н. Тема музицирования в немецком искусстве XV века и ренессансная идея varietá 58
Афасижев М. Н. Эстетика Иммануила Канта как методология эмпирического исследования музыки 62
Шаховской А. П. Стимульная парадигма творческого процесса 66
Шаховской А. П. Творчество как процесс созидания личности 68
Платонова О. А. Контрданс и сальса: связь поколений 70

© Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2015

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

© *Акопян Л. О., 2015*

УДК 781.24

О ПРИРОДЕ ОСМОГЛАСИЯ И НЕВМЕННОГО ПИСЬМА (НА ПРИМЕРЕ ДРЕВНЕАРМЯНСКОЙ ГИМНОДИИ) ЧАСТЬ 1

Средневековая армянская гимнография основывается на тех же общих принципах, что и гимнография других церквей, но армянская гимнодия сохранила ряд архаических черт, по-видимому, утраченных другими традициями. К числу важнейших категорий средневековой гимнографии относятся невменная (в армянской терминологии — хазовая) нотация и осмогласие — набор восьми канонизированных мелодических моделей, служащий исходным материалом для всей совокупности гимнических напевов.

Ключевые слова: хазовое (невменное) письмо, шаракан (духовный гимн), осмогласие

В современном арменоведении, пожалуй, нет области более «мифологизированной», чем проблема расшифровки хазов — знаков, фигурирующих над текстами духовных песнопений в средневековых рукописях. В Армении даже люди, далекие от науки и искусства, наслышаны о том, что в далеком прошлом армянские песнопения записывались с помощью неких таинственных «черточек» (ибо слово *xaz*[1] означает именно «черта», «линия», «полоска»), секрет прочтения которых за много веков был утерян, и ученые нашего времени бьются над их прочтением — все еще тщетно, но, по-видимому, не без надежды на успех.

Хазовая проблема вызвала к жизни достаточно обширную литературу, включающую как труды квалифицированных и серьезных ученых, так и писания дилетантского и даже откровенно лженаучного рода. Практически всех авторов этой литературы, безотносительно к степени их компетентности, объединяет уверенность в том, что раскрытие секрета хазов позволит восстановить сокровища национального искусства, забытые в течение XVI–XVIII веков — «темного» периода армянской истории и культуры.

Если в Армении задаче расшифровки хазов традиционно — по меньшей мере со времен Комитаса, чья творческая деятельность охватила конец XIX и первые полтора десятилетия XX века, — придается чрезвычайно важное значение, то неармянские ученые, включая признанных специалистов по средневековым нотациям[2], практически не осведомлены о том, что же представляют собой эти знаки и записанные с их помощью песнопения. Между тем ясно, что в данном случае речь идет о вещах, выходящих далеко за рамки собственно арменоведения, «парадигматических» для всей средневековой христианской культуры. Понять, как функционирует система хазов, — и, соответственно, как устроены песнопения, ради фиксации которых она была разработана, — значит расширить и углубить наше знание о некоторых исходных категориях этой культуры. Внешне скромные «черточки»-хазы пребывают внутри комплекса сущностей, на которых зиждется одна из ее важных составляющих — духовная гимнография. Цель настоящего исследования — представить надежные, проверенные сведения по данному кругу вопросов, отделить истинные загадки и проблемы от мнимых и показать, в чем заключается подлинный интерес хазов для современной гуманитарной науки.

Вначале изложим то, что может считаться неоспоримым. Наиболее распространенный тип рукописей с хазами — собрание духовных гимнов (в русскоязычной литературе утвердилось также армянское наименование жанра — шаракан [*šarakan*]). Совокупность гимнов-шараканов для исполнения во время всех служб церковного года была канонизирована в XIII веке, и с тех пор рукописные (а позднее и печатные) гимнарии повторяют друг друга как по составу словесных текстов, так и по хазовому облику. Во второй половине XIX века — то есть в то время, когда хазы, согласно распространенному мнению, уже вышли из употребления, — все песнопения канонического армянского гимнария были записаны «с голоса» посредством так называемой новой армянской нотации, изобретенной незадолго до

того Амбарцумом Лимонджяном и легко переводимой в современное пятилинейное нотное письмо (с поправкой на то, что звукоряды традиционных армянских ладов не темперированы, и поэтому высота некоторых ступеней передается в лимонджяновских нотах с той или иной степенью приблизительности). Таким образом, гимнарий существует в двух разновидностях — хазовой и нотной («лимонджяновской»)[3]. Словесные тексты в обеих версиях одни и те же, тогда как системы записи певческой интонации — разные: одна из них (лимонджяновская) читается без труда, тогда как другая, как принято считать, подлежит дешифровке.

Не вызывает сомнений и генезис хазов. Они происходят из того же первоисточника, что и другие средневековые невменные системы, а именно — из древнегреческих знаков просодии, введенных в обиход Аристофаном Византийским в начале II века до н. э. Самые распространенные знаки просодии — высокий акцент *ὀξεῖα* (в латинской версии [*accentus*] *acutus*), низкий акцент *βαρεῖα* (*gravis*), чередование высокого и низкого акцентов на одном гласном *περισπωμένη* или *ὀξύβαρυς* (*circumflexus*), долгий гласный *μακρόν* (*longa*), краткий гласный *βραχύς* (*breve*). Все эти знаки утвердились как в армянской диакритике и пунктуации, так и в системе хазов, где они именуются, соответственно, *šešt*, *but‘*, *paroyk*, *erkar* и *sułł*. Последний в качестве хаза используется редко, зато первые четыре по частотности превосходят большинство остальных хазов; суммарная доля слогов, несущих перечисленные знаки, и слогов, над которыми вообще нет хазов, составляет не менее 90% от общего количества слогов в песнопениях гимнария. К числу самых распространенных хазов относятся также *p‘uš*, *zark* (комбинация *but‘* и *p‘uš*) и похожие друг на друга (а также на *erkar* и *paroyk*) *t‘ur* и *sur*; остальные встречаются реже. Сопоставление двух частей хазово-нотной билингвы гимнария убеждает в идентичности их ритмического остова и позволяет систематизировать хазы по длительности. Для наглядности приведем таблицу хазов гимнария, распределенных согласно их ритмическому значению (условно — 1/8, 1/4 и 1/2; длительность слога, не снабженного хазом, составляет в этой системе 1/4).

Наконец, еще одно аксиоматическое положение: интонационно-певческий аспект армянских духовных гимнов (шараканов) — равно как и других разновидностей средневековой духовной гимнодии (включая византийскую и латинскую) — регулируется системой восьми гласов.

1/8	1/4	2/4
sułł	*šešt*	*erkar*
	but‘	*sur*
	p‘uš	*t‘ur*
	olorak	*paroyk*
	cunk	*vernaxał*
	xunč	*nerk‘naxał*
	t‘ašt	*benkorč*
		cnkner
		zark
		p‘at‘ut‘

В русской терминологии такая система именуется осмогласием, в греческой — *ὀκτώηχος* («октоих»), в армянской — *ut‘ jayn*. Под «гласом» (греч. *ἦχος*) подразумевается, обобщенно говоря, строительный материал напевов — единство ладового звукоряда и набора устойчивых мелодических оборотов в данном ладу. Иными словами, все множество напевов, входящих в канонический гимнарий, должно, по идее, сводиться к восьми мелодическим типам — не больше и не меньше. В действительности число мелодических типов, представленных в нотном («лимонджяновском») гимнарии, достигает сорока[4] — поскольку у некоторых гласов есть более или менее существенно расширенные разновидности, обогащенные дополнительными ступенями звукоряда и/или дополнительными мелодическими оборотами (некоторые из них традиционная теория именует *darjvac‘k* и *steli*, что приблизительно переводится как «мутанты» и «ветвистые») — но примат числа «восемь» утверждается во внешнем оформлении рукописей: перед каждым гимном на полях ставится одно из восьми канонических буквенных обозначений гласов, без дополнительного указания на *darjvac‘k* или *steli*. Эти обозначения

таковы: *aj* (*a jayn* — 1-й глас), *ak* (*a kołm* — 1-й сторонний [глас]), *bj* (*b jayn* — 2-й глас), *bk* (*b kołm* или *avag kołm* — 2-й сторонний или старший сторонний), *gj* (*d jayn* — 3-й глас), *gk* (*d kołm* или *vaṙ jayn* — 3-й сторонний или низкий глас), *dj* (*d jayn* — 4-й глас), *dk* (*d kołm* или *verǰ jayn* — 4-й сторонний или последний глас)[5].

Гласы, судя по всему, заучивались певчими наизусть. Соответственно интервальная структура напевов не должна была фиксироваться на письме, то есть хазы, в отличие от нот, не были предназначены для того, чтобы указывать на точные расстояния между звуками по высоте. Нет никаких оснований для сомнения в том, что к хазам применим тот же принцип хирономии (*χειρονομία* — «жестикуляция», в буквальном переводе «закон руки»), что и к другим ранним невменным системам, прежде всего византийской (до XIII века) и латинской: движение руки дирижера, управляющего хором и указывающего на характер распева знака, имитирует внешний контур данного знака (см.: [7, p. 107–109; 8, p. 287]). Иными словами, внешний вид знака отражает конфигурацию движения голоса на данном участке мелодического развертывания. Так, *erkar* согласно «закону руки» должен распеваться в волнообразном движении, а *paroyk* — как плавное чередование повышения и понижения интонации; знакам *šešt* и *p'uš* должен соответствовать подъем (причем в случае *p'uš*, судя по внешнему облику этого знака, подъем должен иметь более акцентированный характер, возможно с форшлагом), знаку *but'* — спуск; *zark* может означать чередование небольшого понижения и заметно более «крутого» хода вверх; в облике знаков *vernaxał* (буквально «верхняя игра») и *nerk'naxał* («нижняя игра») угадывается трель (род голосовой «игры»). Ритмические значения хазов, как мы уже убедились, не составляют секрета. Следовательно, хазы отнюдь не являются «тайнописью», и проблему их расшифровки следует признать в значительной степени надуманной.

Функция хазов, как и других типологически родственных систем, была вполне прагматической: хазы и другие невменные знаки помогали приспособить исходные канонические модели осмогласия к словам текстов, различных по объему, распределению ударных и безударных слогов, синтаксису. Со временем, в эпоху позднего средневековья, латинские и византийские (равно как и производные от последних славянские) невмы достигли в своем развитии стадии, позволявшей фиксировать точные интервальные отношения между тонами и, таким образом, обрели независимость от изначально заданных гласовых моделей: необходимость знания этих моделей наизусть как предварительное условие прочтения невменного текста отпала. Так возникли поздневизантийские невмы (недолговечные) и система Гвидо Аретинского, давшая начало современным нотам. Армянские же хазы около XIII века остановились в своем развитии, поскольку, как уже было сказано, новые духовные гимны больше не создавались: все дни церковного календаря оказались укомплектованы необходимым числом песнопений и, соответственно, весь состав гимнария — как текстовый, так и хазовый, — был законсервирован до конца XIX века, когда назрела необходимость «переписать» гимны с использованием новой (лимонджяновской) нотации[6].

Откуда же возникло представление о том, что хазы нуждаются в дешифровке? В процитированной выше статье 1894 года Комитас уверенно заявляет: «Напевы Гимнария, будучи канонизированными и регламентированными, […] дошли до нас по существу в неизменном виде» [5, с. 62]. Утверждение Комитаса само по себе, казалось бы, снимает все вопросы. Билингва однозначно свидетельствует о том, что ритмика песнопений не изменилась, и хотя о деталях мелодического развертывания и о структуре ладов сказать того же в точности нельзя, с точки зрения сути дела это не важно: изменения в структуре ладов, даже если они имели место, в принципе не могли быть отражены в хазовом письме, а мелкие вариации мелодического контура не затрагивают основ системы. Но в более позднем тексте (газетной заметке 1910 года «Значение хазов Гимнария») мы обнаруживаем нечто, можно сказать, противоположное по смыслу: «[…] я нашел ключ к армянским хазам и даже читаю простые записи, хотя пока еще не завершил работу; ибо чтобы проникнуть в тайный смысл каждого хаза, нужно изучить по меньшей мере десятки рукописей, на что может уйти до нескольких месяцев» [6, с. 69][7]. Далее Комитас приводит свои предварительные соображения о типологии хазов. Среди последних, по его мнению, различаются хазы, указывающие на ступень лада, хазы способа звукоизвлечения, хазы-украшения, хазы громкости, хазы длительности, хазы-ключи, хазы просодии, хазы пунктуации, стилистические хазы, связывающие и разделяющие хазы, хазы альтерации и т. п. [там же, с. 70]. Эта классификация в свете современного знания о невмах не выдерживает критики; ясно, что представления Комитаса о хазах эклектичны, поскольку в науке того времени для него не существовало сколько-нибудь надежных ориентиров. Опубликованные посмертно разрозненные «хазоведческие» заметки из архива Коми-

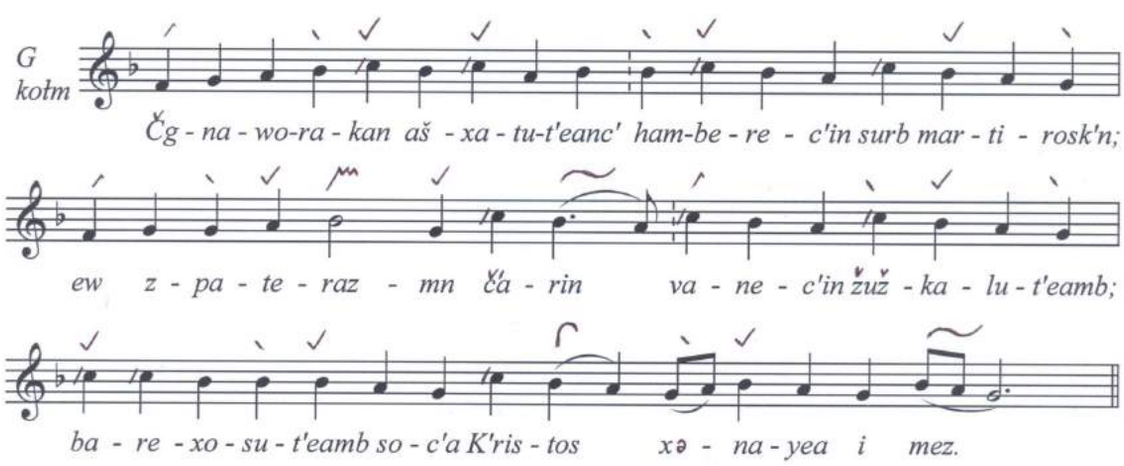
таса [там же, с. 321–461] не содержат материала, позволяющего судить о том, какое развитие получили его представления о хазовом письме в процессе работы с рукописями.

Итак, все дело в огромном авторитете Комитаса и в инерции его влияния на мышление армянских специалистов: если бы не эти факторы, хазовая «мифология», возможно, не сложилась бы. Тем не менее хазы представляют собой некую проблему, хотя она заключается отнюдь не в дешифровке. Речь идет о вещи значительно более фундаментальной, а именно о глубинной сути осмогласия как особого рода категории средневековой культуры, причем не только армянской. Исследование хазов и размышления на тему о бесперспективности их расшифровки приводят к следующему выводу: записанные с помощью хазов средневековые армянские духовные гимны представляют собой практически идеальный объект для обобщающих типологических исследований по архаическим духовным песнопениям.

Чтобы разъяснить сказанное, остановимся подробнее на категории «глас» (ἦχος) — одной из центральных для всего средневекового христианского духовного песнетворчества, безотносительно к конфессиональным различиям. С современной точки зрения она выглядит несколько расплывчато и оставляет простор для неоднозначных интерпретаций. Современная наука, как было замечено выше, привычно трактует «глас» как сочетание ладового звукоряда и совокупности устойчивых мелодических оборотов (формул, «попевок»); иначе говоря, глас мыслится как двуединство ладозвукорядного и «формульного» («попевочного») аспектов одного и того же феномена. Однако не всегда ясно, какие именно единицы следует понимать под формулами или попевками, где проходят границы между отдельными формулами, а также между собственно формулами и промежуточным или связующим материалом, каковы пределы и возможности варьирования формул и т. п. С точки зрения реальных данных о структуре средневековой гимнодии (прежде всего византийской, изучению которой посвящена богатая литература) понятие «попевки» представляется абстрактным, а принципы дифференциации попевок не поддаются верификации. Некоторые ученые предпочитают говорить только о ладозвукорядных характеристиках гласов (см., например: [1], особенно с. 197–199) — тем более что ни один из известных средневековых источников не повествует о формулах, попевках или о чем-либо ином в аналогичном роде (иными словами, «формульная» природа гласа, судя по всему, начала осознаваться только в относительно недавнее время).

Внимательный анализ всей совокупности песнопений армянского гимнария убеждает в том, что в применении к этому материалу категория «глас» требует несколько иного определения, более адекватного архаической природе значительной части армянских песнопений. Моя исходная гипотеза заключается в следующем: природа гласа основывается на изначальном («синкретическом») единстве синтаксиса, просодии, ритма и лада. Хазы в этой системе играют роль средства, обеспечивающего единство названных четырех аспектов.

В качестве иллюстрации рассмотрим произвольно выбранную строфу гимна 3-го стороннего («побочного») гласа (*g kołm*):



Этот отрывок шаракана Всем Мученикам принадлежит архаическому слою армянской гимнодии (традиционно датируется V или VII веком). Как и во всех архаических гимнах, здесь нет признаков силлабического или тонического стихосложения. Строфа распадается на три фразы

неравного слогового объема с неупорядоченным распределением ударений; в оригинале фразы отделены одна от другой знаком препинания *mijaket* («срединная точка»), который в армянской пунктуации служит для разграничения относительно законченных синтаксических единств и обычно соответствует точке с запятой. Условно будем называть эти фразы строками. Подстрочный перевод словесного текста:

(1) Отшельнические труды претерпели святые мученики;

(2) и в войне со злом победили воздержанием;

(3) заступничеством их, Христос, сбереги нас.

Трехстрочные строфы подобного типа — наиболее характерная единица членения словесного текста шараканов. В общем случае такие строфы распадаются на две неравные части по схеме (1+2), 3. Первую часть строфы, охватывающую строки 1 и 2, будем условно называть повествовательной, вторую — молитвенной или вероучительной. В повествовательной части тема данного шаракана раскрывается в более или менее конкретных терминах, тогда как молитвенная (вероучительная) часть представляет собой формулу, которая, в соответствии с литургически-функциональным предназначением шаракана, обращена к Христу, Богородице, святым, священникам, верующим и т. п. В отличие от повествовательной части молитвенная (вероучительная) формула в неизменном виде или с теми или иными вариациями может переходить из одного песнопения в другое и часто используется в качестве рефрена.

В нотном примере напев этой строфы приведен в том виде, в каком он был зафиксирован около 1875 года с помощью нотации Лимонджяна [4, с. 952]. Надписанные сверху хазы, как уже было сказано, стандартны для всех хазовых (рукописных и печатных) версий гимнария. Косая полоса слева от ноты *c″* обозначает микрохроматическое (меньше полутона) понижение данного звука: такова характерная особенность 3-го стороннего гласа, благодаря которой он получил название «низкий глас» (именно так принято переводить другое название гласа *vaṙ jayn* — эквивалент греческого *βαρύτονος*). Другие признаки данного гласа, в привычных терминах современной теории средневековых ладов, таковы: амбитус *f′–d″*, реперкусса («осевой», количественно преобладающий тон) *b′*, финалис (завершающий тон) *g′*.

Как видно из примера, строки, составляющие повествовательную часть строфы, похожи одна на другую по мелодической конфигурации. В обеих строках анакруза[8] (четырехсложная) оформляется в виде восходящего мелодического движения, за которым (на безударном слоге после первого ударного) следует ход вниз. В середине как первой строки (в русском переводе после слова «труды»), так и второй (после «злом») локализованы семантико-синтаксические цезуры (условно — «малые» цезуры), которые в нашем примере отмечены пунктирными вертикальными чертами. По правилам армянской просодии ударение практически всегда ставится на последний слог слова; соответственно обеим цезурам непосредственно предшествуют ударные слоги. В напеве этим слогам соответствует реперкусса (во второй строке она продлена своего рода ферматой и вспомогательным тоном *a′*). Еще больше похожи одна на другую вторые половины обеих строк, предшествующие «большим» семантико-синтаксическим цезурам, то есть тем цезурам, которые в оригинальном тексте отмечены «срединными точками», а в нашем примере и в переводе — точками с запятой (в примере они дополнительно отмечены сплошными вертикальными чертами). Последние (ударные) слоги обеих строк интонируются на финалисе (*g′*), который достигается в нисходящем движении.

Итак, каждая строка повествовательной части оформляется в виде мелодической дуги, в рамках которой восходящему движению к первому ударному слогу в начале более или менее симметрично отвечает нисходящее мелодическое движение к последнему ударному слогу в конце, то есть перед «большой» цезурой. В середине дуги локализована «малая» цезура. Во многих других гимнах ситуация может выглядеть иначе — в частности, объем анакрузы (и, соответственно, конфигурация восходящего движения в начале строки) может варьировать, «малая» цезура в середине строки может отсутствовать, фактура, особенно при исполнении в медленном темпе, может обогащаться украшениями, проходящими и вспомогательными тонами, вся повествовательная часть может «уместиться» в одну фразу/строку, — но общий принцип дуги сохраняет свое фундаментальное значение.

Таким образом, ритм формы в рамках повествовательной части строфы формируется по совместным воздействием факторов просодии (распределения основных акцентно выделенных слогов) и синтаксиса (взаимоотношения «малых» и «больших» цезур, членящих словесный текст на относительно законченные синтаксические единства). В эту же синкретическую систему вписывается и лад. Остов последнего формируется завершающими тонами малых и больших синтаксических единств, то есть, в данном случае, тонами *b′* и *g′*. В других гласах опорные тоны могут быть другими (к тому же высокий опорный тон может

не совпадать с реперкуссой), однако закономерность, согласно которой высокий опорный тон предшествует «малой», а низкий — «большой» цезуре, сохраняет свою силу. Гласы различаются также по амбитусу и звукорядам и содержат «характерные» тоны (в 3-м стороннем гласе, как мы видели, таковым является микрохроматически пониженный тон *c′*) и интервалы, придающие гласам их неповторимую «физиономию».

Что касается молитвенной (вероучительной) части, дополняющей и завершающей риторическую диспозицию строфы, то ее мелодическая конфигурация выглядит иначе. В данном случае это относительно обширная целостная формула, не поддающаяся членению на единицы меньшего ранга ввиду отсутствия в ней выраженной срединной смысловой и синтаксической цезуры. В молитвенной (вероучительной) части строфы элемент мелодической «стандартизации» выражен еще более отчетливо, чем в повествовательной части (сказанное можно было бы проиллюстрировать на примерах из разных гимнов 3-го стороннего гласа, но в целях экономии места мы ограничимся простой констатацией). Тем самым подчеркивается функция молитвенной (вероучительной) части как смыслового итога всей строфы — этой своеобразной миниатюрной проповеди, — необходимым образом вытекающего из повествовательной части.

Примечания

[1] Здесь и далее армянские слова транскрибируются по классической системе Гюбшмана–Мейе (1913).

[2] Показательно, что в фундаментальном трехтомнике Константина Флороса «Всеобщее учение о невмах» [2] хазы вообще не упоминаются.

[3] Строго говоря, нотный гимнарий издавался в двух вариантах. Редактором одного из них был Никогайос Ташчян (1875, Вагаршапат), другого — Егиа Тнтесян (его работа была готова к изданию не позднее второй половины 1870-х, но вышла посмертно в 1934 году в Стамбуле). Эти варианты различаются в деталях нотной записи и могут считаться одинаково аутентичными.

[4] Эту цифру, не вдаваясь в разъяснения, называет Комитас: «Число основных напевов Гимнария и их разновидностей — сорок»: [5, с. 62] (из статьи 1894 года). Опыт классификации напевов гимнария, осуществленный автором этих строк, подтвердил точность приведенной Комитасом цифры: *Hakobian L.* Šaraknocʻi ergeri ełanaknerə ew nrancʻ storabažanumnerə // Ēǰmiacin, 1992, 4–5; статья перепечатана в: Manrusum, 2. Erewan: Asołik, 2005. Тот же текст в англоязычной версии: *Hakobian L.* The *Šarakan* Hymn Tunes and their Subdivisions // Revue des Études Arméniennes. Vol. 33. 2011.

[5] Следует заметить, что сторонние (или, как их обычно именуют в русскоязычной литературе, побочные), вопреки их наименованию, не являются производными от собственно гласов (в отличие от византийских плагальных гласов, которые по существу являются как раз «сторонними» по отношению к автентическим). Это вполне самостоятельные структуры, отличающиеся от «одноименных» гласов как по звукоряду, так и по составу устойчивых мелодических оборотов. Очевидно, «импортированная» армянами практика деления гласов на основные и сторонние воспринималась абстрактно, вне связи с реальными конфигурациями канонизированных напевов.

[6] Вообще говоря, хазы использовались не только в гимнарии, но и в рукописях, содержащих песнопения других жанров (*tał*, *ganj* и др.). Исполнение этих песнопений не было регламентированным, они, в отличие от гимнов, могли создаваться свободно, их хазовый облик сложен и декоративен — не исключено, что хазы не столько фиксировали интонационный рисунок мелодий, сколько служили для украшения текста. Так или иначе, в историко-культурном аспекте эти песнопения несравненно менее значимы, чем шараканы.

[7] Хотелось бы еще раз напомнить читателю, что все рукописные канонические гимнарии идентичны — иначе и быть не могло, поскольку речь идет о жанре «канонизированном и регламентированном», — и посему неясно, зачем Комитасу понадобилось изучать «десятки рукописей»: ведь с умножением числа рукописей объем информации не увеличивается.

[8] Группа безударных слогов перед первым ударным.

Литература

1. *Герцман Е.* Византийское музыкознание. Л.: Музыка, 1988. 256 с.
2. *Floros C.* Universale Neumenkunde. Kassel: Bärenreiter, 1970.
3. *Hakobian L.* Šaraknocʻi ergeri ełanaknerə ew nrancʻ storabažanumnerə // Manrusum, 2. Erewan: Asołik, 2005.
4. Jaynagreal Šarakan hogewor ergocʻ. Vałaršapat, 1875.
5. *Komitas Vardapet.* Usumnasirutʻiwnner ew yōduacner, 1. Erewan: Sargis Xačʻencʻ, 2005.
6. *Komitas Vardapet.* Usumnasirutʻiwnner ew yōduacner, 2. Erewan: Sargis Xačʻencʻ – Pʻrintʻinfo, 2007.
7. *Werner E.* The Sacred Bridge. The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the First Millennium. L.: Dennis Dobson; N. Y.: Columbia University Press, 1959.
8. *Wellesz E.* A History of Byzantine Music and Hymnography, 2nd ed. Oxford: Clarendon Press, 1962.

© *Акопян Л. О., 2015*

УДК 781.24

О ПРИРОДЕ ОСМОГЛАСИЯ И НЕВМЕННОГО ПИСЬМА (НА ПРИМЕРЕ ДРЕВНЕАРМЯНСКОЙ ГИМНОДИИ) ЧАСТЬ 2

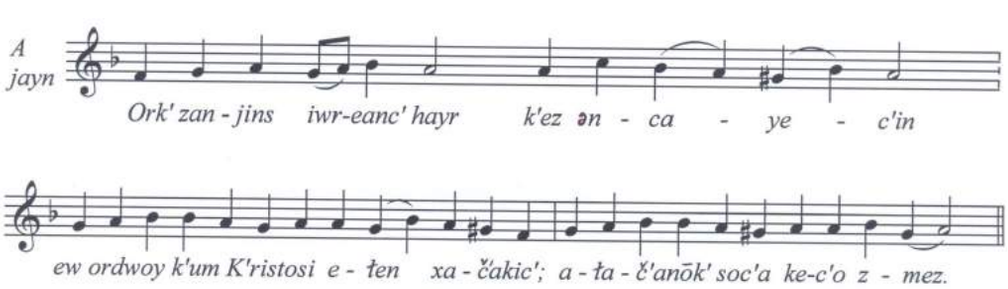
В статьях на примере армянской невменной нотации и армянского осмогласия выявлены некоторые самые существенные характеристики архаической гимнодии. Показано, что в период позднего средневековья исходная строго упорядоченная, канонизированная система начала рушиться, открывая простор для индивидуального творчества. Статьи призваны способствовать «демифологизации» так называемой проблемы хазов, которая в армянской литературе долгое время освещалась не вполне адекватно.

Ключевые слова: хазовое (невменное) письмо, шаракан (духовный гимн), осмогласие, единство синтаксиса, просодии, ритма и лада

Структурная схема, которую мы попытались набросать в первой части, действительна для огромного большинства архаических гимнов (традиционно датируемых временем до X–XI веков) и для значительной части поздних образцов жанра (созданных между XI и XIII веком). Будучи достаточно жесткой, эта схема допускает определенную энтропию (обусловленную, как уже было сказано, вариациями слогового объема, просодической и синтаксической структурой фраз, темпом исполнения), но при этом эффективно «работает» на огромном по объему материале. Ее существование убеждает нас в том, что «попевка», «формула» и, возможно, другие термины аналогичного рода, характеризующие категорию гласа, суть плоды позднейшей рационализации. По отношению к ним онтологически первична синкретическая целостность, в рамках которой интегрированы синтаксис, просодия, ритм и лад. Осмогласие в своем исходном виде, как идея, предстает совокупностью таких целостностей, продиктованных единой риторической диспозицией (иначе говоря, совокупностью вариаций на одну и ту же онтологическую модель): это своего рода «целостность целостностей», освященная сакральным числом «восемь»[1]. Позволим себе предположить, что онтология, о которой здесь идет речь, действительна не только для армянской, но и для других региональных разновидностей системы восьми гласов — просто она не всегда распознается, поскольку дошедшие до нас памятники этих «субсистем» не так архаичны, как памятники армянской гимнографии.

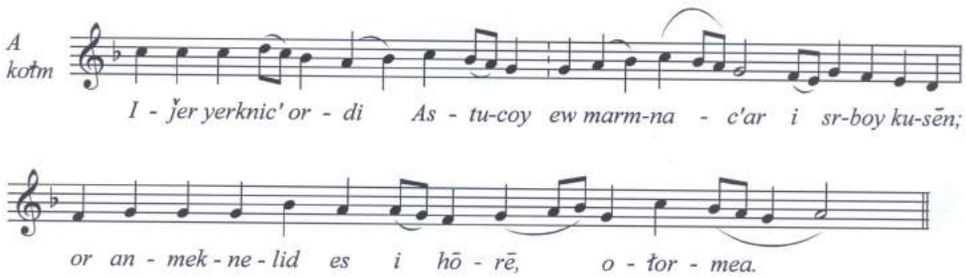
В качестве иллюстрации к сказанному, не комментируя, приведем по одной строфе гимнов, представляющих архаическую разновидность всех остальных (помимо 3-го стороннего) гласов армянского осмогласия — см. нотные примеры 1–7 [5, с. 917, 480, 394, 1046, 408, 378, 93][2]. Читатель заметит, что большинство образцов состоит не из трех, а всего лишь из двух фраз (короткие образцы были избраны для простоты), некоторые «дуги» в той или иной степени деформированы или «спрямлены», риторическая диспозиция строфы не всегда в точности соответствует описанной двухчастной схеме, встречаются и другие отступления, но общая картина, как мне кажется, соответствует описанному архетипу.

Пример 1 (1-й глас)



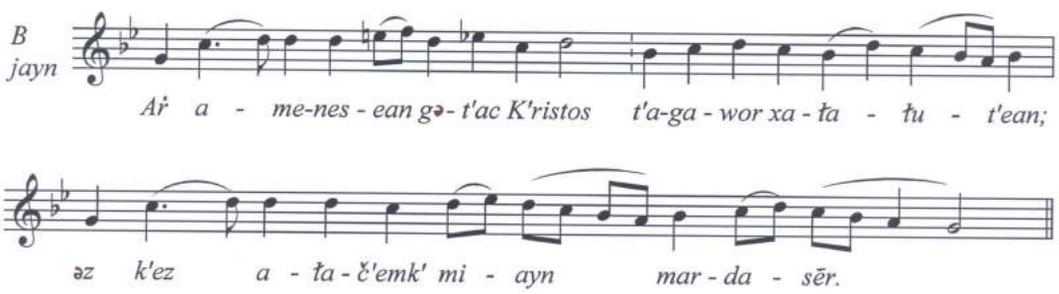
перевод:
(1) Те, кто души свои, Отче, даровали Тебе, и сораспялись Сыну Твоему Христу;
(2) мольбами их сохрани нас.

Пример 2 (1-й сторонний глас)



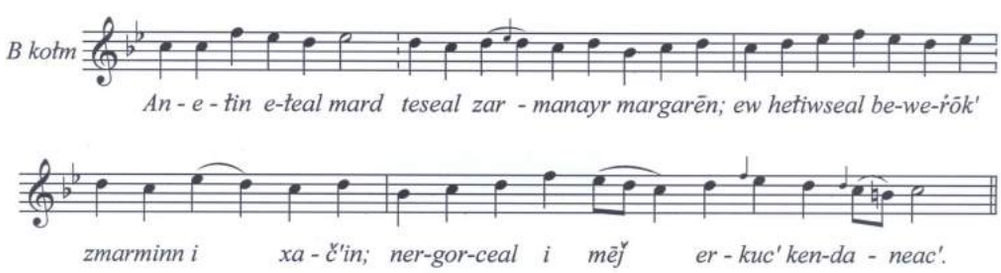
перевод:
(1) Сошел с небес Сын Божий и воплотился от Святой Девы;
(2) Ты, нераздельный от Отца, помилуй.

Пример 3 (2-й глас)



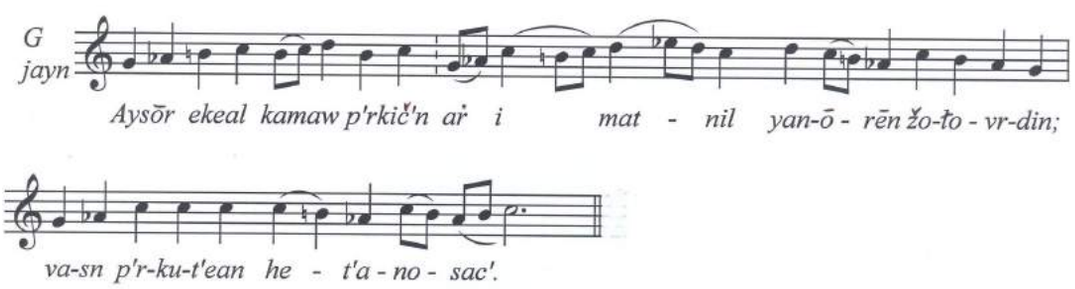
перевод:
(1) Ко всем милосердный Христос, Царь мира;
(2) тебя молим, единственный человеколюбец.

Пример 4 (2-й сторонний глас)



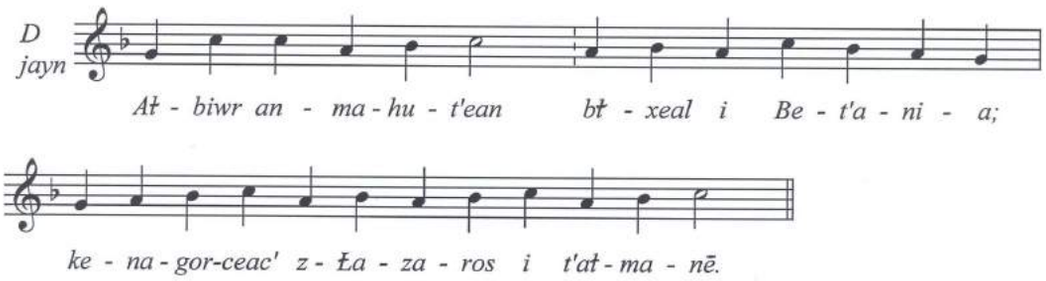
перевод:
(1) Из небытия воплотившегося человека узрел удивленный пророк;
(2) и пригвожденное распростертое тело на кресте,
(3) воздвигнутое посреди двух животных.

Пример 5 (2-й сторонний глас)



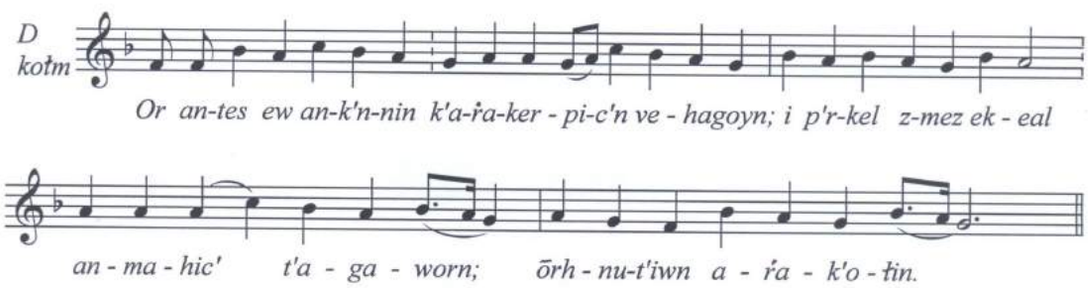
перевод:
(1) Ныне пришел добровольно Спаситель, дабы предаться беззаконному народу
(2) ради спасения язычников.

Пример 6 (4-й глас)



перевод:
(1) Родник бессмертия забил в Вифании;
(2) оживил Лазаря из гробницы.

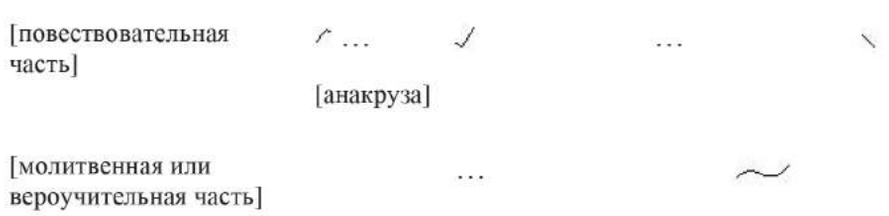
Пример 7 (4-й побочный глас)



перевод:
(1) Ты, незримый и непостижимый, тот, кто превыше четырехликих;
(2) спасти нас пришел, бессмертных Царь;
(3) благословение Пославшему.

Вернемся к первому примеру и к хазам, которые мы на некоторое время оставили без внимания. Форма дуги в обеих строках повествовательной части схематически обрисовывается последовательностью хазов *šešt* над первым слогом строки и *but'* — над последним. Хирономический смысл этих знаков достаточно ясен: *šešt* обозначает начальный импульс к восходящему движению, *but'* — достижение нижней точки на линии естественного спада интонации к концу фразы. *Šešt* в начале фразы и *but'* в конце — самое распространенное сочетание во всем гимнарии, независимо от гласа, что, по-видимому, естественно, поскольку оно в самом общем виде отражает фундаментальную конфигурацию строки. Еще один широко распространенный случай — хаз *p'uš* над первым ударным слогом после анакрузы, как в первой строке нашего примера, что также выглядит хирономически вполне осмысленно (во второй строке *p'uš*, скорее в виде исключения, стоит на слоге, предшествующем первому ударному, перед более «сильным» — поскольку более длительным — знаком *vernaxał*). Наконец, практически любая строфа во всех песнопениях гимнария завершается хазом *erkar* — «долгий», — указывающим на продление заключительного слога большого построения.

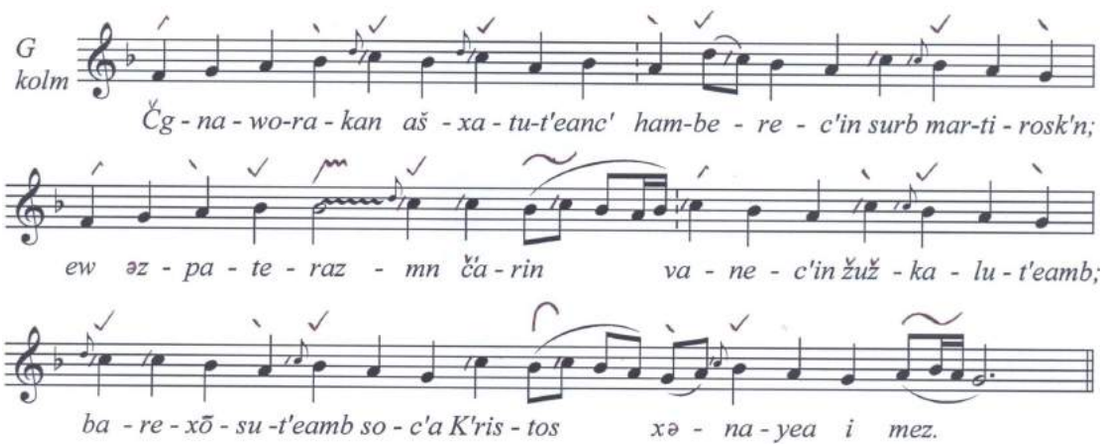
Как в процитированной строфе, так и в бесчисленном множестве строф других песнопений гимнария, относящихся ко всем восьми гласам, основная хазовая схема выглядит так:



В зонах, обозначенных многоточиями, хазовый рисунок достаточно свободен; в песнопениях архаического типа он, как правило, не отличается густотой и разнообразием. В нашем примере не все хазы кажутся «на своем месте», что, судя по всему, связано с естественной, допустимой нормами осмогласия вариабельностью напева. В нотном примере 8 показана версия той же строфы,

минимально измененная ради приведения мелодического рисунка в более полное соответствие с теми значениями хазов, которые угадываются исходя из их генезиса и внешнего облика согласно принципам хирономии. Ясно, что как версия, процитированная согласно официальному изданию гимнария 1875 года, так и гипотетическая «скорректированная» версия из примера 8, — не более чем акциденции по отношению к идее («парадигме») данного отрывка, которая принципиально не поддается однозначному переводу в нотные знаки.

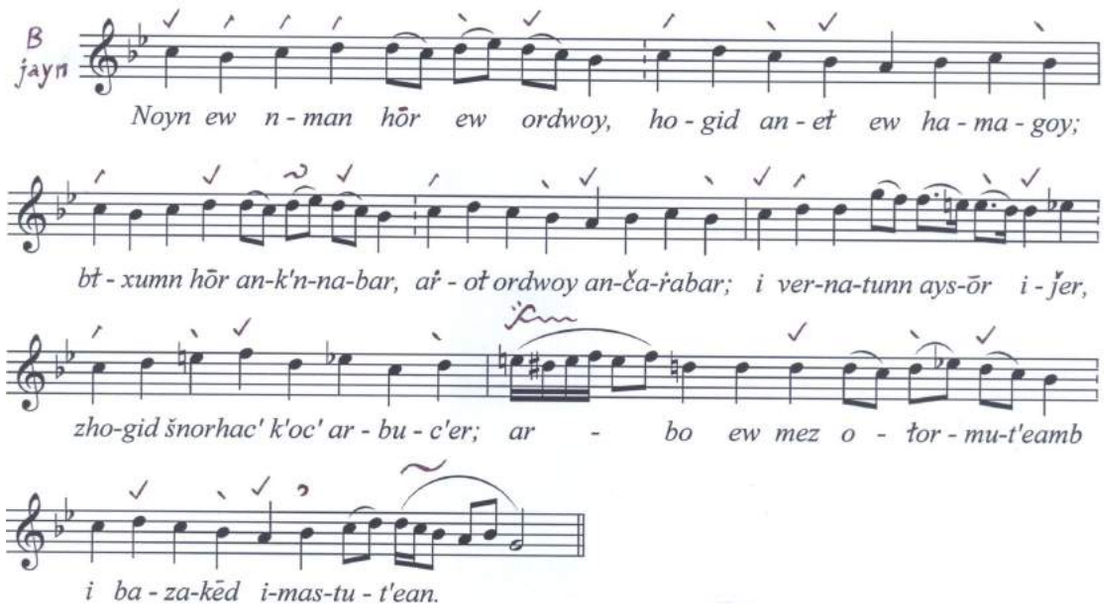
Пример 8



В IX или X веке описанное здесь синкретическое единство начало постепенно размываться, вбирая в себя новые, структурно более свободные, принципиально не укладывающиеся в архаическую схему мелодические модели, в том числе уже упомянутые гласы-«мутанты» и «ветвистые». К тому времени, когда развитие жанра прекратилось, общее число моделей, как уже было отмечено, достигло сорока или даже больше, причем некоторые из них несут на себе отчетливую печать индивидуального авторства, то есть по своему онтологическому статусу приближаются к музыкальным произведениям[3]. Песнопения, построенные согласно таким «модернизированным» моделям, составляют не более трети корпуса текстов гимнария.

Эволюция идеи осмогласия в армянской гимнодии происходила параллельно эволюции остальных существенных параметров жанра — таких, как стихосложение, способ представления богословских положений в словесном тексте и, конечно же, система хазовой записи песнопений. Стихосложение эволюционировало от архаического свободного, с неупорядоченным числом слогов и распределением акцентов, к силлабическому и силлабо-тоническому. Богословское содержание углублялось и обогащалось ассоциациями; многие гимны позднего периода — обширные богословски-поэтические комментарии к событиям священной истории, выказывающие высокий уровень искусства экзегетики. Хазовое письмо обогатилось многочисленными составными знаками, иногда весьма сложной конфигурации. Такие знаки чаще всего служат «маркерами» новых, индивидуализированных моделей, позволяющими отличить их от других песнопений того же гласа. Типологически составные хазы, по-видимому, близки явлению, которое в древнерусском певческом искусстве называлось «тайнозамкненностью»; имеется в виду прием графической зашифровки напева посредством такого условного сочетания невменных знаков («знамен»), которое не образует данного напева в случае исполнения того же ряда знамен согласно их обычному певческому значению (см.: [1, с. 17]). Ясно, что функционально составные, «тайнозамкненные» хазы — это знаки совсем иной природы, нежели обычные хазы; типологически различие между ними вполне аналогично различию между индивидуализированными, «модернистскими» мелодическими моделями XII–XIII веков и архаическими моделями традиционного осмогласия (впрочем, не следует забывать, что в записи одной и той же монодии «тайнозамкненные» и обычные хазы сочетаются друг с другом — аналогично тому, как индивидуализированная модель интегрирует в себя отдельные элементы, заимствованные из архаического осмогласия). Примеров, иллюстрирующих сказанное, можно было бы привести великое множество[4], но мы ограничимся одним, далеко не самым сложным. Это строфа «модернизированного» песнопения 2-го гласа (из канона Пятидесятнице), сочиненного Нерсесом Шнорали в силлабо-тоническом складе, четырехстопным ямбом с эпизодическими сдвигами акцента:

Пример 9



перевод (без сохранения размера):
(1) Тождественный и подобный Отцу и Сыну, Дух несотворенный и единосущный;
(2) исхождение от Отца неисповедимое, принимаемое Сыном неизреченно;
(3) ныне сошел в горницу, напоил души дарами Твоими;
(4) напои и нас милосердием из Твоего сосуда мудрости.

Обращают на себя внимание такие моменты, как насыщенность первой половины строфы богословскими категориями, неповторяемость мелодической конфигурации во второй половине, относительно густой хазовый рисунок с составным хазом *benkorč–vernaxał* в начале предпоследней фразы (две точки слева, возможно, указывают на что-то вроде *fortissimo*). Этот составной хаз — «опознавательный знак» данной версии 2-го гласа, которая, по всей видимости, является авторским творением (одним из многих) Нерсеса Шнорали. В гимнарии есть и другие образцы такого «индивидуализированного» 2-го гласа, и все они снабжены тем же составным хазом на том же месте — в начале последней условной строки. Версии, так или иначе (иногда весьма существенно) отклоняющиеся от архаической парадигмы, есть и у других гласов системы осмогласия. Практически все они характеризуются более густым, чем у архаических гимнов, хазовым рисунком и содержат составные хазы или последования хазов, однозначно указывающие на данный, и именно данный «отклоняющийся» вариант гласа.

По-видимому, упадок хазового письма был связан не только с общим упадком армянской культуры после XIV века, но и с отмеченным процессом диссоциации канона: обычные, архаические хазы постепенно утратили смысл, а составные «тайнозамкненные» знаки оказались не самым удобным способом фиксации новых мелодических моделей. Для этой цели больше подошли бы ноты или диастематические (то есть указывающие точные интервальные соотношения) невмы, однако в этих направлениях эволюция невменного письма в Армении, в отличие от латинского Запада и Византии, не пошла.

Тот же процесс диссоциации канона — помимо обстоятельств, связанных с насыщением всех дней церковного календаря необходимым количеством гимнических песнопений, — лежал, видимо, и в основе прекращения доступа новых гимнов в церковный обиход после XIII века. В эпоху зрелого средневековья акцент в словосочетании «духовное песнетворчество» неуклонно смещался к слову «творчество». Утилитарное отношение к духовному гимну как к средству, призванному выполнять определенную проповедническую функцию с помощью простых и канонизированных, обязательных для всех гимнографов, независимо от их индивидуальной воли, приемов, устарело; перед гимнографией возникла опасность перерождения в изысканное искусство, которое требовало от автора — теперь уже не смиренного средневекового «переписчика», а настоящего поэта и композитора, пока еще в одном лице, но на неизбежном пути к раздвоению, — значительного индивидуального мастерства, и могло быть адекватно воспринято слушателем лишь ценой немалых интеллектуальных усилий. Такой путь эволюции был нежелателен

для жанра духовного гимна — канонического по своей исконной природе, в обязательном порядке навязываемого широкому кругу слушателей. Поэтому в XIII века возможности для дальнейшего развития жанра были перекрыты, и духовный гимн-шаракан как форма живого духовного песнетворчества прекратил свое существование.

Примечания

[1] Об архетипическом сакральном смысле этого числа в применении к осмогласию см.: *Werner E.* The Sacred Bridge [6, p. 367]. Судя по исследованиям К. Г. Юнга и представителей его школы, восьмерка (4+4) как символ высшей целостности — повторяющийся мотив во многих архаических мифологиях.

[2] Некоторые образцы для большей наглядности приведены в слегка упрощенном виде.

[3] Самый значительный автор — Нерсес Шнорали (католикос Нерсес IV, ок. 1098–1173). Заметный вклад внесли также Нерсес Ламбронаци (1153–1198), Иакоб Клаеци (XIII в.), Иованнес Ерзнкаци (ок. 1230–1293) и некоторые другие деятели армянской Церкви. Подробнее о «новых» моделях и их связи с творчеством тех или иных гимнографов см. в моих статьях: [3; 4]. Что касается авторства «старых» гимнов, то они традиционно приписываются видным деятелям армянской культуры V–VIII веков (начало этой традиции положил, по-видимому, историк XIII века Киракос Гандзакеци — см.: [2, с. 55], что не подтверждается надежными документальными данными.

[4] Они собраны в: *Hakobian L.* Šaraknocʻi ergeri ełanaknerə ew nrancʻ storabažanumnerə [3]; *Hakobian L.* The *Šarakan* Hymn Tunes and their Subdivisions [4].

Литература

1. *Бражников М.* Лица и фиты знаменного распева. Л.: Музыка, 1984. 304 с.
2. *Киракос Гандзакеци.* История Армении / пер. с древнеармянского, предисловие и комментарий Л. А. Ханларян. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1976. 359 с.
3. *Hakobian L.* Šaraknocʻi ergeri ełanaknerə ew nrancʻ storabažanumnerə // Ēǰmiacin. 1992. № 4–5.
4. *Hakobian L.* The Šarakan Hymn Tunes and their Subdivisions // Revue des Études Arméniennes. Vol. 33. 2011.
5. Jaynagreal Šarakan hogewor ergocʻ. Vałaršapat, 1875.
6. *Werner E.* The Sacred Bridge. The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the First Millennium. L.: Dennis Dobson; N. Y.: Columbia University Press, 1959.

© Зейфас Н. М., 2015

УДК 784.5

ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ ТРАКТОВКА ДВОЙНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СОСТАВА В «СТРАСТЯХ ПО МАТФЕЮ» И. С. БАХА

Двойной состав исполнителей позволил Баху создать в «Страстях по Матфею» народную музыкальную драму, где взаимодействуют персонажи евангельского действа, сочувствующие и сопереживающие и сторонние наблюдатели, которые станут первыми христианами.

Ключевые слова: И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, «Страсти по Матфею», народная музыкальная драма, двухорность

В концертирующем стиле эпохи барокко основополагающее значение имел принцип «музыкального диалога» (термин Н. Арнонкура, см.: [4]). Пространственные переклички хоров и групп хора, солистов и хора, облигатных инструментов и оркестра, оркестровых групп, семейств инструментов внутри одной группы, даже отдельных звуков или кратких пассажей в диалогизирующих партиях струнных — все эти приемы придавали произведениям разных жанров особую «нарядность», пространственную объемность и к тому же позволяли выстраивать достаточно протяженные музыкальные формы. Бах широко использовал многообразные возможности барочного концертирования, однако собственно двухорных произведений у него немного. Одно из них (крупнейшее) — «Страсти по Матфею». В автографе 1736 г., который Бах бережно хранил, подклеивая поврежденные страницы и внося отдельные изменения, зафиксирован двойной исполнительский состав, располагавшийся, соответственно, у двух органов церкви св. Фомы: два четырехголосных хора, две группы солистов (сопрано, альт, тенор, бас), два оркестра и две группы basso continuo. Такой состав уникален не только для Баха, но и для его современников. Естественно возникает вопрос, с какой целью он был применен.

В разное время исследователи отвечали на этот вопрос по-разному. Однако до сих пор никто не пытался прямо связать трактовку двух исполнительских комплексов с драматургическим замыслом сочинения (впервые эта попытка была предпринята 14 лет назад автором данной статьи, см.: [2]).

Настоящая статья ставит своей целью доказать, что самое масштабное церковное произведение Баха на немецкий текст представляет собой *народную музыкальную драму XVIII в.* Обычно этот термин связывают с операми Мусоргского. Однако два величайших композитора эпохи барокко примерно в одно время создали произведения, в которых трагическая судьба главного героя неразрывно переплетена с судьбой народа. Среди прочего Бах и Гендель (как позднее и Мусоргский) могли отталкиваться от опыта античной трагедии, где хор выполнял функции не только непосредственного участника, но и комментатора действия. Ведь именно к древнегреческим образцам апеллировали поборники новой, *театрализованной* духовной музыки в Германии конца XVII – первой половины XVIII в.

Толчком к дискуссии послужило открытие в 1678 г. первого немецкого публичного оперного театра в Гамбурге. Среди его основателей был пастор церкви св. Екатерины Генрих Эльменхорст (1632–1704), который написал либретто нескольких опер, поставленных в новом театре, и в своих проповедях призывал верующих ходить в оперу. Он же выступил в 1688 г. оппонентом своего коллеги, пастора Антона Райзера, назвавшего оперные спектакли «творениями тьмы». В книге «Античная и современная драматология, или Сообщение об оперных спектаклях» Эльменхорст доказывал, что духовная опера — это древнегреческий театр в христианском духе.

С новой силой борьба за театрализацию духовной музыки возобновилась во второй половине 1720-х гг., то есть как раз в период создания «Страстей по Матфею». В 1726 г. Иоахим Мейер из Гёттингена выпустил книгу, направленную против новейших церковных кантат. В споре с ним гамбургский композитор и музыкальный теоретик Иоганн Маттезон, ссылаясь на Эльменхорста, уподобил церковную службу театральному зрелищу, утверждая, что театрализация позволяет наиболее наглядно и убедительно воплотить библейские истории (см. также: [3, с. 62–66]).

Как известно, Гендель в юности работал в Гамбургской опере (1703–1705), а Бах чуть ранее (1701–1702) нередко ходил пешком из Люнебурга в Гамбург. И хотя документально подтверждены лишь сведения о том, что он слушал в церкви св. Екатерины великого органиста И. А. Райнкена, не исключено, что в той же церкви он мог общаться с Эльменхорстом (или хотя бы слушать его проповеди). Столь же вероятно, что Бах посещал в Гамбурге оперные спектакли — как он будет это делать позднее, приезжая из Лейпцига в Дрезден. Оба композитора прямо соприкасались с возникшей в Гамбурге традицией ораториальных пассионов. Гендель в 1716 г. написал так называемые Страсти по Брокесу, а Бах использовал тексты гамбургского поэта (частично или существенно перефразированные) в Страстях по Иоанну.

Оттолкнувшись от идей, впитанных в юности, Бах и Гендель создавали свои народные музыкальные драмы на основе различных жанров современной им музыки. Гендель, использовавший преимущественно ветхозаветные сюжеты, развивал выразительные возможности оратории, отталкиваясь от традиции Кариссими. Для Баха основой стали немецкие пассионы смешанного типа, открывавшие широкие возможности для синтеза различных музыкальных жанров и стилей.

Сочиняя «Страсти по Матфею» (далее — МП), Бах развивал многие драматургические и композиционные идеи, опробованные в «Страстях по Иоанну» (1724, далее ИП), и даже перенес в новое сочинение написанную для второй редакции МП (1725) вступительную фантазию на тему хорала «O, Mensch, bewein dein Sünde groß» (в МП ею завершается первая часть). Вместе с тем особенности евангельского первоисточника диктовали принципиальные изменения в драматургии.

В Евангелии от Матфея «пассионные» главы (26–27) не только длиннее, чем у Иоанна (17–18), но и охватывают гораздо больше событий и персонажей. К тому же они представляют собой автономный драматический сюжет, выделяющийся среди прочих глав даже стилистически — ни проповедей, ни притч, ни отсылки к ранее произошедшим событиям. Рельефнее выявлена здесь человеческая природа Христа: Он смертельно скорбит и тоскует в Гефсимании, не хочет пить уксус, смешанный с желчью, и испускает отчаянные крики перед кончиной. Более драматично представлено противостояние Христа и озлобленной толпы. В Евангелии от Иоанна последняя коллективная реплика связана с разделом одежд распятого Христа между воинами, охранявшими место казни. У Матфея чернь глумится над Сыном Человеческим до последней минуты Его земной жизни, а после погребения первосвященники и фарисеи требуют, чтобы Пилат поставил у гроба стражу.

Однако состав «массовки» в пассионных главах Евангелия от Матфея не исчерпывается многоликими группами врагов Иисуса и равнодушных (или злорадствующих) свидетелей Его мук. Вплоть до пленения в Гефсиманском саду Спасителя окружают ученики — пусть еще недостойные, пропускающие мимо ушей пророчества и просьбы Учителя. Несравненно драматичнее, чем у Иоанна, описано Матфеем отречение Петра — недаром в ИП Бах вставил в эту сцену фрагмент из первого Евангелия. Истинного трагизма исполнена фигура Иуды, который, в отличие от Петра, раскаялся слишком поздно.

В момент кончины Иисуса появляются первые новообращенные — стражи, стоявшие у креста, «устрашились весьма и говорили: воистину Он был Сын Божий» (27, 54).

Наконец, шире, чем в Евангелии от Иоанна, представлены у Матфея женские персонажи. Из

Галилеи за Иисусом неотступно следуют «многие женщины», «служа Ему»; в Вифании женщина готовит Его Тело к погребению, вызывая возмущение учеников, и даже жене Пилата посылается вещий сон о безвинно осужденном Праведнике.

Развивая драматургические предпосылки библейского первоисточника, Бах в тесном сотрудничестве с либреттистом Пикандером сделал диалог двух пространственно разделенных комплексов композиционным стержнем МП. При этом собственно количество исполнителей существенной роли не играло. Американский дирижер, певец и педагог Дэниел Меламед, проанализировав партии, сохранившиеся от исполнения в 1736 г., пришел к выводу, что двухорность МП представляет собой слегка укрупненный вариант однохорного состава ИП: квартет «концертистов», которые пели *весь* музыкальный материал своей партии, и квартет «рипьенистов», присоединившихся к ним в хоровых номерах. Соответственно второй хор МП, выросший из квартета рипьенистов, по значимости несравним с первым, а речитативы и арии, порученные его солистам, призваны всего лишь уменьшить нагрузку на первый состав в столь масштабном произведении (см.: [5, p. 49–65]).

Направив пафос своей книги против гипертофированных исполнительских составов, сложившихся со времен романтизма, Меламед вместе с водой выплеснул и младенца. В этой связи уместно напомнить, что в эпоху барокко численный состав исполнителей мог варьироваться в зависимости от конкретных обстоятельств. Сохранилось свидетельство ректора школы св. Фомы И. М. Геснера о том, что в Thomaskirche под управлением Баха нередко музицировали от тринадцати до сорока исполнителей (см.: [3, с. 90]). В барочной опере-seria солисты в случае необходимости объединялись в хор, и смена амплуа персонажей воспринималась публикой как привычная условность. При этом собственно драматургический замысел произведения оставался неизменным.

Выделив в МП два исполнительских комплекса, Бах тщательно и последовательно распределил их функции в драматургии целого.

Так называемые общинные хоралы (отдельные номера) всегда исполняются двумя хорами и оркестрами в унисон. Единственное исключение — хорал, включенный в речитатив тенора I хора (№ 19), он поручен второму хору и оркестру.

Коллективные евангельские реплики (турбы) в основном исполняются обоими хорами и оркестрами с различными вариантами фактуры (четырехголосие при унисонном соединении двух комплексов, антифон, реальное семи- или восьмиголосие, различные комбинации перечисленных приемов и т. п.). В зависимости от фактурного решения, они обозначаются Бахом как *chori, due chori*, а в одном случае как *due chori in unisono* (№ 63^b). Однако в партитуре есть и однохорные номера, обозначенные как *chorus*. Это турбы учеников Иисуса, всегда поручаемые I хору и несколько однохорных реплик, не связанных с учениками (№ 38^b, 61^d — II хор, № 61^b — I хор).

Персонифицированные евангельские реплики исполняются солистами I хора, за исключением реплики двух лжесвидетелей в № 33.

Сольные номера на текст Пикандера (речитативы и арии) исполняются попеременно солистами I и II хора.

В сольных номерах с хором (речитативы, арии, дуэт № 27^b) солисты-вокалисты и облигатные инструменты всегда выделяются из I хора, вступая в диалог со вторым хором и оркестром.

Наконец, в трех опорных мадригальных хорах (вступительный, заключительный и хоральная фантазия, завершающая первую часть) предложены три варианта фактурного решения двухорности, соответствующие драматургической функции каждого конкретного номера.

Благодаря такому распределению в драматургии МП четко выделяются три группы персонажей. Первая — *непосредственные участники евангельского действия*: солисты первого хора и хор учеников. Рядом с ними в том же исполнительском комплексе присутствуют *сочувствующие и сопереживающие*: те же «концертисты», исполняющие сольные номера на текст Пикандера. Не наделенные конкретными именами, они воспринимаются как персонифицированные символы. Лидирующую позицию (5 речитативов и арий) занимает здесь альт — собирательный образ женщин, сопровождающих Иисуса, Дочь Сиона, она же Невеста Христа, к которой второй хор в № 39 обращается со словами из Песни песней, как к Суламифи, ищущей возлюбленного. На втором месте — сопрано (3 речитатива и арии), образ ученика, почти ребенка, воспринимающего заветы Спасителя с безоглядной преданностью. Кульминационный момент в этой партии — ария № 49, гениально простое воплощение детской невинности и хрупкой красоты. У баса — два речитатива и арии, в которых перед нами предстает зрелый муж. Он принимает крестную ношу Учителя вместе с Симоном Киринеянином (№ 56–57) и погребает Его Тело вместе с Иосифом Аримафейским (№ 65–66). Тенору — как alter ego Евангелиста, то есть посреднику между всеми участниками действия — поручен лишь один сдвоенный номер (№ 19–20), причем не «чистое» соло, а диалог со II хором.

Второй хор наделяется функцией, условно говоря, *сторонних наблюдателей.* Именно поэтому ему переданы реплика лжесвидетелей, пришедших *со стороны* (№ 33) и турба людей, стоявших *поодаль* и опознавших в Петре ученика Иисуса (38^b). Пространственное сопоставление хоров динамизирует сцену смерти Иисуса, когда *некоторые* говорят: «Илию зовет Он» (№ 61^b, I хор), а *другие* — «постой; посмотрим, придет ли

Илия спасти Его» (61[d], II хор). Однако персонажи II хора не просто наблюдают за происходящим, но пытаются осмыслить его, подчас даже вмешаться в ход событий и в конце концов присоединяются к новообращенным. Эта драматургическая функция II хора определяется уже в открывающей произведение грандиозной хоральной фантазии, где произносящие взволнованные вопросительные реплики «наблюдатели» в репризе вливаются в крестный ход.

В основном повествовании солисты II хора выступают на сцену в критические моменты, когда Иисус оказывается в полном одиночестве. Две из пяти арий (без речитативов) становятся непосредственным эмоциональным откликом на предательство Иуды (№ 8, сопрано) и его запоздалое раскаяние (№ 42, бас). Басу II хора доверен также комментарий к Молению о чаше, во время которого ученики мирно спят (№ 22–23). В № 51–52 альт II хора тщетно пытается смирить ярость мучителей Иисуса, предлагая им взамен свое сердце. Но особо выделяется оригинально инструментованный речитатив тенора № 34, где отрывистые аккорды гобоев и виолы да гамба воспроизводят молчание Иисуса в ответ на лжесвидетельство. В арии (№ 35) остается только виола, в дуэте с которой солист тщетно пытается усмирить христианским терпением ненависть к клеветникам и завистникам (а их у самого Баха было более чем достаточно).

Не менее активную роль играет второй хор в речитативах и ариях солистов первого хора (исключение составляет лишь № 60, где «наблюдатели» ограничиваются несколькими лаконичными вопросами). В речитативе тенора № 19 хорал, исполняемый II хором *piano и* дублированный только струнными, как бы пытается смягчить отчаяние солиста I хора при виде невыносимых душевных мук Иисуса. В арии № 20 хоральная фактура в партии II хора сохраняется, но музыка обретает еще большую плавность и умиротворенность, что соответствует тексту (*so schlafen unsre Sünden ein*), и в конечном счете сольный номер завершается протяженной, как бы убаюкивающей репликой хора.

Совсем иначе взаимодействуют две исполнительские массы в идущих attacca № 27[a,b]. Из возмущенных реплик «наблюдателей», сопровождающих скорбный дуэт сопрано и альта I хора, которые оплакивают плененного Иисуса, неожиданно вырастает гневный протест против несправедливости суда земного и небесного (своего рода Сцена под Кромами XVIII в.).

Однако Бах не только противопоставляет два хора, но и использует их объединенные силы, чтобы создать ощущение массы — опять-таки независимо от реального числа исполнителей (аналогичным образом трактованы два хора в оратории Генделя «Израиль в Египте»). Именно поэтому все турбы, кроме оговоренных выше, исполняются двумя хорами и оркестрами. Композитор специально не делает различия между многолюдной толпой и достаточно ограниченным количеством первосвященников. В МП все они — озлобленная чернь, враги Спасителя.

Примечательно, что во всех турбах, кроме одной, выписаны партии обоих оркестров и хоров, даже если они звучат в унисон. Единственное исключение № 63[b], специально помечено ремаркой *due chori in unisono*, потому что по жанру это фактически не турба, а хорал новообращенных. Унисонное же исполнение хоралов, по давней литургической традиции, символизирует единство веры.

Той же символикой объясняется унисонная фактура хоральной фантазии № 29, завершающей первую часть. Как и в № 1, здесь есть партия soprano in ripieno, однако она поручена не группе мальчиков, размещенных на отдельной галерее и как бы парящих над основной массой исполнителей, но верхнему голосу соединенных хоров. Остальные три партии комментируют каноническую мелодию трехголосным мотетом на тот же текст, а объединенный оркестр обрамляет, перемежает и сопровождает строфы хора самостоятельным «концертом».

Логический итог народной музыкальной драмы подводят речитатив № 67 и заключительный хор. После того как первосвященники удаляются, завалив вход в гробницу камнем, с Иисусом поочередно прощаются все солисты I хора, от баса до сопрано, причем каждая сольная реплика соответствует индивидуальному «характеру» конкретного «персонажа». А II хор перемежает эти реплики вариантно повторяемым припевом: «Доброй ночи, мой Иисус!» Таким образом, участники действия и «наблюдатели» объединяются в новое человеческое сообщество — христиан.

Объединение подтверждается в заключительном хоре, где в крайних разделах грандиозного *da capo* каждый раздел старинной сонатной формы сначала проводит оркестр, а затем точно повторяет объединенный хор, дублируемый оркестром (разделение исполнительских комплексов на «строфы» I хора и «припев» второго осуществляется лишь в середине). Подобная «двойная экспозиция», в свою очередь, предвосхищает осмысление оркестра как «дополнительного хора» в сочинениях Бетховена и романтиков, почерпнувших в МП множество новаторских художественных идей.

Литература

1. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха. М.: Музыка, 1980. 271 с.
2. *Зейфас Н. М.* Музыковедческое приношение. Ч. 2. Страсти по Матфею // Музыкальная академия. 2001. № 4. С. 194–214.
3. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2002. 816 с.
4. *Harnoncourt N.* Der musikalische Dialog. 2. Auflage. Salzburg und Wien, 1985. 304 S.
5. *Melamed D. R.* Hearing Bach's Passion. New York, 2005. 178 p.

№ 3 [37] 2015

© *Акопян Л. О., 2015*

УДК 784.23

ОТКРОВЕНИЕ ОБ «ОТКРОВЕНИИ»: «КНИГА С СЕМЬЮ ПЕЧАТЯМИ» ФРАНЦА ШМИДТА

Статья посвящена самому значительному произведению австрийского композитора Франца Шмидта — оратории «Книга с семью печатями». Первое в истории музыкальное произведение, отражающее книгу Откровения св. Иоанна Богослова во всей полноте ее содержания, апокалиптическая ораторія Шмидта обнаруживает точки соприкосновения с ораторией «Апокалипсис с картинками» — воображаемым произведением Адриана Леверкюна, героя романа Томаса Манна «Доктор Фаустус».

Ключевые слова: Франц Шмидт, оратория, Апокалипсис, Леверкюн, «Доктор Фаустус»

Хотя Франц Шмидт, родившийся в 1874 году в Пресбурге (ныне Братислава) и умерший в 1939 году в Перхтольдсдорфе близ Вены, считается австрийским композитором, в его жилах текла по преимуществу венгерская кровь. С детства Шмидт блестяще владел фортепиано и виолончелью; в 1896–1911 годах был виолончелистом Венского Филармонического оркестра и оркестра венской Придворной оперы (которой бóльшую часть этого времени руководил Малер). С 1901 года преподавал в Венской консерватории — вначале виолончель, затем (с 1914-го) фортепиано, а с 1922-го — контрапункт и композицию. В 1925–1931 годах возглавлял это учебное заведение (переименованное в Высшую музыкальную школу), существенно реорганизовал его; в 1937 году оставил преподавание из-за болезни. Концертировал как виолончелист и пианист, а также как дирижер; был одной из самых заметных и уважаемых фигур музыкальной жизни Вены в период между мировыми войнами.

Шмидта-композитора часто сравнивают с ведущим немецким представителем того же поколения Максом Регером (1873–1916). Шмидта и Регера самым очевидным образом сближает пристрастие к органу, вариационной технике и сложным полифоническим конструкциям. Как и Регер, Шмидт по своим взглядам отнюдь не был непримиримым консерватором, интересовался новыми течениями (в том числе творчеством Малера, Дебюсси и своего ровесника Шёнберга), но не рисковал выходить за рамки гармонического языка, формальных схем и инструментовки XIX века. Ориентируясь прежде всего на Брукнера и Брамса, он работал преимущественно в масштабных формах оркестровой (четыре симфонии, весьма заметно различающиеся по архитектонике и драматургическому профилю), камерно-ансамблевой и органной музыки. Из опер Шмидта более удачной считается вторая, «Фредегонда» (заглавная героиня — кровавая и развратная франкская королева VI века), но «Нотр-Дам» пользуется несколько большей известностью благодаря сравнительно часто звучащему оркестровому интермеццо в венгерско-цыганском духе (музыкальный портрет Эсмеральды). Более или менее завуалированные венгерские интонации, вообще говоря, характерны для значительной части музыки Шмидта, венгерское «наклонение» считается одной из отличительных черт его стиля. Особая область творчества Шмидта — музыка для дружившего с ним однорукого пианиста Пауля Витгенштейна[1].

Симфонии и большие камерно-инструментальные опусы Шмидта, а также, вероятно, его оперы представляют ныне в лучшем случае второстепенный интерес. Они лишены стилистического своеобразия, их тематизм не отличается особой яркостью, а методы его развития стандартны. В самой известной и, возможно, самой удачной из его симфоний, Четвертой, C-dur, памяти дочери (1932–1933), привлекают средние части — проникновенное Adagio с большим соло виолончели и элегантное, почти балетное (хотя местами основательно фугированное) интермеццо с впечатляющим драматическим нарастанием при переходе к финалу. Но первая часть и финал слишком явно свидетельствуют о Шмидте как о представителе поствагнеровского декаданса. Гармонический язык симфонии — примерно тот же, что и в «Парсифале»: напряженные альтерации, оттягивание разрешений, гипертрофированное присутствие септаккордов с уменьшенным трезвучием. Один из самых запоминающихся мотивов симфонии почти идентичен мотиву Амфортаса из «Парсифаля». О Вагнере и Малере напоминают многочисленные фигуры группетто, о Малере и Штраусе — вязкая фактура с редкими «передышками». Автору, как и многим другим не особенно изобретательным композиторам, свойственно «цепляться» за удачно найденный мелодический оборот,

подолгу обыгрывая его на все лады, и перенасыщать отрывки разработочного плана секвенциями и имитациями. В этой музыке есть трогательность и патетика, но она откровенно вторична. Другие большие непрограммные работы Шмидта еще менее выразительны. На фоне наследия этого композитора оратория «Книга с семью печатями» производит впечатление почти чужеродного тела — ее словно писал художник совершенно иного, несравненно более высокого уровня.

Шмидт работал над ораторией на склоне лет, в 1935–1937 годах. Она предназначена для шести певцов-солистов, смешанного хора («по возможности большого», как указано в партитуре), органа и оркестра обычного размера, с тройным составом духовых. Огромная по объему партия Евангелиста (Иоанна Богослова), по старой традиции, поручена тенору, партия Голоса Господа — басу. Партии остальных четырех солистов, как и в баховских пассионах, не персонифицированы (монологи Господа может исполнять бас из этого квартета, тогда число солистов сокращается до пяти). Произведение состоит из начального раздела, который сам Шмидт именует «прологом на небесах», и двух больших частей. «Пролог» и первая часть разделены органной интерлюдией; другая органная интерлюдия помещена между первой и второй частями. Части формально не делятся на номера, но фактически пролог включает шесть относительно законченных музыкальных отрывков, первая часть — семь, а вторая часть — девять. Условно такие отрывки можно называть «номерами», хотя границы между ними иногда затушеваны, а внутри некоторых «номеров», особенно в прологе и во второй части, возможны свои подразделения. Продолжительность оратории — около двух часов.

В авторском предисловии к партитуре отмечено, что это первое музыкальное произведение, отражающее книгу Откровения св. Иоанна Богослова во всей полноте ее содержания[2]. Разъясняя свой замысел, Шмидт пишет: «Приступив к этой гигантской задаче, я осознал, что необъятный текст нужно сократить, чтобы он мог быть воспринят обычным человеческим мозгом, […] но внешние очертания целого, равно как и его внутренние связи, должны оставаться нетронутыми».

Сокращения, внесенные Шмидтом в библейский текст, коснулись прежде всего исторических, географических и прочих реалий, свидетельствующих о принадлежности Апокалипсиса своему времени. В частности, на протяжении всей оратории ни разу не упоминаются Вавилон и Иерусалим, а обращения «семи церквам, находящимся в Асии» (Откр. 1:4) редуцированы до сжатого вступительного приветствия; музыка этого вступительного номера повторяется в конце оратории, образуя убедительную тематическую «арку». За приветствием следуют, как в оригинале, эпизоды призвания Иоанна Господом (здесь впервые звучит Голос Господа), явления Иоанна перед престолом Господним, прославления Господа четырьмя «животными» (vier lebenden Wesen) и двадцатью четырьмя старцами, видение книги с семью печатями в деснице Сидящего на престоле, видение Агнца, «как бы закланного», взявшего книгу из десницы Сидящего на престоле. Эта группа эпизодов образует «пролог на небесах» — своего рода «конспект» Первой, Четвертой и Пятой глав книги Откровения св. Иоанна Богослова.

Далее, после первой органной интерлюдии, следует собственно первая часть. По своему текстовому содержанию она соответствует Шестой главе, где Агнец поочередно снимает первые шесть печатей. События, происходящие после снятия печатей с первой по пятую, становятся сюжетной основой пяти «номеров», каждый из которых открывается одной и той же словесной формулой Евангелиста: «Und als das Lamm der Siegel erstes [zweites, drittes, viertes, fünftes] auftat…» («И когда Агнец снял первую [вторую, третью и т. п.] печать…»). Сначала появляется «конь белый, и на нем всадник, имеющий лук…» (Откр. 6:2 — аллегория Иисуса Христа); далее «…другой конь, рыжий» (Откр. 6:3), и на нем всадник с мечом (несущий войну); «конь вороной, и на нем всадник, имеющий меру в руке своей» (Откр. 6:5) (несущий голод); и «конь бледный, и на нем всадник, которому имя "смерть"; […] и дана ему власть […] умерщвлять мечом, и голодом, и мором и зверями земными» (Откр. 6:7). Во всех этих эпизодах Шмидт «декорирует» немногословный библейский текст собственными фантазиями; так, в эпизоде с «конем вороным» сопрано и меццо-сопрано из квартета солистов представляют страдающую от голода Дочь и безутешную Мать, а в эпизоде с «конем бледным» тенор и бас перевоплощаются в двух воинов, выживших после кровавой битвы. После снятия пятой печати открывается видение душ «убиенных за слово Божие» (Откр. 6:9–10); здесь и в следующем отрывке, где вновь звучит Голос Господа, призывая праведников в белых одеждах успокоиться «еще на малое время» (Откр. 6:11), Шмидт почти не отходит от библейского оригинала. Завершает первую часть ее самый большой по объему «номер», рисующий события, наступившие после снятия шестой печати: «и вот, произошло великое землетрясение, и солнце стало мрачно как власяница, и луна сделалась как кровь. И звезды небесные пали на землю. […] И небо

скрылось, […] и всякая гора и остров двинулись с мест своих. И цари земные, и вельможи, и богатые, и тысяченачальники, и сильные, и всякий раб, и всякий свободный скрылись в пещеры и в ущелья гор, и говорят горам и камням: падите на нас и сокройте нас от лица Сидящего на престоле и от гнева Агнца; ибо пришел великий день гнева Его, и кто может устоять?» (Откр. 6:12–17). Этот текст, столь богатый выразительнейшими коннотациями, не потребовал от автора особых изменений, если не считать небольших купюр и перестановок.

Этот кульминационный хор сменяется органной интерлюдией (второй по счету), которая attacca переходит во вторую часть. Здесь происходит снятие седьмой печати; его следствие — «безмолвие на небе, как бы на полчаса» (Откр. 8:1; у Шмидта — «долгое безмолвие», «ein großes Schweigen»). Далее либретто делает «скачок» вперед, к Двенадцатой главе: «И явилось на небе великое знамение: жена, облеченная в солнце; под ногами ее луна, и на главе ее венец из двенадцати звезд. Она имела во чреве, и кричала от болей и мук рождения» (и далее — о красном драконе, грозившем пожрать младенца, «которому надлежит пасти все народы жезлом железным», о восхищении младенца «к Богу и престолу Его» и о спасении жены в пустыне, Откр. 12:1–6). После картины войны «на небе», в которой «Михаил и Ангелы его воевали против дракона и дракон и ангелы его воевали против них, но не устояли, и не нашлось уже для них места на небе» (Откр. 12:7), а те, кто поклонялся дракону, были убиты, автор отступает от повествовательной логики Апокалипсиса, возвращаясь к главам с Восьмой по Одиннадцатую, где речь идет о семи Ангелах с семью трубами: трубные голоса первых шести Ангелов обрушивают на землю напасти и горе, а труба седьмого Ангела возвещает установление царства Иисуса Христа во веки веков. У Шмидта содержание этих глав редуцировано до масштабов одного «номера» — правда, самого объемистого из всех. Дальнейшее, по аналогии с авторским определением начального раздела оратории, можно было бы назвать «эпилогом на небесах». Он включает пять «номеров»: видение Страшного суда, нового неба и новой земли (по Откр. 20:11 – 21:1); слова Господа о том, что «все прежнее прошло», об утешении и спасении праведных (по Откр. 21:3–7); «Аллилуйя» (по Откр. 19:1–6); хор старцев, благодарящих Господа Бога Вседержителя за возмездие рабам Его по делам их (по Откр. 11:17–18); прощание Иоанна и благословение верующих (по Откр. 22:8, 18–21).

Такова в общих чертах текстовая основа оратории, действительно, воспроизводящая значительную часть содержания Апокалипсиса. Что касается музыки, то ее своеобразие ускользает от простых определений. Ее самые заметные, лежащие на поверхности параметры — тональный язык и частое использование имитационной полифонии — казалось бы, трудно совместимы с представлениями о стилистическом своеобразии, сложившимися применительно к европейской музыке межвоенного двадцатилетия. Но оратория Шмидта, по-видимому, принадлежит к тем памятникам культуры, которые могут оцениваться не только по меркам своего времени. Сосредоточенный, истовый подход к решению избранной задачи, ясная, пропорциональная конструкция целого, отсутствие явных длиннот и слабых мест, свобода от того, что уместно было бы назвать религиозной демагогией[3] (в искусстве она неизбежно принимает форму «китча») — думается, эти характеристики выступают достаточно серьезным противовесом «вчерашнему» музыкальному языку[4]. Оратории не чужда иллюстративность, но ее доза не больше, чем в барочной музыке на библейские сюжеты, с ее непременным звукоизобразительными фигурами. Зато в ней совершенно нет экспрессионистских нагнетаний, а тем более натурализма, к которым так располагает апокалиптическая тематика.

В «прологе на небесах» вводится ряд тематических идей, которые будут иметь лейтмотивное значение для оратории в целом. Во-первых, это ритмически ровный «белоклавишный» мотив приветствия св. Иоанна Богослова, который станет основой также и последнего, прощального «номера», скрепляя всю большую конструкцию (пример 1).

Другая важная «белоклавишная» идея — Голос Господа: бас на фоне квазихорального, преимущественно гоморитмического сопровождения медных (пример 2). В более развитых вариантах и с более насыщенным аккомпанементом она появляется незадолго до конца первой части, между снятием пятой и шестой печатей, и незадолго до конца второй части, перед «Аллилуйей». Как и в баховских «Страстях по Матфею», Голос Господа звучит с особой внушительностью, которую подчеркивает инструментальный «нимб», только у Шмидта, в отличие от Баха, тембровая атмосфера соответствующих мест определяется не струнными, а духовыми. Очевидно, выдвижение духовых на первый план здесь прямо обусловлено текстом Апокалипсиса, где голос, услышанный Иоанном, сравнивается с трубой (Откр. 1:10, 4:1; в либретто Шмидта этой ассоциации нет). В оратории имеются и другие «оазисы» диатонической музыки в размеренном ритме и хоральной

фактуре; такая музыка неизменно связана с топосами благоговения перед Богом и прославления Бога.

Предваряя видение отверстой на небе двери, через которую Иоанн восходит к престолу Господню (Откр. 4:1), вводится первый из многих хроматических мотивов. Разработанный в форме миниатюрного фугато, он имеет скорее иллюстративное значение, поскольку наглядно рисует идею подъема. В дальнейшем хроматика будет более прямо ассоциироваться с топосами потустороннего, таинственного и зловещего.

Еще один важный и очень простой лейтмотив сопровождает вход Иоанна в отверстую дверь. Он получит весьма широкое развитие в начале второй части, в большом чисто инструментальном эпизоде, рисующем воцарившееся на небе «долгое безмолвие»: если здесь, в прологе этот, условно говоря, «мотив безмолвия» проходит лишь четырежды (между двумя репликами Иоанна, как показано в примере 3) и только в нисходящем варианте, то там пространство между репликами повествователя существенно растягивается, и целых 28 тактов всецело заняты всевозможными преобразованиями этой элементарной трехзвучной конфигурации. Простейшими, почти примитивными средствами композитору удалось создать одну из самых впечатляющих картин безмолвия во всей существующей музыке.

Из введенных в прологе лейтмотивных идей процитируем еще две. Одна из них появляется при первом же упоминании «книги» (пример 4). Придавая «мотиву книги» извилисто хроматический характер, Шмидт подтверждает действительную для всей оратории связь хроматики с топосами неизвестного, внушающего трепет или ужас, и в какой-то степени следует примеру Листа и Р. Штрауса, у которых символами «книжности» (соответственно в «Фауст-симфонии» и в «Заратустре») выступают мотивы подчеркнуто искусственной конфигурации, состоящие из двенадцати неповторяющихся тонов хроматического звукоряда. При взгляде на нотный пример нетрудно убедиться, что Шмидт не столь последователен, поскольку в составе этого шестнадцатизвучного мотива некоторые ступени хроматического звукоряда неизбежно повторяются. Тем не менее здесь он, с позволения сказать, «атональнее», чем где-либо еще во всей оратории. А исход эпизода, где та же тема в обращении медленно «затухает» у инструментов крайне низкого регистра на педали тарелок и струнных (пример 5), удивительно похож (если не буквально, то «типологически») на квазидодекафонное начало «Страхов» из Тринадцатой симфонии Шостаковича, только у Шостаковича вместо контрафагота и контрабаса звучит туба, а вместо тарелок — литавры. Говоря о типологическом сходстве, я имею в виду, что оба композитора, сохраняя верность тональному языку, вплотную приближались к «атональности» там, где им нужно было выразить нечто таинственное или пугающее.

Другой важный лейтмотив появляется чуть ниже, перед тем, как Иоанн впервые видит Ангца. Мотив этот — пасторальный, с облигатным гобоем, в характерной для пасторального жанра тональности G-dur (пример 6). Фигурирующая в нем интонация из восходящих секунды и терции будет впредь выступать звуковым символом Христа.

В семи сценах первой части (напомним, что первые пять представляют события, происходящие в результате последовательного снятия пяти печатей, в шестой звучит Голос Господа, а седьмая рисует картину землетрясения, наступающего после снятия шестой печати) хроматика «дозирована» неравномерно. В первой сцене, с белым конем и белым всадником, символизирующим Спасителя, она, разумеется, семантически неуместна. Эта сцена основана на упомянутом только что «мотиве Агнца» (что вполне предсказуемо), который разработан в манере, напоминающей баховские хоральные фантазии, в чистейшей тональности A-dur; оркестровая ткань изобилует пунктирными ритмами, традиционно символизирующими конскую скачку, и победными фанфарными мотивами. Вторая сцена, с рыжим конем и всадником, несущим войну, напротив, насыщена хроматизмами весьма густо — в согласии с давней традицией, восходящей по меньшей мере к воинственному stile concitato Монтеверди. Это первое из нескольких больших фугато оратории основано на двух темах; первая, в возбуждающем синкопированном ритме и узком диапазоне, явно иллюстрирует конскую скачку (на протяжении значительной части сцены ее поддерживает остинато ударных), вторая, ритмически ровная, с широкими восходящими скачками — вопли отчаяния.

Третья сцена («конь вороной», голод) — очень традиционный дуэт женских (Дочери и Матери) голосов в d-moll. Стилистически он несколько противоречит общему сдержанному, далеко не «чувствительному» тону оратории и ассоциируется с квази-диалогическими, мелодически и гармонически незамысловатыми песнями Брамса соч. 84 № 1–3 для женского голоса, представляющего попеременно мать и дочь. Четвертая сцена («конь бледный», смерть) — еще один диалог, но уже мужских голосов: два выживших воина встречают друг друга на поле, усеянном мертвыми телами. Романсовая плавность преды-

дущей сцены вытесняется штрихами, рисующими картину всеобщего опустошения и оцепенения: на фоне хроматически нисходящего оркестрового баса (извечный музыкальный символ смерти) звучат разделенные частыми паузами «щелчки» ксилофона, дублированного струнными col legno (автоматически вспоминается ксилофон, иллюстрирующий стук костей в «Пляске смерти» Сен-Санса, хотя Шмидт, несомненно, имел в виду ассоциации более серьезного плана). Пятая сцена — обращение душ, убитых за веру к Господу: «Доколе, Владыка Святой и Истинный, не судишь и не мстишь живущим на земле за кровь нашу?» (Откр. 6:10). Оно решено в форме фугато на тему, контуры которой, как и очень многое другое в оратории, согласуются с барочными звукоизобразительными принципами: за широким подъемом (молитва, единодушно возносимая «Святому и Истинному») следует внезапный спад (предвосхищение того, что выполнение просьбы будет отсрочено). По-барочному иллюстративно и противостоящее полифонической структуре, быстрое и непрерывное, преимущественно гаммообразное движение шестнадцатыми в партии органа.

Беспокойное, сильно хроматизированное фугато сменяется утешающим соло Голоса Господа — размеренным и в основном «белоклавишным», как и в прологе. Завершающая первую часть сцена землетрясения — самый развернутый и драматически напряженный из всех ее «номеров». Ее венчает масштабная фуга на тему, которая, в соответствии с установившимися с самого начала оратории принципами, не может не быть насыщена хроматизмами — она содержит все двенадцать тонов хроматического звукоряда (пример 8). Вблизи точки золотого сечения фуги, в момент кульминации на словах «Ihr Berge, fallet über uns und verberget uns vor dem Angesicht des Herrn der Herren!» («Вы, горы, падите на нас и сокройте нас от лица Господа!»), полифония прекращается, уступая место плотной гоморитмии хоровых партий в окружении активного, четко ритмизованного движения в оркестре — прием совершенно в духе автора «Мессии», подготовленный и выполненный на высшем уровне мастерства.

Органная интерлюдия перед второй частью основана большей частью на тематизме только что отзвучавшей фуги; ее сменяет уже упомянутая, чисто инструментальная картина охватившего мир безмолвия — еще одна из выдающихся удач автора. Далее, в эпизодах, представляющих Двенадцатую главу Откровения — ту, где речь идет о «жене, облеченной в солнце», об угрожающем ей драконе, о ее младенце, восхищенном «к Богу и престолу Его», и о победоносной битве архангела Михаила с драконом, — хор молчит, а из солирующих голосов звучит только тенор Евангелиста. По существу это вписанная в структуру оратории, но сама по себе вполне законченная сольная кантата с ариями, речитативами-ариозо и оркестровыми интерлюдиями. Концентрация барочных приемов здесь особенно высока. Первая ария «Ein Weib, umkleidet mit der Sonne» («Жена, облеченная в солнце»), g-moll, и вторая ария «Sie gebar einen Sohn» («Она родила сына»), G-dur, включают развитые, богатые мелизмами партии облигатных деревянных духовых. G-dur'ная ария тематически совпадает с «пасторалью» из пролога (ср. пример 6), что более чем логично, ибо Сын, о котором здесь идет речь, идентичен Агнцу из пролога. Две арии разделяет более густо оркестрованное ариозо, повествующее о драконе. Разумеется, «музыка дракона» здесь и далее богата хроматизмами, переченьями и тритонами; «портрет» этого врага рода человеческого поручен низким духовым, преимущественно тромбонам и тубе, их пятиголосный «хорал» в конце ариозо по фактуре похож на аналогичные хоралы, сопровождающие Голос Господа, но диссонантен и хроматичен — очередной иллюстративный эффект в барочном духе. Вторая ария сменяется картинами битвы на небе, по ходу которых мотивы, символизирующие антагонистов, подвергаются широкой полифонической разработке. Наконец, на гребне кульминации фуги вторгаются торжествующие трубы в B-dur с «мотивом Агнца» — тем же, что и в примере 6. Так начинается финальный номер «кантаты»: победная ария, тематически связанная с началом первой части — сцене с белым конем и всадником-Спасителем. Логика этой связи — тот же незамутненный мажор, те же пунктирные ритмы и фанфары — совершенно однозначна и не требует комментариев.

После торжества победы Шмидт, как уже было сказано, перелистывает страницы Апокалипсиса назад, чтобы вернуться к Главам 8–11, напомнить о еще недавно царившем на земле безмолвии (сокращенная реприза инструментального фрагмента, открывавшего вторую часть) и рассказать о семи Ангелах с семью трубами. Вступление первого Ангела с первой трубой (в немецком оригинале Posaune, то есть в современной терминологии тромбон) показано в примере 7. Как видим, главный конструктивный интервал этой темы — тритон, явно отсылающий к тематизму дракона из предыдущей сцены. Трубу второго Ангела символизируют уже два тромбона, третьего — они же и туба, четвертого — квартет низких медных; во всех этих ансамблевых проведениях исходная тема из примера 7 проходит

как cantus firmus. На зовы труб/тромбонов откликаются солисты (вначале один голос, затем два, три и четыре, в возрастающем напряжении); хор, в свою очередь, откликается на реплики солистов молитвенными хоральными вставками. Пятый Ангел трубит уже не в тромбон, а в собственно трубу (и не *piano*, а *forte*), возвещая начало фуги, темой которой служит тот же cantus firmus. По ходу фуги — самой объемистой, динамичной, структурно и исполнительски сложной во всей оратории — оркестрово-хоровая ткань прорезается трубными зовами еще дважды; их число, таким образом, доводится до семи. На гребне кульминации фугу прекращает удар тамтама.

Далее следует то, что мы выше условно назвали «эпилогом на небесах». Сначала — рассказ Евангелиста о Страшном суде, с несколькими подходящими по содержанию иллюстративными деталями. Начиная с произносимых едва слышным речитативом слов «Und ich sah einen neuen Himmel und eine neue Erde» («И увидел я новое небо и новую землю», Откр. 21:1) наэлектризованная атмосфера постепенно разряжается, хроматизмы «разглаживаются», и полутора десятками тактов ниже, на словах «das ewige Leben» («вечная жизнь») на всех уровнях музыкальной ткани воцаряется чистейшая диатоника. Впредь ее чистота уже не будет нарушена гармоническими осложнениями, ибо «прежнее небо и прежняя земля миновали» (кстати, этих слов в оратории нет). За третьим и самым внушительным, роскошно оркестрованным ариозо Голоса Господа (по Откр. 21:3–7) страницы Апокалипсиса вновь перелистываются назад, к началу Главы 19. Упомянутый здесь «громкий голос как бы многочисленного народа, который говорил: "Аллилуйя! Спасение и слава, и честь и сила Господу нашему"» разворачивается в сцену исключительной силы и достоинства, выполненную так просто, как только возможно: взмывающие вверх оркестровые ритурнели (вариант «мангеймских ракет»), символизирующие, очевидно, совместные порывы «как бы многочисленного народа», несколько раз чередуются с гимническими строфами в аккордовой фактуре. Развитие на протяжении всего эпизода начала «Аллилуйи» ограничивается отклонениями в близкородственные тональности, умножением тембров в ритурнелях и варьированием мелодического диапазона вокальных строф. Экономные средства выбраны и использованы безошибочно, ибо при условии адекватного исполнения эффект гарантирован: удивительно, что «Аллилуйя» Шмидта все еще не стала популярна сама по себе, безотносительно к оратории в целом, подобно «Аллилуйе» Генделя из «Мессии».

Ослепительный D-dur «Аллилуйи» мог бы стать последней точкой оратории, но Шмидт еще раз переворачивает страницы назад, к Главе 11. Благодарственная молитва двадцати четырех старцев решена в форме унисонной псалмодии мужских голосов a` cappella на трех нотах — *c*, *d* и *e*. Композиционно этот монотонный отрывок объемом в 27 тактов может быть оправдан потребностью в разрядке после столь мощной кульминации. Наконец, последний номер — прощание Евангелиста на ту же музыку, что и приветствие, в той же тональности C-dur и лишь в несколько более обильной инструментовке.

Такова, в общих чертах, оратория Шмидта «Книга с семью печатями» — произведение, настолько густо усеянное всевозможными красотами и озарениями (тем, для чего в английском языке придумано удачное обозначение «strokes of genius» — «росчерки гения»), что критиковать его за традиционализм языка и наивность композиционных решений неуместно и бессмысленно. Завершенная в феврале 1937 года, оратория впервые прозвучала в Вене 15 июня 1938-го, уже после того, как Австрия была поглощена гитлеровским рейхом[5]. Имея в виду ситуацию, которая тогда складывалась в Европе, «Книгу с семью печатями» вполне можно назвать пророческой.

Не исключено (хотя прямых доводов в пользу этого, насколько мне известно, не существует), что сведения о первой оратории на сюжет Апокалипсиса подсказали Томасу Манну идею оратории «Апокалипсис с картинками», которую сочинил герой его «Доктора Фаустуса» (1943–1947) Адриан Леверкюн. Конечно, опус модерниста и экспрессиониста Леверкюна не мог быть похож на ораторию Шмидта. В языке леверкюновского «Апокалипсиса» «старейшее» объединено с «новейшим» — атональностью, натуралистическими «варваризмами», элементами импрессионизма и джаза. Такое «новейшее» совершенно чуждо Шмидту, зато приведенная у Манна характеристика «старейшего» — эмоциональной музыки раннего барокко, «которая, будучи реакцией на конструктивизм голландцев, подходила к слову Писания с поразительно человечной непринужденностью, с декламаторски смелой манерой выражаться и уснащала текст откровенно картинным инструментальным жестом»[6], — безусловно перекликается со стилем Шмидта. Когда Манн пишет о «вариациях хорала, передающих хвалебную песнь 144 000 заполнивших небо избранников, причем от хорала здесь только то, что все четыре голоса выдержаны в одном и том же ритме, а оркестр добавляет к нему или ему противопоставляет богатейшие ритмиче-

ские контрасты», это может быть воспринято как гиперболизированное описание «Аллилуйи». Но более показательны те моменты, где Манн словно вступает в прямую полемику с концепцией Шмидта, именуя работу Леверкюна «богословски негативной и беспощадной» и подчеркивая, что богословский элемент представлен в ней «почти только идеей кары да ужасами». Само собой понятно, что все «богословски позитивное» несовместимо с системой леверкюновских ценностей. Иное дело — прекраснодушный Шмидт, у которого (как впоследствии у Мессиана) Апокалипсис предстает не столько вместилищем «кар и ужасов», сколько книгой света и надежды.

Примечания

[1] Потерявший правую руку на фронте первой мировой войны, Витгенштейн (1887–1961) остался в истории как инициатор создания обширного репертуара леворучной фортепианной музыки. По его заказам писали, в частности, Корнгольд, Р. Штраус, Равель, Прокофьев (чей леворучный 4-й концерт пианист отказался играть, посчитав его чрезмерно «модернистским») и Бриттен. Шмидт сочинил для Витгенштейна два опуса для фортепиано с оркестром, три фортепианных квинтета и сольную Токкату.

[2] Это не совсем так, ибо более или менее масштабные «апокалиптические» оратории создавались и в эпоху барокко, и в более позднее время. Свой вклад внес, в частности, Лоренцо Перози (1872–1956) — личный друг патриарха Венеции Джузеппе Сарто, ставшего папой под именем Пия X, и многолетний хормейстер Сикстинской капеллы в Ватикане; его библейские оратории, непритязательные по стилю (в его эклектическом языке смешались самые разнообразные влияния, от григорианского пения и старинной полифонии до Вагнера, Верди и веристов), но местами трогательные и возвышенные, широко исполнялись на рубеже XIX и XX веков. Отметим также, что почти одновременно со Шмидтом замысел оратории по всей книге Откровения осуществил молодой французский композитор Жан Франсе (1912–1997). Его «Апокалипсис по св. Иоанну» (L'Apocalypse selon saint Jean, 1939) вписывается во французскую романтическую традицию церковной музыки (Гуно, Сен-Санс, Форе) с ее предпочтением мажорной диатоники, преобладанием светлых тембров и склонностью к чуть легковесной мелодической и гармонической «красивости».

[3] Я имею в виду слишком нарочитое, демонстративное отступление от того, о чем говорится в Нагорной проповеди, Мф. 6:5,7: «И, когда молишься, не будь как лицемеры, которые любят, […] останавливаясь, молиться, чтобы показаться перед людьми. […] А молясь, не говорите лишнего, как язычники, ибо они думают, что в многословии своем будут услышаны».

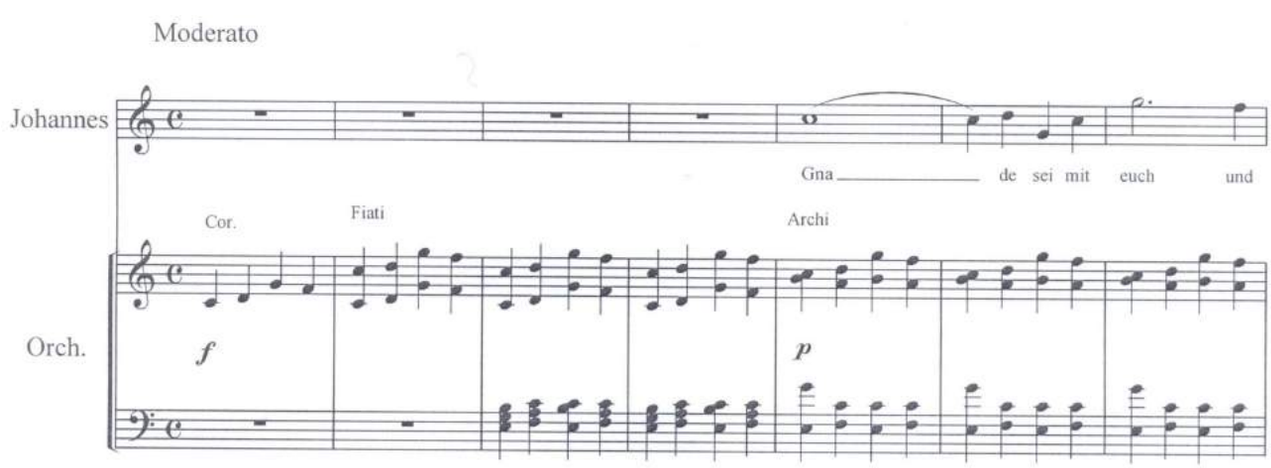
[4] Возможна ассоциация с типологически родственным музыкальным произведением на религиозную тему — кантатой Танеева «По прочтении Псалма». Другая параллель, более отдаленная по времени, но, быть может, более близкая по существу, — заключительная сцена («эпилог на небесах») из музыки Шумана к «Фаусту» Гёте.

[5] Дирижировал бывший ученик Шмидта, руководитель Венского симфонического оркестра Освальд Кабаста (1896–1946). Будучи приверженцем Гитлера, при нацизме он сделал блестящую карьеру, а после войны был отлучен от профессиональной деятельности и покончил с собой. Что касается Шмидта, то он воспринял «аншлюс» с восторгом и согласился написать по заказу новых властей кантату «Немецкое Воскресение». Смерть, наступившая в феврале 1939 года, не позволила ему завершить этот опус и тем самым запятнать свою биографию.

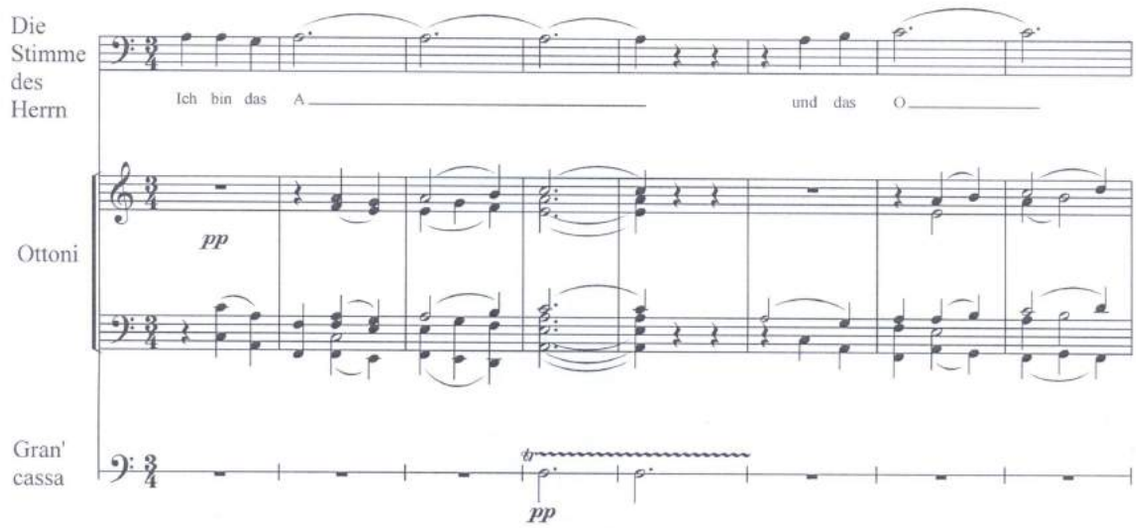
[6] Здесь и далее отрывки из «Доктора Фаустуса» даны в переводе С. К. Апта.

Приложение

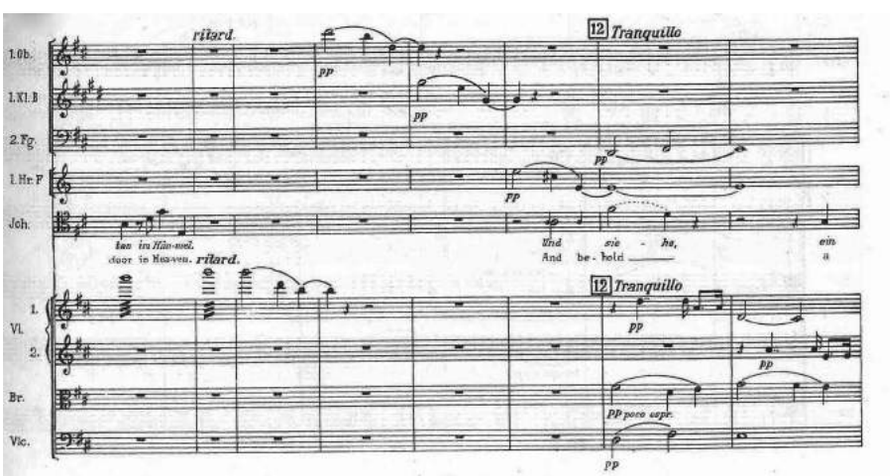
Пример 1



Пример 2

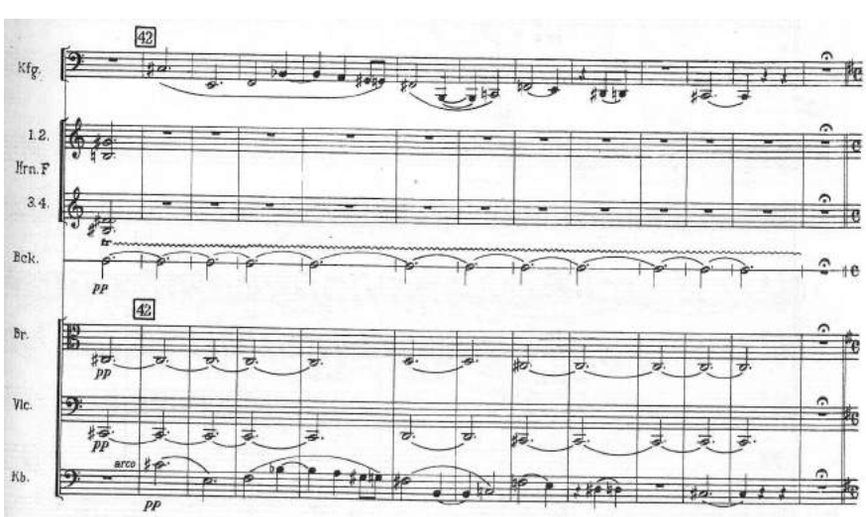


Пример 3

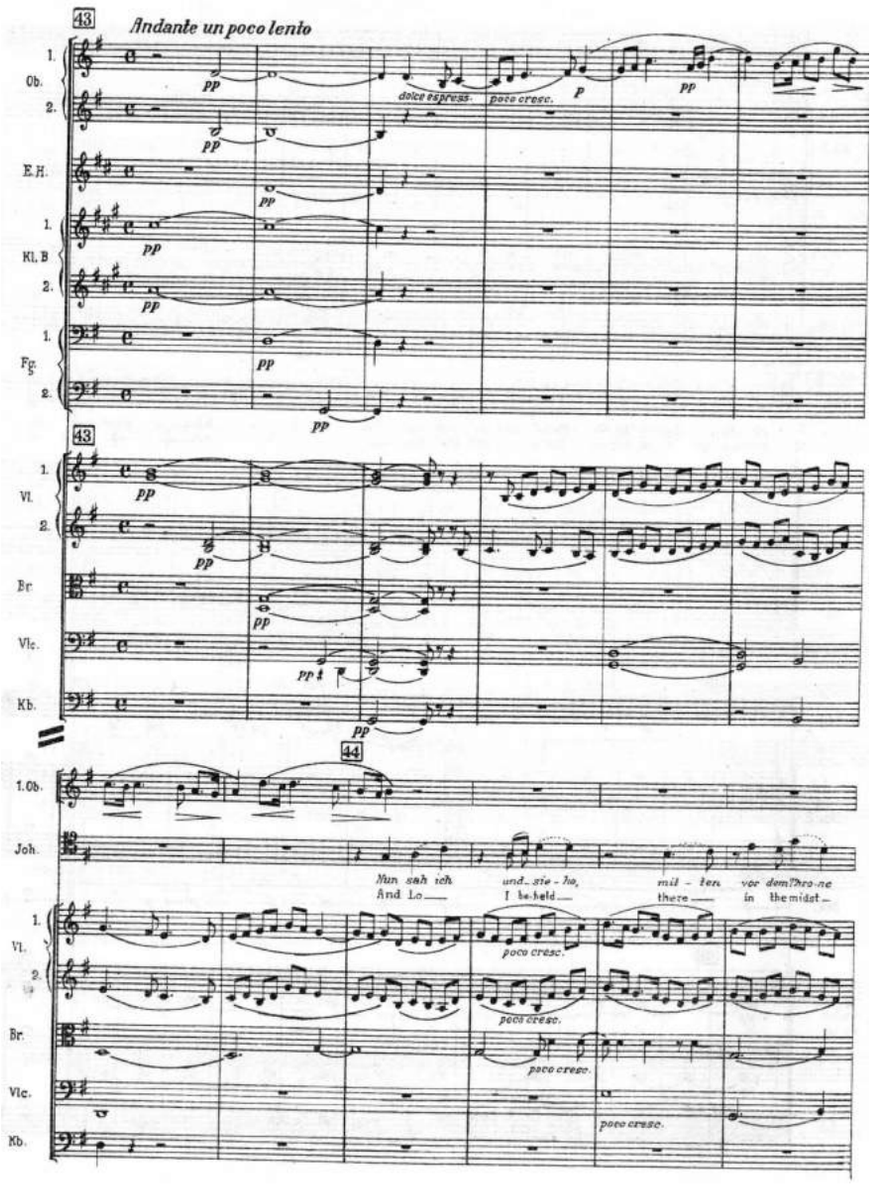


Пример 4

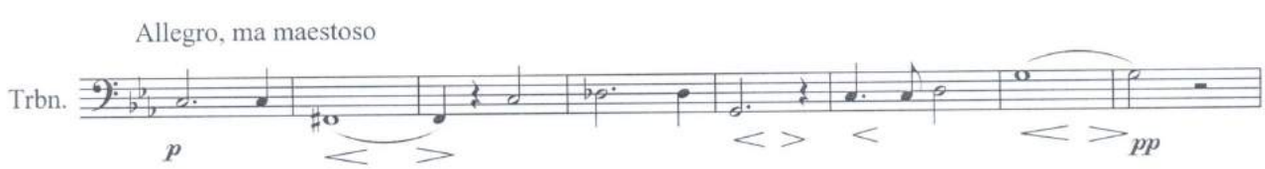
Пример 5



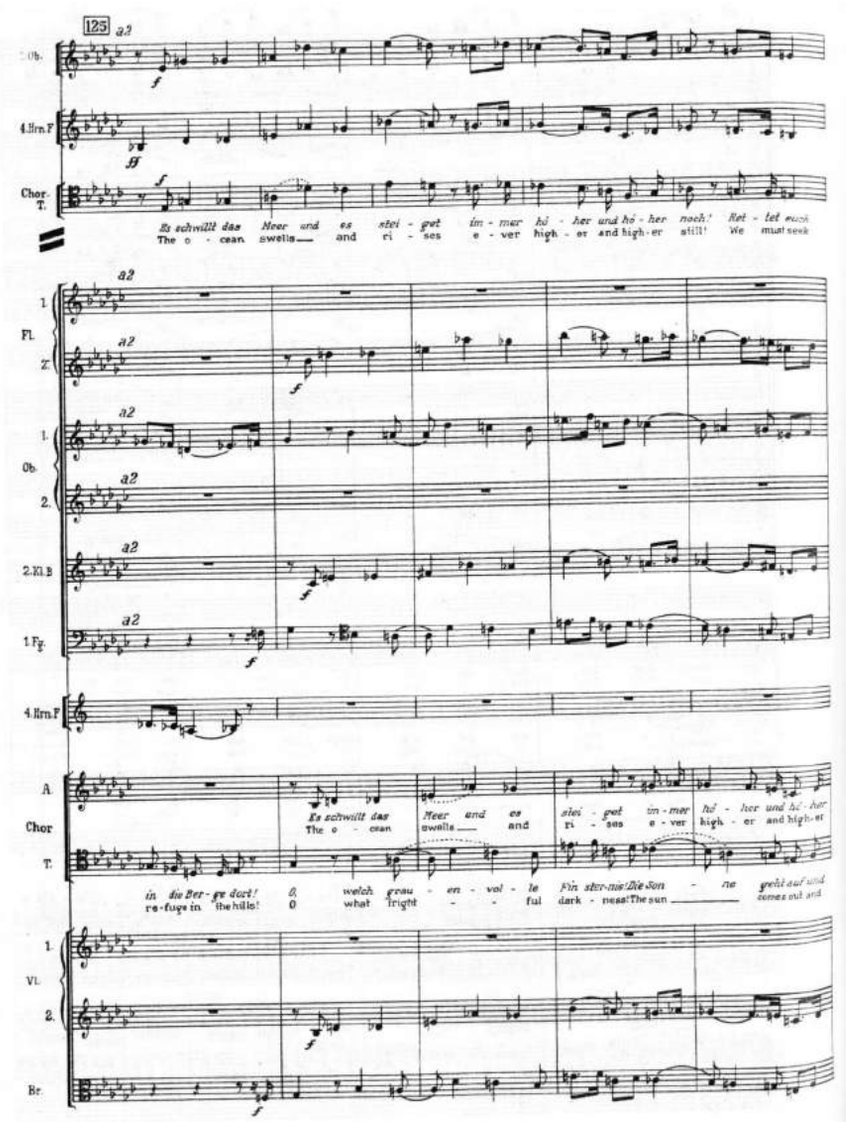
Пример 6



Пример 7



Пример 8



© ***Сыров В. Н., 2015***

УДК 781.4

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ КУРСА ГАРМОНИИ

В статье идет речь о сравнительно новой форме работы в классе по гармонии — стилизации. Наряду с такими традиционными формами, как гармонизация мелодии, игра модуляций и гармонический анализ, стилизация активизирует творческую фантазию студента и способствует более прочному усвоению материала. Рассматриваются основные ступени в освоении стилизации, приводятся образцы работ студентов-музыковедов Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки.

Ключевые слова: гармония, стилизация, игра модуляций, голосоведение, период

Внедрение стилистических методов в вузовский курс гармонии имеет свои предпосылки. На протяжении многих десятилетий в этой сфере происходило, во-первых, обновление системы преподавания теоретических дисциплин, гармонии в частности; во-вторых, сближение гармонии с живой музыкой, критическое отторжение школьно-схоластической системы и, в-третьих, гуманитаризация науки о гармонии, вызванная небывалым расширением стилевого и этнического горизонта музыкальной культуры. В итоге этой эволюции рождались новые формы, методы,

подходы, среди которых особое место занимает стилизация.

Существует широкое и узкое понимание стилизации. Если первое означает насыщение того или иного выразительного элемента стилевым смыслом, некую стилистическую градацию музыкальной выразительности, то второе — конкретную форму *воссоздания* стиля и даже композиторскую технику, позволяющую это сделать. Функция художественного отбора и типизации выразительных элементов в этом случае становится особенно важной.

Естественно, объектом нашего внимания является стилизация как форма или прием. Использование стилизации как нетрадиционной формы творческой работы ведется в разных консерваториях давно, о чем свидетельствуют разные по своим подходам работы Т. Бершадской и Ю. Холопова [1, с. 7]. Автор данных строк начал внедрять стилизацию на занятиях по гармонии в Нижегородской консерватории с 1976 года [3]. И хотя единый опыт в этой области еще не сформировался, можно попытаться выделить главное.

Неслучайно стилизация возникла в курсе гармонии — дисциплине, имеющей наиболее разработанный «свод установлений». И это несмотря на то, что аналогичные стилистические явления возникали в других учебных областях: сольфеджио, полифонии, анализе музыкальных форм и др. В практическом курсе полифонии, например, уже давно занимаются моделированием строгостильных и свободных жанров (мотет, пассакалья, фуга), существуют также такие предметы, как стилевое сольфеджио, импровизация в стилях и т. д.

Предпосылкой к освоению гармонической стилизации могут послужить разного рода стилистические промахи в игре модуляций и письменной гармонизации, где нередко возникают проблемы стилевой цельности, совместимости материала, например, показа исходной тональности и модулирующей каденции. Работа в этом направлении позволяет приблизиться к стилизации без особой опаски. Для начала избираются исторические стили: старинный, классический, романтический — они позволяют новичку почувствовать себя увереннее в знакомом материале, который пока еще не требует доскональной отделки. Стили эти берутся в первую очередь, и лишь после успешных попыток переходят к стилям индивидуальным, предпочтительно XIX века (Чайковский, Шопен, Лист и т. д.). При этом важно связать игру с соответствующими жанрами и рисунком фактуры. Помогут этому следующие действия:

1. Сочинение и игра построений, ориентированных на один из выбранных жанров. Назовем эти эскизы «жанризациями» (по аналогии со стилизациями).
2. «Стилизация» аккорда, оборота или гармонического последования как раскрытие содержащегося в нем стилевого смысла. Примеры подобной «стилизации» — барочная доминанта с квартой, «шопеновская» с секстой, «прокофьевская» доминанта, джазовый комплекс с блюзовой окраской и т. д.
3. Стилевые викторины, воспитывающие аутентичное слышание гармонии, активизирующие творчески-созидательное начало и помогающие усвоению гармонии через стилевую окраску. И еще шаг вперед — атрибуция стиля, где происходит тестирование стилизованных и подлинных образцов, а учащийся приобретает умение отличать копию от оригинала.

Игра и сочинение в индивидуальных стилях потребуют большей подготовительной работы. Здесь выделяются три ступени: предварительная (аналитическая), подготовительная и основная, она же — созидательная. Рассмотрим их по порядку.

Предварительный анализ направлен на выявление стилевых инвариантов музыки. На этой стадии идет накопление фактов, соотнесение характерных черт гармонии с интонационно-мелодическим рисунком, фактурой, звучанием, ритмом, формой и т. д.

Так как учебная стилизация предполагает работу с малыми формами и рассчитана на фортепианное изложение, то анализируются преимущественно несложные по фактуре фортепианные (или камерно-вокальные) образцы. Параллельно идет освоение музыковедческого материала, в частности трудов, посвященных гармоническому стилю данного композитора или стилевого направления (если таковые имеются). Например, при работе над романтическими моделями будет полезна книга Э. Курта о «Романтической гармонии», а в работе над стилизациями Чайковского — «Выразительные средства лирики Чайковского» В. Цуккермана.

На следующей ступени студент переходит *от анализа к обобщению*, от накопления — к отбору и систематизации материала. Ступень эта важна и в смысле формирования психологической настройки на стиль. Перед игрой или началом письменного сочинения полезно освежить в памяти звучание стилизуемой музыки. Чтение с листа или свободное музицирование также помогают проникнуть в ее дух, настроение, эмоциональный и духовный мир. Музыка должна

зазвучать «внутри». Стилизация в таком случае становится впечатлением, воспоминанием, «признанием в любви» (к данной музыке). В любом случае — чем-то, что доставляет удовольствие и даже наслаждение. Этот момент в стилизации следует всячески поддерживать и стимулировать.

Важно, чтобы работа по стилизации сохранила в себе черты этой привлекательности, личностного впечатления. Она не только не исключает проявления индивидуальности стилизатора, особенно при наличии яркого музыкального дарования, но и делает их желательными. К сожалению, в педагогической практике это встречается не так часто.

Вот почему не следует стремиться к копированию внешнего облика стиля, портретированию какого-либо «знакового» сочинения или характерной музыкальной темы. (Хотя Ю. Холопов рекомендует именно такой подход в «Заданиях по гармонии».) Подобный «цитатный» подход ограничивает стилизацию как способ обобщения стиля, превращает ее в бескрылое копирование, подражание внешним формам. О каком познании закономерностей гармонического стиля здесь можно говорить!

Чтобы облегчить переход к последней, созидательной фазе, важно осознать, что здесь отсутствуют рецепты и рекомендации. Многое зависит от психологического типа, темперамента, склада натуры ученика. В этой сфере нужен индивидуальный подход: кто-то склонен к логическому, а кто-то — к интуитивному мышлению, то есть, существует различие лево- и правополушарников. Важны и объекты музыкальных симпатий, которые нужно использовать в первую очередь, для этого нужно уметь их выявлять. Иногда при неплохих музыкальных способностях у студента отсутствуют навыки стилевого слышания и, как следствие, способности к стилевой ориентации. Возможно ли в таком случае их развитие? Или же они существуют вместе с одаренностью? Ответ на все эти вопросы дает только практика.

Сейчас же лишь отметим важность стилевой работы с самых ранних стадий обучения (музыкальная школа, колледж). Можно предложить формы — игры, стилевые викторины, упражнения по развитию жанрового слуха (в курсе сольфеджио). В колледже стилистический аспект уже можно выделять в игре модуляций, в письменных работах по гармонии, на уроках сольфеджио, где желательно свести к минимуму инструктивный, как правило, стилистически обезличенный материал и, наоборот, расширить охват живой качественной музыки.

Итак, собственно *воссоздание*. Осторожная и деликатная попытка смоделировать стиль в его живом звучании (жанр, фактура, мелодика, ритмика). Разумнее начинать с кратких построений — мотивов и фраз — и лишь потом переходить к предложениям и периодам. Наиболее продвинутым в этой области можно предложить для освоения простые формы.

В отличие от игры модуляций, письменная стилизация дает возможность неторопливого обдумывания, более тщательной отделки, а также возможность опробовать свои силы в более крупных формах, нежели период. Полезно связывать стилизацию с характерными жанрами (менуэт в стиле Моцарта, песня в стиле Шуберта, мазурка Шопена, элегия Чайковского, прелюдия раннего Скрябина и т. д.).

Наряду с начальными мотивами стиль можно также реконструировать, идя от каденционных построений (каденции — концентраты стиля, по Асафьеву, «самая мускулистая сфера интонаций»). В таком случае развертка стилизации идет от конца к началу. Продемонстрируем все сказанное на примере работы над стилизацией Чайковского.

Для анализа, который предваряет стилизацию, предпочтительнее несложные фортепианные пьесы из «Времён года» и «Детского альбома» или же романсы («Средь шумного бала», «Растворил я окно» и др.). Возможен анализ и некоторых симфонических образцов (средний раздел «Франчески», фрагменты финала Шестой симфонии). Нелишне ознакомиться и с трудами, посвященными Чайковскому, такими, как уже упоминавшаяся книга В. Цуккермана «Выразительные средства лирики Чайковского». Последнее условие важнее для музыковедов, нежели исполнителей.

В ходе анализа вскрываются такие особенности музыки Чайковского, как свобода структурирования. Приводятся примеры неквадратных периодов, расширенных за счет секвенций, например, «Баркарола» из «Времен года», гобойная тема из второй части Четвертой симфонии.

Говоря о ладовой окраске, можно отметить любовь к минору, в частности, мелодическому, а также особое звучание гармонического мажора. В тональном и функциональном планах обращает на себя внимание изобилие плагальных структур и в целом огромная роль субдоминанты во всех ее проявлениях (диатонических, альтерированных, смешанных). Особенно многозначительны субдоминантовые завершения и коды на тоническом органном пункте.

В процессе анализа выделяются «лейтгармонии» Чайковского: VI_7 мелодического минора, II_7 и его обращения, особенно в гармониче-

ском мажоре, альтерированные субдоминанты в каденции и за ее пределами. Отмечается также особый фонизм мажорного квинтсекстаккорда в роли тоники с секстой и вообще звучание сексты. Здесь — и мелодизированная фактура с развитыми голосами и подголосками (побочная из Andante elegiaco Третьей симфонии).

Заготовив, таким образом, исходный строительный материал, своеобразное стилистическое «сырьё», переключаем свои усилия в русло стилизации. Это непросто, самое главное — повторим еще раз! — перед сочинением (или игрой) постараться отвлечься от материала и возбудиться духом музыки. Для этого следует избрать одну из наиболее характерных выразительных или жанровых сфер музыки Чайковского, например сферу элегии, размышления или детской танцевальности. Характер музыкального выражения, особенность лирического чувства — все это нужно впитать на подготовительном этапе работы, чтобы гармонические средства естественно влились в интонационно-мелодический процесс.

Моделирование следует начинать с отдельных оборотов, мотивов и постепенно переходить к более крупным структурным единицам — периодам и простым формам. В соединении с жанровой ориентированностью, это обычно приносит успех.

Одна из практических проблем в работе над стилизацией в музыкальном вузе — координация ее с лекционным курсом. Здесь целесообразен выбор объектов, соответствующих тематике лекций. Например, диатоника и неаккордовые звуки (Моцарт, отчасти Чайковский), мажоро-минорные системы (Шопен, Шуберт, Лист), альтерация (Скрябин), эллипсис (Вагнер, Лист), натурально-ладовые системы (Дебюсси, английские вирджиналисты), 12-ступенная хроматика (Прокофьев, Шостакович).

Стилизация практикуется в основном у музыковедов и пианистов. У последних она естественно сочетается с фортепианной фактурой, что педагог должен обязательно учитывать в своей работе. Но наиболее способные студенты других специальностей (баянисты, дирижеры) могут применять отдельные элементы стилизации. Все должно проистекать из духа живой музыки.

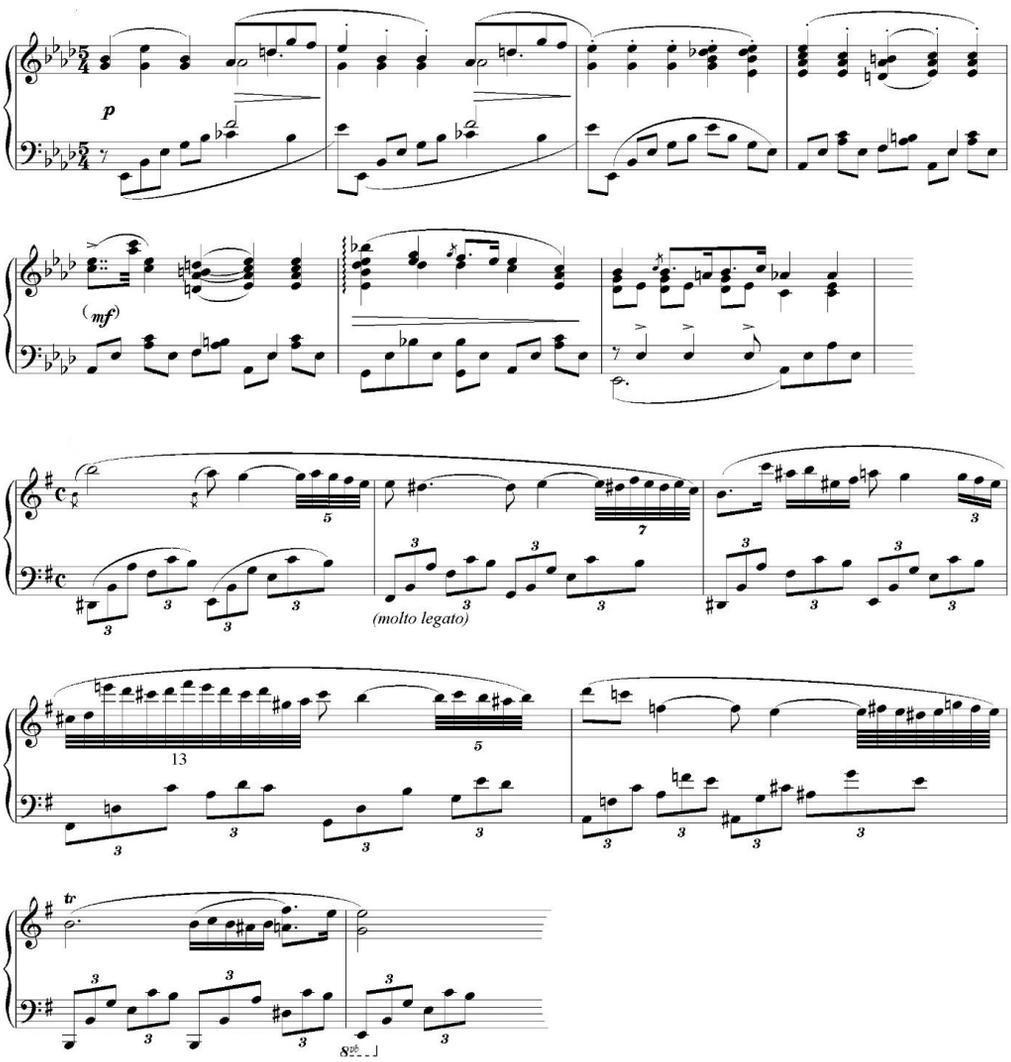
Итак, подытоживая сказанное, отметим, что стилевой подход с его стилистическими возможностями открывает большие перспективы. Он помогает избавиться от абстрактных и умозрительных представлений о гармонии, раскрепощая фантазию и повышая роль внутреннего слухового контроля. Достигается более тесная связь теории и практики, как бы «омузыкаливание» первой из них. Не на словах раскрывается связь гармонии с другими выразительными средствами, прежде всего, интонацией, что помогает осознать гармонию как интегральный элемент в контексте стиля и вне этого контекста ценности не имеющий. Парадокс, но практика показывает, что легче удается гармоническое воссоздание мелодически ярких стилей (Чайковский, Шопен, Моцарт и т. д.) и труднее, где гармония больше реализуется через колорит (Римский-Корсаков).

Сколь сильным бы ни было увлечение стилизацией, она не должна стать самоцелью, ведь это лишь одна из форм овладения гармонической субстанцией, которая проистекает из трепетного духа музыки и образует совокупность с другими выразительными средствами. Поэтому ценность практических работ по стилизации (игра на фортепиано, письменные экзерсисы) не должна преувеличиваться. Важно не то, что студент делает, а то, что он в результате этого приобретает. А приобретает он совершенно новое слышание музыки как перекрестного диалога стилевых голосов.

Формат небольшой статьи не позволяет рассмотреть все грани этого диалога. Например, за рамками ее остались теоретическая (лекционная) и аналитическая части курса со своими стилистическими аспектами. Мы ограничились лишь практической частью, хотя даем себе отчет, что рассмотрение наше далеко до полноты.

И в заключение — образец задания по стилевой атрибуции, в нем тема Larghetto шопеновской Первой сонаты сопоставляется с «ноктюрновой» стилизацией под Шопена (нотный пример 1). Смысл задания заключается не только в выявлении стиля двух «текстов» (Шопен здесь как-то не очень похож на привычного Шопена), но и в выявлении их подлинности, что вносит в работу по стилевой «дешифровке» элемент искусствоведческой интриги, требуя от расшифровщика тонкого стилистического инструментария, ощущения аутентики. Кстати, задание это фигурировало на одной из Всероссийских теоретических олимпиад, которые вот уже много лет проводит Нижегородская консерватория. И далеко не все обнаружили способность мыслить неординарно, не все справились с этим необычным заданием. Что еще раз подчеркивает важность как можно более раннего развития стилевого слуха и стилевого мышления как умения ориентироваться в музыкальной реальности.

Пример 1



Литература

1. *Бершадская Т. С.* Нетрадиционные формы письменных работ по гармонии в консерваториях. Л.: Музыка, 1982. 71 с.
2. *Сыров В. Н.* Типологические аспекты композиторского стиля // Стилевые искания в музыке 70–80 годов XX века. Ростов-на-Дону: Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова, 1984. С. 53–71.
3. *Сыров В. Н.* Стилизация в курсе гармонии // Взаимосвязь и единство учебного и научного процессов в системе заочного обучения. Самара: Самарский гос. институт культуры и искусств, 1992. 31 с.
4. *Сыров В. Н.* Гармония Бетховена на фоне венского классицизма. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2003. 54 с.
5. *Сыров В. Н.* История гармонии как современный вузовский курс // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Вып. 6. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2004. С. 303–309.
6. *Сыров В. Н.* Мелодии для гармонизации и музыкальные диктанты. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2008. 44 с.
7. *Холопов Ю. Н.* Задания по гармонии. М.: Музыка, 1983. 287 с.

№ 3 [37] 2015

© Цареградская Т. В., 2015

УДК 784

ФОНЕТИКА В СИСТЕМЕ КОМПОЗИЦИОННЫХ СРЕДСТВ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ: ЛУЧАНО БЕРИО

Фактор фонетики, прежде всего мельчайшие частицы слова, которые существуют на границе вербально-смыслового и музыкально-экспрессивного рядов, входит в поле композиционных элементов музыки XX века. Итальянский композитор Лучано Берио стал одним из пионеров понимания фонетики как новой тембровой краски и последовательно осуществлял ее применение в своих произведениях. В статье разбираются два опуса Берио: ранняя электроакустическая пьеса «Тема: приношение Джойсу» и «Секвенция для женского голоса».

Ключевые слова: фонетика как новый источник тембра, музыкальная композиция, Лучано Берио

Нет сомнений, что фонетика всегда играла большую роль в текстомузыкальной композиции. История музыки демонстрирует нам неизменное внимание композиторов к вокализации на тех или иных гласных, употребление выразительных звукосочетаний. Однако в музыке XX века были открыты новые возможности работы с фоническими единицами слова.

Расчленение слова на отдельные фонемы как специальный прием музыкальной композиции приобрело для ряда композиторов особое значение. То, как и зачем это происходит в произведениях Лучано Берио, мы постараемся показать.

Лучано Берио известен своими произведениями, где текст расчленен на фонемы, которые имеют особую организацию. Свой интерес он сам прослеживал от Sprechgesang`а Шенберга, открывшего новое измерение вокальной экспрессии, и от Вареза, который настойчиво искал возможность изобретения новых звуков через электронный медиум. Фонемы представляли собой для Берио новый звуковой материал для достижения, по его собственным словам, «объективной физической реальности» звука. Под этим имелось в виду такое акустическое измерение, которое объединяет устную речь, инструментальные звуки и звуки окружающей среды. Эта потребность сосуществовала с анализом текстов Джеймса Джойса, которые Берио выполнял с Умберто Эко. Погружаясь в звуковой мир Джойса с его уникальными языковыми структурами, Берио предпринял попытку организовать эти структуры по критериям, им самим созданным. Это случилось впервые в произведении Thema (Ommagio a Joyce) (1958–1959), представляющем электроакустическую реализацию чтения Кэти Берберян текста Джойса. Сам Берио характеризовал свой опыт так: «*В Теме я был заинтересован в получении нового вида единства межу словом и музыкой, работая над возможностью непрерывной трансформации одного в другое. Через выбор и реорганизацию фонетических и семантических элементов джойсовского текста, день мистера Блума в Дублине… ненадолго принимает направление, где более невозможно провести различие между словом и звуком, между звуком и шумом, между поэзией и музыкой; снова и снова мы убеждаемся в относительном характере этих различий и в экспрессивном характере их изменяющихся функций*»[1]. В интервью Розанне Дальмонте Берио дополняет это высказывание: «Тема… выросла из совместных с Эко исследований поэтической ономатопеи». Книга Эко «Поэтики Джойса» была написана в 1966 году. «Улисс», в частности, уже стал названием нарицательным, и даже никогда не державшие этот роман в руках люди знают, что это невообразимо сложное и многомерное произведение. Эко далек от того, чтобы устранять такое представление; более того, он утверждает, что и «Улисс», и прочие книги Джойса — суть образцы наисложнейшей литературы, литературы, вобравшей в себя вековые традиции и приемы европейского искусства и трансформировавшей их в искусство совершенно новаторского типа, искусства, которое *не говорит о чем-то, но само по себе является чем-то*.

Фонетических новообразований в «Улиссе» — великое множество. Прежде всего следует отметить тот особый ритм, которым буквально пронизана вся книга. Джеймс Джойс, в молодости мечтавший о карьере певца, удивительно музыкален и как писатель. Переводчик книги С. Хоружий замечает, в свою очередь, что «Улисс» требует переустройства читательского восприятия, музыкального слуха. Текст книги в своем разноголосии вариаций стилей и жанров, звуковых образов и обертонов, больше рассчитан на аудио-, чем на визуальную систему; его нужно скорее читать вслух, чем обычным способом воспринимать про себя.

Внимательному читателю-слушателю открывается богатейшая и разнообразнейшая палитра звуков. Для передачи слуховых впечатлений своих героев Джеймс Джойс изобретает большое количе-

ство звукоподражательных слов. Вот как трактует Н. Горбунова новообразования в «Улиссе»: «***Flop, slop, slap*** — это бьются о прибрежные скалы морские волны; ***schlepp*** — это звук приливов и отливов; ***seesoo, hrss, rsseeiss ooos*** — шуршит трава на берегу. ***Poulaphouca Poulaphouca Phoucaphouca Phoucaphouca*** — так отображается звук падающего водопада; ***zrads, zrads*** — звук фейерверка и т. д. В сочетании с метафорикой звукоподражание придает прозе Джеймса Джойса особую поэтическую ритмичность, необходимую для создания звуковых эффектов: *It flows purling, widely* ***flowing, floating foampool, flower unfurling****. Bronze by gold heard the* ***hooflrons, steetrining imperthnthn thnthnthn.***

Иногда звукоподражательные слова используются не только для воспроизведения моментального звукового впечатления, но и для воссоздания монотонии, как, например, в следующем примере, где Блум иронически имитирует шепот людей во время исповеди: *Confession. Everyone wants to. Then I will tell you all. Penance. Punish me, please. Great weapon in their hands. More than doctor or solicitor. Woman dying to. And I* ***schschschschschsch.*** *And did you* ***chachachachacha?*** »[2].

Джойс прибегает к звукописи и эвфонии, весьма часто нелегко поддающейся осмыслению, а тем более переводу: *Martha, come!* ***Clapclop. Clipclap. Clappyclop.*** *Goodgod henev orheard inall*; ***goosepond*** — пародия на произношение русского «господин». Другим лингвистическим приемом, которым пользуется автор с целью персонификации неодушевленных сущностей (моря, неба, волн, деревьев, травы, облаков), является аллитерация, то есть многократное повторение одного и того же звукового комплекса, например: ***Wavyavyeavyheavyeavyeavyyeavy*** *hair* (волнистыистыистыистыигустыустыустые волосы). Джойс, создавая при помощи звукоподражания и аллитерации свои звуковые неологизмы, передает тем самым «поток сознания» и пишет собственную картину мира.

Первые попытки Берио поработать с Джойсом относятся к 1953 году, когда он положил на музыку три стихотворения в произведении «Камерная музыка», подражая сериализму своего учителя Луиджи Даллапиккола [2, p. 53]; второй эксперимент с Джойсом — это было сочинение *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958). Наряду с «Электронной поэмой» Вареза (1957–1958) и «Песнью юношей» Штокхаузена *Gesang der Jünglinge* (1956), пьеса Берио стала классикой электроакустики. Созданная в сотрудничестве с Умберто Эко, который и познакомил Берио с «Улиссом», *Thema* имеет своей отправной точкой главу «Сирены» (глава 11 «Улисса»). Берио цитирует заявление Джойса о том, что формальная структура «Сирен» представляет собой «fuga per canonem», и замечает, «джойсовская полифония, действительно, относится только к общей канве фактов и характеров; голос читателя всегда звучит соло и никак не как фуга»[3]. Тем не менее сама пьеса Берио буквально представляет собой фугу тем, что голоса накладываются друг на друга и вступают в имитации (для этого используется электронно обработанное звучание голоса Кэти Берберян, читающей «Улисса»).

Берио так описывает правила трансформации материала и композиционные ограничения: «Будучи понят как звуковая система, текст может быть изъят из контекста вокальной организации и переосмыслен как факт электроакустический. Поэтому текст разбит на звуковые семейства, группы слов или слогов, организованных согласно вокальной окраске (от «а» до «у») и по шкале консонансов (от звонких до глухих), порядок которых определяется шумовым контентом. Крайними точками становятся группа 'bl' («Blew. Blue bloom...») и 's' («Pearls: when she. Liszt's rhapsodies. Hissss»). Члены этих звуковых семейств помещены в иной, по сравнению с исходным, контекст, при этом разные протяженности контекстнозависимых элементов способствуют большей или меньшей постижимости текста»[4].

Каждый элемент текста трансформируется, таким образом, согласно своей природе. Имеются элементы, которые отличаются обрывами или звуковой дискретностью (например, «Goodgod henev erheard inall»); они переделываюися в периодически пульсирующие, и затем подвергаются упорядочению в континуальную линию. Элементы по природе своей континуальные (например, «Hissss»), становятся дискретными при помощи электронных манипуляций и трансформаций. Наконец, репетитивные элементы (например, «thnthnthn») рассматриваются то как континуальные, то как дискретные. Все трансформации выполнены при помощи редактирования, наложения элементов, варьирования временных протяженностей (напоминающее «фазовый сдвиг», позже ассоциированный с произведениями Стива Райха), транспозиций частот и времени, а также фильтрации (Berio, из предисловия к звукозаписи). В «Теме», как говорит Берио, «мы переходим от "поэтического" слухового пространства (listening space) к музыкальному слуховому пространству ('musical' listening space). Это музыкальное слуховое пространство основано на поэтическом материале, на объекты, которые трансформируясь, становятся тоже музыкой» [2, p. 63].

Тот потенциал, который Берио ощущал в фонетическом материале голосов, имел свое

развитие и в другом направлении. Послевоенная фонетика как наука получила в свое распоряжение компактную и элегантную систему. В рамках Международной фонетической ассоциации был создан Международный фонетический алфавит (International Phonetic Alphabet). Для Берио фонетический потенциал слова значительно привлекательнее, чем семантический. Поэтому те вокальные произведения, которые были созданы вслед за «Приношением Джойсу», также апеллируют к фонемной организации. Исключительный интерес в этом отношении представляет собой Секвенция III для женского голоса (1965).

Так же как и «Тема», Секвенция III для женского голоса была предназначена для исполнения выдающейся певицей и женой композитора Кэти Берберян, голос которой, по словам Берио, стал для него «второй Студией фонологии».

В основе Секвенции для голоса лежит стихотворение Маркуса Куттера, написанное специально для Берио. Особенность этого стихотворения в том, что оно состоит из девяти фраз или слов, расположенных в симметричных столбцах отдельно друг от друга, что позволяет прочитывать их в любом порядке по горизонтали, по вертикали и по диагонали:

Дай мне	несколько слов	для женщины
спеть	правду	что позволит нам
построить дом	без треволнений	прежде чем ночь придёт.

Как видно, уже в самой структуре этого текста заложена множественность комбинаций, а соответственно, и смысловых значений. Это слегка напоминает игру в кубик Рубика, популярную интеллектуальную игру середины 70-х.

Однако Берио не использует весь стихотворный текст в Секвенции. Это небольшое стихотворение он разбивает на три вербально-композиционные группы элементов, обозначая их во вступительном комментарии как:

1. Звуки или группы звуков, обозначенные фонетически: [a], [ka], [u], [i], [o], [O], [ait], [be], [e], [E] и т. д.
2. Звуки или группы звуков, заявленные в контексте: /gi/ как в give, /wo/ как в woman, /tho/ как в without, /co/ как в comes и т. д.
3. Слова, написанные и произносимые обычным способом: «give me a few words» и т. д.

Все три группы элементов равноправно участвуют в действии. Таким образом, происходит процесс деконструкции полного текста от деления на фразы, слова, части слов до отдельных фонем. К другим структурным элементам Секвенции относятся всевозможные физиологические шумы, такие как смех, кашель, щелчки, шёпот, вздохи.

Берио выделяет три способа звукоизвлечения с точки зрения звуковысотности, что отражается на форме нотной записи произведения. Так, вокальная партия, написанная на одной линии, предназначена для проговаривания, как правило, быстрого, звуко-слоговой части без определённой высоты. Сюда же примыкают и шумы — смех, щелчки, кашель и проч. На трех и пяти линейках композитор записывает пропеваемые фрагменты. При этом ноты на пяти линейках указывают точную звуковысотность, тогда как запись на трех — дает представление лишь об относительном интервальном соположении. Здесь можно говорить об ограниченной свободе исполнителя: он может сдвинуть ту или иную интервальную ячейку в пределах октавы.

Помимо этого, Берио детально разработал систему *экспрессивных характеристик*, соответствующих каким-либо фрагментам музыкального текста. Так, всего композитор использует 46 выразительных нюансов исполнения, также излагая их во вступительном комментарии к Секвенции. Эти характеристики охватывают практически всю палитру человеческих эмоций и отчасти жестов. При этом встречаются как простые указания, например, dreamy (мечтательно), tense (напряженно), distant (сдержанно), так и составные из них: dreamy and tense, distant and dreamy и т. д. Привлекает внимание также использование разных степеней одного и того же качества, например, very tense, extremely tense. От исполнителя все это требует умения тончайше слышать и изменять интонацию.

Проследив порядок и численность появления каждого из нюансов, мы видим:

Во-первых, все эти экспрессивные характеристики (46) можно разделить на две равные по объему группы — это группа спокойных и группа напряженных, активных, действенных эмоций (по 20 нюансов в каждой группе, не считая трех нейтральных и трех вынесенных в предисловии к нотам, но почему-то не использованных в произведении: accusing, frantic laughing, stentoreous).

Во-вторых, наибольшее количество появлений приходится на указания «urgent» — «настойчиво» (16) и «tense» — «напряженно» (14). Оба значения относятся к группе напряжённых эмоций. Им противостоят (по количеству) два других качества: «tender» — «нежно» (13) и «wistful» — «тоскующе» (10), соответствующих спокойным эмоциям. Чуть меньше — 7 раз — употребляется нюанс «witty» — «с юмором». Сопоставление может быть как на уровне двух соседних одиночных эмоций, так и между небольшими группами (от двух до десяти) выразительных значений. Это дает сопряжение зон динамики (напряжения) и статики (спокойствия), а также эффект неожиданности резких эмоциональных переходов способствует как минимум поддержанию активного слушательского внимания, не позволяющего ему (слушателю) расслабиться. Особое значение приобретают такие «переходные» качества, находящиеся как бы на границе противоположных состояний, например, dreamy and tense. Берио сознательно конструирует промежуточные ступени бинарной оппозиции. Это внимание к феномену переходности распространяется и на другие компоненты Секвенции.

С точки зрения драматургии выстраивания экспрессивных характеристик, можно констатировать определённую направленность их: от напряжения в самом начале, через контрастные сопоставления с агрессивной кульминацией во второй «половине» звучания произведения, к общему затуханию и успокоению в конце пьесы. Пережив множество состояний, голос (персонаж) как бы обретает покой и гармонию, что, как мы увидим дальше, связано с особым процессом рождения смысла из звуков, или, по выражению самого Берио, «…меня интересует в музыке то, что имитирует… феномен, лежащий в основе языка: *звук, становящийся смыслом*» [1]. Именно особые взаимоотношения между музыкой и словом становятся главной проблемой вокальной Секвенции, а именно: процесс их взаимного координирования, начинающегося от их синкретической нерасчлененности до полной противопоставленности.

Итак, Берио расслаивает текст на составные элементы (фразы, слова, части слов, фонемы). При этом своеобразно уже само начало пьесы: «исполнитель (певец, актер или и то, и другое) появляется на сцене, уже бормоча, как будто бы продолжая мысль, начатую за кулисами. Исполнитель останавливается, бормоча до тех пор, пока не стихнут аплодисменты публики. Она продолжает после короткой паузы»[5]. Остановимся на этом удивительном начале. Во-первых, поскольку исполнитель выходит уже «исполняя», для слушателя остается загадкой само начало произведения. Публику озадачивают каким-то «бормотанием» (muttering) без начала и ясного словарного изложения. Во всяком случае, здесь налицо какой-то *процесс*. Бормотание как звуковой феномен относится к внелогической звукоизобразительной сфере (через бормотание мы улавливаем не смысл, а лишь настроение), в нем есть подобие сонора, нерасчлененной звукомассы, характерной для музыки второй половины XX века. Берио выстраивает эффект бормотания из быстрого повторения — to /co/ us for be — «to» взят из строки «to sing» или «to build a house»; «co» — из «before night comes»; «us» — из «allowing us»; «for» — из «for a woman»; «be» — из «before». Получается некий хаос ничем не связанных между собой мелких слоговых частиц. Смысловая нагрузка, привычная для речи, письма и языка в целом, здесь почти полностью сходит на нет, тем самым, освобождаясь от веса возможных значений. Принимая облик неясного звукового пятна, бормотание создает определенное звуковое поле. Тогда возникает еще один вопрос: если Берио нашел, что искал, почему он не выстроил всю пьесу по принципу бормотания, утверждая, так сказать, новый звуковой мир? Действительно, в пьесе есть и ярко выраженные речевые моменты и вокальные, связанные с пением. Если сравнить

эту вокальную Секвенцию с другими её инструментальными «сестрами», то контрастное звукоизвлечение присутствует везде. Таким образом, Берио видит в человеческом голосе то же, что он ищет в акустическом звучании инструментов, а именно: голос предстает как источник многотембровой композиции. Более того, сам человек становится своеобразным оркестром, в котором сочетаются возможности воспроизведения разных звучаний одного тембра, при использовании различных резонаторных зон своего тела и способов артикуляции. В отличие от музыкальных инструментов как таковых, человек к тому же способен комплексно отразить мимикой и жестами все чувствуемое и выражаемое во время исполнения. Это даёт огромный спектр использования мельчайших деталей, нюансов, смыслов и значений в интерпретации замысла композитора «человеком-инструментом-оркестром». Исполнитель все время как бы примеряет различные эмоционально-звуковые маски, подкрепляемые жестами. И вокальное произведение лишается привычной функции статичного концертного «выпевания» осмысленного текста, но приобретает большее — возможность участвовать в процессе становления вербального смысла, проходя через все промежуточные стадии этого «действа», через обретение звуков, слогов и, наконец, слов; через отделение музыкальных звуков от немузыкальных.

Форму этого произведения в целом, помимо чередования дискретности и континуальности, выстраивает логика трансформации словесно-звуковой части. Так, в начале мы видели беспорядочное последование слогов, фонем и отдельных слов, взятых из разных строк стихотворения: to /co/ us for be …sing to me…[o], [e]… При этом почти все слоги представлены в виде быстрого бормотания. Все фонемы пропеваются и в основном их смена происходит на одной высоте.

Таким образом, Секвенция лишь подтверждает основной тезис композитора, который руководил им при создании: «Я работаю со словами, так как я нахожу в них новый смысл, анализируя их акустически и музыкально. Я заново открываю слово…»[6]

Примечания

[1] http://www.lucianoberio.org/en

[2] http://www.james-joyce.ru/articles/yazikotvorchestvo-joysa-slovoobrazovatelniy-aspekt19.htm

[3] http://www.lucianoberio.org/node/1503?948448529=1

[4] Там же.

[5] Из авторского пояснения к пьесе: http://www.lucianoberio.org/node/1460?1487325698=1

[6] Там же.

Литература

1. *Кириллина Л. В.* Лючано Берио. URL: http://www.opentextnn.ru/music/personalia/berio/ (дата обращения: 06.07.2015).
2. *Varga Bálint András and Rossana Dalmonte.* Luciano Berio: Two Interviews / translated and edited by David Osmond-Smith. London: Boyars, 1985.

© ***Абдинуров А. К., 2015***

УДК 78.083

ПРОГРАММНОСТЬ ТРАДИЦИОННОГО И СИМФОНИЧЕСКОГО КЮЯ

В статье речь идет о значении программности для наиболее развитого жанра казахского устного народного и профессионального инструментального творчества — кюя — на основе изучения «авторских» симфонических кюев Т. Кажгалиева «Погоня за девушкой» (1988), С. Абдинурова «Саки» (2000).

Ключевые слова: кюй — инструментальный жанр, программность, симфонический кюй, оркестровка

Кюй является наиболее развитым жанром казахского устного народного и профессионального инструментального творчества. Как правило, традиционные кюи представляют собой небольшие по масштабам, но весьма развитые в образно-тематическом и техническом плане инструментальные пьесы, исполняемые сольно на домбре или кобызе. Кюй отличает бесконфликтность в развитии композиции, единство главного образа сочинения. Кюевая музыка характеризуется чаще всего, как «эпически сдержанная, уравновешенная, но внутренне динамичная», ей присущ целостный художественный образ, который обстоятельно развивается «в русле единого эмоционального тонуса» [6, с. 117]. Следует сказать о том, что кюи создавались не каждым инструменталистом, а только музыкантами-мастерами, носителями устной профессиональной традиции — кюйши.

Кюи изучаются давно, и среди работ имеются те, в которых уделяется внимание их программности. При этом в работах казахстанских

музыковедов [3; 4; 5] содержится обобщенная характеристика **кюев по образам**, которые заключаются в их наименованиях. Большое значение для более подробного изучения образности в традиционных кюях имеет изданная звуковая Антология «1000 казахских традиционных кюев» [1], которая позволяет нам дополнить наблюдения казахских исследователей собственными и сделать более подробную классификацию их образности.

Так, в названиях большого числа кюев широко отражена тема красоты родной земли и окружающей природы: «Широкое пастбище» (Боранкуль, «Кең жайлау»), «Отырар» — название древнего города (кюй Тулегена Момбекова), «Золотая степь» (Курмангазы, «Сарыарқа»), «Золотое пастбище» (Таттимбет, «Саржайлау»), «Бушующие воды [реки] Жем» (авторство Богда, «Жем суының тасқыны»).

Целый ряд пьес выражает в своих названиях глубокое личное переживание философского характера. Это кюи: «Прошло мое время» (Усен торе, «Өттің дүние, кеттің дүние»), «Раздумье» (Тилемис, «Толғау»), «Мимолетное» (Даулеткерей, «Шолтақ»), «Бренный мир» (Тилемис, «Жалған-ай»), «Елес» (Тилемис, «Мираж»), «Заман-ай» (Сейтек, «О, времена»).

К темам повседневности, связанным с кочевым укладом жизни казахов, можно отнести кюи со следующими названиями: народный кюй «Стрелок» («Мерген»), «Рысцой» («Желдірме»), «Пятеро иноходцев» («Бес жорға»), «Пыльный поход» («Шаңды жорық»), «Плач охотника» («Аңшының зары», авторство Раздыка).

В связи с программностью следует выделить группу кюев, наименования которых отражают образ создателей и исполнителей этих пьес — кюйши. Прежде всего это образ легендарного Коркыта (IX–XI века). «Казахский народ знает Коркыта как родоначальника игры на кобызе и первого исполнителя кюев. Его так и называют: "Күй атасы" — "отец кюев"» [5, с. 14]. Считается, что в названии и в программе данных кюев для кыл-кобыза сохранилась связь с легендами о Коркыте, на основании которых можно предположить, что первым музыкантом, исполнявшим кюй, был Коркыт. Наиболее известные из них связаны с именем и легендами о самом музыканте. Исполняемые на кыл-кобызе кюи Коркыта имеют названия «О, моя земля, мой народ» («Елім-ай, халқым-ай»), «Коркыт» (Қорқыт), «Желмая» (имя верблюдицы), «Пегая кобылица» («Тарғыл тана»), «Вой Ушара» («Ұшардың ұлуы»), «Плач плененной сайги» («Байлаулы киіктің зары»), «Напев» («Сарын»), «Әуіппай» (непереводимое наречие), «Ступня» («Башпай»). За этими короткими наименованиям скрывается развернутая программа и в сознании слушателей они воскрешают знакомые легенды[1].

Согласно одной из них, Коркыт был создателем музыкального инструмента – кыл-кобыза[2] и первых кюев для него. Изготавливая свой инструмент, он натянул на дерево из черной сосны кожу одногорбого верблюда, а в качестве струн для него взял гриву (кыл) скакуна. Другая легенда описывает долгие странствия Коркыта в поисках бессмертия, однако везде, где он появляется, перед ним предстает одна и та же картина — копающие землю люди. На его вопросы они отвечали: «Мы копаем могилу для Коркыта». После безуспешных скитаний музыкант понимает безысходность ситуации. Смирившись с судьбой, согласно легенде, он триста лет, играя на кыл-кобызе, просидел посредине реки Сыр-Дарьи [3, с. 230–235; 5, с. 261–262; 4, с. 28].

Многие традиционные казахские кюи посвящены народным героям и важным историческим событиям. Примером могут служить такие кюи Курмангазы (1823–1898), как «Туремурат» (это имя кюйши-батыра XIX века), «Меньшой» («Кішкентай»). За каждым таким названием стоит известное всем слушателям событие. В данном случае речь идет о национально-освободительном движении в Западном Казахстане в конце 30-х годов XIX века под руководством Исатая и Махамбета, оставившее яркий след в памяти Курмангазы. Кюй «Меньшой» («Кішкентай») представляет собой своего рода «посвящение» от имени «младшего брата — старшему».

Более утонченные переживания переданы в поздних авторских кюях. Например, в сочинениях Даулеткерея названия передают различные психологические состояния человека, которые обрисованы в следующих сочинениях: «Успокоение» («Тұндырма»), «Отдых» («Демалыс»), «Истома» («Керілме»), «Энергия» («Жигер»).

Другая образная сфера кюев охватывает галерею женских образов и посвящена лирической тематике. Таковыми являются: народный кюй и кюй Даулеткерея с одним и тем же названием «Женственный Акжелен» («Кербез Ақжелең»), «Душа-девица» («Қыз-Акжелен» Даулеткерея), «Заловка» («Құдаша» Даулеткерея), «Соловушка Айша» («Бұлбұл Айша» Даулеткерея), «Мать» («Ана» Мурата Оскенбаева), кюи Даулеткерея «Печальная дева» («Мундыкыз») и «Жумабике» (женское имя).

Особую и многочисленную группу составляют кюи, посвященные животным и птицам. Это кюи «Голос пятнистого гуся» (Ақбала, «Торала қаздың дауысы»), «Кюй оленя» (Мырза,

«Бұғының күйі»), «Черный иноходец» (Досжан, «Қара жорға»), кюй Ашимтая «Коричневый гусь» («Қоңыр қаз»), Даулеткерея «Топан» (кличка беркута), Сугура «Лебедь» («Аққу»).

Следует отметить, что в названиях и образах, сопровождающих данные казахские народные кюи, сохраняются отголоски ранних форм религии, в которых отразилась связь языческого мышления с образами «священных» животных. К таковым, по-видимому, относились те животные, имена которых носят кюи: «Акку» («Лебедь»), «Каскыр» («Волк»), «Каз» («Гусь»), «Ат» («Лошадь») и другие. Известно, что образы этих животных и птиц были тотемами для казахских родов и племен.

В советский период развития казахстанской музыкальной культуры в становлении профессиональных форм композиторской деятельности активно участвовал жанр традиционного кюя. Инструментальный кюй стал одним из тех жанров казахской традиционной музыки, на который наряду с образцами песенного фольклора широко опирались в своем творчестве композиторы Казахстана.

На практике использование кюевого материала в профессиональной композиторской музыке в наибольшей мере затронуло западноказахстанские кюи, отличающиеся внутренней динамикой, наличием строгой композиционной структуры, двухголосным складом фактуры, выдержанным от начала до конца единым быстрым темпоритмом. Во многом благодаря широкой поддержке народного творчества в советское время эти кюи стали визитной карточкой современных инструментальных традиций казахской музыки.

В процессе развития профессионального творчества и создания симфонической музыки в Казахстане отчетливо видна ее эволюция. Исследователи выделяют несколько этапов в процессе освоения композиторами симфонического и оперного жанров [2, с. 33–41]. Обращение к традициям кюя по-разному проявилось на каждом из этих этапов развития казахской композиторской школы. Первые образцы синтеза европейского и казахского традиционного профессионализма еще опирались на фольклорные первоисточники, становясь вариантом традиционного домбрового кюя. Так рождались многочисленные обработки, фантазии, переложения казахских кюев.

Особенно остро проблема симфонизации традиционного кюя встает в период, охватывающий вторую половину 1960-х и последующие десятилетия, включая 90-е годы XX века. Новые тенденции нашли отражение в появлении первых многочастных крупных симфонических полотен, которые отличаются от классических симфоний (например, в творчестве венских классиков) большим вниманием к программе и традиционной форме, характерной для образцов народно-профессионального кюя.

Важным достижением этого периода стало рождение нового симфонического жанра в казахской профессиональной музыке — самостоятельной одночастной симфонической композиции с жанровым определением «симфонический кюй». Возникновение симфонического кюя можно назвать важным итогом развития казахстанской симфонической музыки, обобщившим достижения предшественников в поисках органичного взаимодействия национального содержания и европейской формы. Первым образцом данного жанра стал симфонический кюй Еркегали Рахмадиева «Дайрабай» (1961). Сочинение Рахмадиева создано на основе традиционного кюя музыканта-кюйши второй половины XIX века Дайрабайя. Согласно замыслу композитора, кюй рисует картину веселого народного праздника, получившего у казахов наименование той. Видимо, неслучайно этот симфонический кюй в первой редакции носил название «Мерекелі» («Праздничный»). Созданное Рахмадиевым «оркестровое интермеццо» построено на материале традиционного кюя Дайрабайя и воплощает тот же стремительный, искрометный характер, что и его оригинал. Однако в афишах и в концертной практике за произведением прочно закрепилось название «Дайрабай». Данный симфонический кюй пользуется большой популярностью и часто звучит в концертных программах.

Программность части симфонических кюев берет свое начало от традиционных казахских кюев. Подтверждением этому служат симфонические кюи Рахмадиева («Дайрабай», «Серпер» (1968), «Құдаша думан» (1973), «Орытпа», (1977), прочно связанные с фольклорным первоисточником. В «Дайрабайе» применяется программа и авторский кюй народного музыканта Дайрабайя. «Серпер» («Порыв») отсылает слушателя к одноименному кюю Курмангазы (1806–1879), «Орытпа» («Жатва») к кюю Сейтека Оразалыулы (1861–1933). Симфонический кюй Рахмадиева «Кудаша думан» («Құдаша думан») связан с другим традиционным домбровым кюем; здесь композитор применил программу и мелодико-ритмическую фигуру кюя Даулеткерея (1820–1887) «Құдаша»[3].

Наличие программы является одним из главных факторов нового симфонического жанра, которое определяется словом кюй. Програм-

ма в симфоническом кюе очень важна, именно она определяет особенности формообразования, оркестровки симфонической пьесы. А главное — именно узнаваемая казахскими слушателями традиционная образность, отраженная в названии симфонического кюя, позволяет относить эту оркестровую пьесу к жанру кюя.

Программное название в симфоническом кюе может не отсылать напрямую к традиционному кюю, но обязательно выражает традиционные образы и события из истории казахов. Примером претворения достижений европейской симфонической классики и фольклорных основ казахской музыкальной культуры служит симфонический кюй Т. Кажгалиева «Погоня за девушкой» («Қыз қуу», 1988). Кажгалиев как будто возвращает слушателей к картинам народных празднеств, сопровождающихся конными скачками. Программа произведения отсылает к хорошо знакомому всем зрелищу — к народной игре, которая входила в традиционный свадебный обряд казахов[4]. Данное сочинение имеет ярко выраженную сюжетную программу. Музыкальные темы раскрывают последовательную цепь событий, характеризуя обобщенный образ скачки, образ девушки и образ джигита. Каждая тема находит индивидуальное, присущее только ей, тембровое решение. Это достигается благодаря экономному распределению оркестровых сил за счет использования приема «прибереженного» тембра. При экспонировании тематизма и последовательном проведение трех тем симфонического кюя ощущается эффект персонификации инструментов, при этом различные тембры становятся «действующими лицами» сочинения.

Свойственная казахским домбровым и кобызовым кюям звукоизобразительность служит одной из ярких черт стиля композитора. Ярким моментом изобразительности партитуры является кода сочинения (как бы в сжатом виде передающая весь смысл программы), описывающая красками симфонического оркестра кульминационный эпизод стремительной конной скачки (в темпе *Presto*, *con brio*). Прием *frullato* у трех труб на ноте f^2 с последующим глиссандо изображает внезапную остановку, имитируя ржание лошадей. Следующий аккорд-удар всего оркестра в *tutti* символизирует завершение всего произведения.

Сочинение Т. Кажгалиева полностью основано на авторском материале и не связано с тематизмом традиционных кюев. Использование собственного интонационного материала открывает новый этап в равитии жанра симфонического кюя (обозначаемый нами как «авторский» симфонический кюй), который будет продолжен далее. При создании «авторских» симфонических кюев по-прежнему одной из особенностей этих сочинений является ярко выраженная программность. Состоявшийся новый жанр — симфонический кюй — сегодня узнается по целому ряду отличительных свойств: яркая образность в стремительном темпе, «авторский» казахский тематизм, небольшие размеры пьесы, блестящая оркестровка.

В начале XXI века «авторские» симфонические кюи создает С. Абдинуров — один из представителей казахстанской композиторской школы рубежа веков. Итогом его плодотворной творческой работы и постоянного поиска являются сочинения различных жанров, в том числе и кюи для симфонического оркестра. Им созданы такие образцы этого жанра как: «Ордабасы» (2003), «Саки» (2007), «Байге» (2010), «Абдинур» (2011). Каждое из перечисленных симфонических сочинений служит примером яркой программности, послужившей его основой. Местность южноказахстанского региона Ордабасы была прочной границей казахского государства и местом важных исторических встреч; для программы произведения «Саки» автор применяет образ кочевых и полукочевых групп древних племен, населявших современный Казахстан в период I тыс. до н. э. — первых веков н. э.; байге — зрелищное конноспортивное состязание казахской молодежи; в сочинении «Абдинур» композитор пытается передать образ сильного и мудрого предка. Одной из ярких партитур, часто исполняемой на концертной сцене, является симфонический кюй с названием «Саки» («Сақтар», 2000).

Симфоническое произведение С. Абдинурова «Саки» отображает в программе исторический образ, воинственный дух древних кочевников. Этот образ отсутствует среди традиционных кюев, но он связан с древней историей казахского народа. Темпераментный симфонический кюй с блестящей оркестровкой на едином дыхании (чему способствует динамика и выдержанный от начала и до конца единый быстрый темп (*Allegro* M.M. = 149) представляет собой пьесу, в которой изображается шествие и сражение воинства саков. Основная тема никак не связана с тематизмом традиционных кюев, но излагается она параллельными квартами, напоминая фактуру игры на традиционной домбре.

Симфоническое творчество в Казахстане продолжает развиваться и сегодня. Все профессиональные композиторы в своем творчестве проходят через определенный этап — создание симфонического кюя. Наряду с симфоническими кюями (А. Жайым «Меньшой» («Кішкентай», 2013), Т. Жармухамед («Туремурат», 2014), создаются

и чисто домбровые (творчество Н. Тлендиева, К. Кумысбекова, А. Есбаева, А. Енсепова).

В данной статье предпринята попытка раскрыть основные особенности характерные и для традиционного, и для симфонического кюя. Программность, являющаяся особенностью традиционной казахской музыки, стала характерной и для симфонической музыки Казахстана XX века. Создатели инструментальных программных кюев вкладывали определенный смысл в программность своих сочинений. Одинаково общим для традиционных и симфонических кюев композиторов Казахстана служит программность и образность, чаще связанная с историей казахского народа: Дайрабай — историческая личность, кюйши; Туремурат — батыр, воин; эпоха саков — это период праистории казахского народа (казахи являются потомками саков).

Появление нового жанра сопровождалось ростом национального самосознания, симфонический кюй становится сейчас **собственным** жанром для казахских композиторов. Симфонический кюй поднял национальную музыкальную культуру на новый уровень, и современные композиторы Казахстана успешно сочиняют в этом жанре, который представляется им формой национальной идентификации, став своего рода эмблемой современной казахской профессиональной музыкальной культуры.

Примечания

[1] В казахской традиции исполнению кюев предшествовали легенды, в которых описывалось содержание кюев, которому они посвящены. На это указывает А. Мухамбетова, которая описывает 4 вида соотношения словесного текста и инструментальной казахской музыки: кюй в легенде, кюй-легенда, кюй с легендой, кюй и легенда [*Мухамбетова А. И.* Генезис и эволюция казахского кюя / типы программности // Казахская традиционая музыка и XX век. Алматы, 2002. С. 119–153]. Данные 4 стадии постепенного развития отражают переход кюя от синкретического в чисто музыкальный жанр.

[2] Кыл-кобыз — струнный смычковый инструмент, в котором в качестве струн используется грива и хвост лошади. Кыл-кобыз имеет две струны, исполнители играют на нем с помощью смычка, прижав инструмент между ногами.

[3] Название сочинения подразумевает приподнятое праздничное настроение народа. Дословно «құдаша» означает «золовка», а слово «думан» переводится как «ярмарка». Данная композиция первоначально имела танцевально-сценическую жизнь в виде «Танца с мечами» в опере «Алпамыс» (1973). Музыка симфонического кюя «Дайрабай» использовалась в качестве танцевальной сцены в опере «Қамар сұлу» (1960).

[4] По правилам игры, в которой участвуют два наездника (девушка и джигит, жених и невеста), молодой человек должен до указанного финиша на коне догнать наездницу, обнять и поцеловать ее. Впереди скачущая верхом девушка отбивается плеткой от устремленного за ней соперника, который должен показать свою ловкость и быстроту. Со временем игра кыз куу, наряду с кокпар, тенге алу, стала популярным конноспортивным развлечением казахской молодежи.

Литература

1. Антология «1000 казахских традиционных кюев». Алматы: El production company, Ltd, 2009. 18 с.
2. *Джумакова У. Р.* Творчество композиторов Казахстана 1920–1980 годов в контексте истории казахской музыки и проблемы его периодизации // Музыка Казахстана: композитор, произведение и исполнитель. Астана, 2001. С. 33–41.
3. *Жубанов А. К.* Струны столетий: Очерки о жизни и творческой деятельности казахских народных композиторов. Алма-Ата, 1958. 178 с.
4. *Раимбергенов А. И.*, *Аманова С. Ш.* Күй қайнары. Алматы: Өнер, 1990. 129 с.
5. *Сейдімбек А. С.* Қазақтың күй өнері. Астана, Күлтегін, 2002. 267 б.
6. *Трембовельский Е. Б.* Теоретические проблемы национального симфонизма. Алматинские симфонии Евгения Брусиловского. М.: Композитор, 2008. 187 с.

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

© *Резник Ан. Л., 2015*

УДК 786.2

ВТОРОЙ ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ С. Э. БОРТКЕВИЧА В ИСТОРИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ ЛЕВОЙ РУКИ

В данной статье впервые в отечественном музыковедении рассматривается Концерт для фортепиано (для левой руки) с оркестром ор. 28 (1923) выдающего представителя «русского зарубежья» С. Э. Борткевича (1877–1952). Дается краткий обзор аналогичных сочинений других композиторов-современников Борткевича. Раскрываются содержательные аспекты, особенности формы, тональный план, средства музыкальной выразительности, приемы исполнительского воплощения с учетом специфики исполнения одной левой рукой.

Ключевые слова: С. Э. Борткевич, концерты для фортепиано с оркестром, сочинения для левой руки, П. Витгенштейн, драматургия, сюжетность, стиль, традиция

Концерт для фортепиано с оркестром № 2 ор. 28 С. Э. Борткевича (1923) — один из самых первых в галерее аналогичных произведений для левой руки, написанных крупными композиторами по инициативе известного пианиста Пауля Витгенштейна. В этом ряду можно упомянуть произведения П. Хиндемита (1923), Б. Мартину (1926), М. Равеля (1930), С. Прокофьева (1931), Б. Бриттена (1940).

Следует отметить, что для одной левой руки Борткевичем написаны еще Этюд «Поэт» ор. 29 № 5 (1924) и Эпиталама ор. 65 № 3 (1947). Тем самым композитор продолжил линию своих соотечественников — Ф. М. Блуменфельда и А. Н. Скрябина, также создавших несколько миниатюр для одной левой руки.

29 ноября 1923 года в Вене состоялась премьера леворучного Концерта Борткевича в исполнении Пауля Витгенштейна с оркестром под руководством Ойгена Пабста.

По своему образному содержанию и музыкальному языку данное произведение перекликается с лучшими образцами концертного жанра романтической эпохи (например, с концертами Чайковского, Рахманинова, а также Листа). В произведении Борткевича те же характерные настроения и состояния — такие как мятежность, созерцательность, скорбь, скерцозность, а также проявления танцевальной народно-жанровой стихии.

В этой особой разновидности жанра фортепианного концерта Борткевич создал сочинение, отмеченное феноменальной виртуозностью, блестящим владением фортепианной техникой и всесторонним использованием возможностей одной левой руки. Композитор не только обеспечил необходимый звуковой баланс между участниками «соревнования», но и максимально ярко представил партию солиста. Воспользовавшись лучшими достижениями романтического пианизма, автор добился охвата всех регистров с помощью широко разложенных блестящих пассажей, полнозвучных аккордовых последовательностей и т. д. Конечно, важную роль при этом имеет значительное использование эффектов правой педали, что обеспечивает насыщенное звучание фортепианной партии. В итоге складывается важнейшее качество концерта для левой руки, о котором впоследствии писал Равель: «В произведениях такого рода важно, чтобы музыкальная ткань не казалась облегченной, но, напротив, звучала бы как исполняемая двумя руками» [цит. по: 1].

Полноту изложения демонстрируют две каденции солиста (в *Allegro dramatico* и *Andante cantabile*), в которых чередуются приемы аккордовой и пассажной техники. В отличие от них последняя каденция, расположенная в Финале (*Allegro vivace*), хотя и начинается с многообещающего восхождения октавами, встречающего во многих романтических концертах, выдержана в более прозрачной фактуре. Следует отметить, что облегчение фортепианной партии характерно для всей заключительной части. Вероятно, композитор делает это намеренно, стремясь разгрузить солиста после множества технически сложных эпизодов. Впрочем, упрощение фактуры воспринимается вполне естественно в связи с общим народно-жанровым, танцевальным характером Финала.

Концерт объединяет в себе черты классической трехчастной композиции и одночастной поэмы, идущей от Листа. В произведении выде-

ляются *Allegro dramatico* в форме сонатного allegro, лирическое *Andante cantabile* и народно-жанровый Финал *Allegro vivace*. Складывающаяся в цикле драматургия сравнима с замыслом Первого концерта Рахманинова, где в первых двух частях запечатлены полярные эмоции — мятежный протест и углубленная созерцательность, а в финале возникает иная образная сфера. О стремлении Борткевича обеспечить сочинению поэмную целостность говорит и то, что части следуют друг за другом attacca.

Оркестровое вступление *Allegro dramatico* (c-moll) сразу вводит в сферу напряженного драматизма, воплощая мятежное начало. С вихреобразного взлета струнных к вершине-источнику начинает устремленное развитие императивная тема, звучащая в перекличках струнных и медных инструментов. В мелодии нисходящее движение по полутонам дополняется нисходящим скачком на уменьшенную кварту с пунктирным ритмом на последней доле четырехчетвертного такта.

Данный мотив содержит в себе два важнейших элемента, которые «прорастают» далее в экспозиции. Хроматизмы в виде подголосков в средних голосах и в басу становятся основным материалом для развития вступительной части, особенно сгущаясь в непосредственном предыкте к главной партии (кроме того, хроматизированные подголоски сопровождают впоследствии тему побочной партии), а пунктирный ритм пронизывает также связующую.

Тема главной партии, порученная в первом проведении фортепиано соло, захватывает эмоциональностью, открытостью лирического излияния. И хотя прототипом в мелодическом и фактурном плане здесь выступает тема из сцены Онегина с Татьяной в саду (на словах Татьяны: «О Боже! Как обидно и как больно!») из оперы «Евгений Онегин» Чайковского, данную тему Борткевича отличает бо́льшая свобода выражения и интонационная широта, с которыми он разрабатывает тематическое «зерно». Поначалу она неумолимо опускается вниз, цепляясь в качестве опоры за звуки тонического трезвучия, но, начиная со второго предложения, обнаруживает потенциал для восхождения. Широкая «бесконечная» кантилена высветляется за счет отклонения в параллельную тональность (Es-dur) и порой как бы прерывается импульсивными «выкриками» в пунктирном ритме (отголосок темы вступления концерта).

Оркестр подхватывает тему главной партии и ведет ее в es-moll, еще отчетливее раскрывая ее лирическую сущность, а также интонационную близость музыке П. И. Чайковского. Мотив, открывающий главную тему, соответствует тому мелодическому феномену, который В. А. Цуккерман называет «метрическим циклом» или «метрической волной». Как объясняет исследователь, эта интонация объединяет три момента действия: затакт как метрико-мелодическую подготовку, сильную долю как центр напряжения и слабое окончание как разрядку [2]. Эта расхожая расширенная интонация «вздоха» разрабатывалась Чайковским во всех возможных вариантах, обретая самые различные грани выразительности. Именно она составляет ядро главной темы первой части Второго концерта Борткевича, которое сравнимо со многими мелодическими откровениями великого русского романтика, в частности, с приводимыми Цуккерманом интонациями в кульминации первой части Шестой симфонии Чайковского.

В завершении связующей партии первой части Концерта Борткевича «мотив вздоха», вычлененный из главной темы, приобретает особую значимость, постепенно опускаясь из высокого в низкий регистр *diminuendo*.

Другая яркая отсылка к Чайковскому обнаруживается при непосредственном переходе к связующей партии. Это почти цитата из вступления Первого фортепианного концерта Петра Ильича.

Связующая партия утверждает нисходящий мотив «выкриков» от III ступени к I в es-moll в пунктирном ритме. Поскольку в главной и связующей партиях лирическое начало представлено во всей своей полноте, для побочной темы Борткевич избирает не совсем типичный для этой зоны сонатной формы образный модус. Характеризуя Allegretto es-moll, справедливее всего говорить о затаенной скерцозности.

Композитор расцвечивает прозрачную фактуру темы, используя различные краски оркестра и фортепиано. В первый раз она звучит у струнных с добавлением «колких» подголосков солиста staccato (особую прихотливость им добавляют форшлаги), затем оркестр и фортепиано меняются ролями, а в последнем сокращенном проведении к партии рояля подключаются медные инструменты, утяжеляя общий характер звучания.

Начало разработки (Es-dur) вносит просветление. Изысканной, извилистой реплике солиста (*dolce espressivo*) на фоне тремолирующих струнных отвечают первые мотивы главной темы. Этот диалог развивается в секвенции по полутонам, напоминающей о многих страницах музыки Чайковского, приводя к мелодии, близкой фаустовской теме Сонаты h-moll Листа. Это проявляется в сходстве интонационного контура четырехзвучных мотивов и в логике развертывания. Впоследствии Борткевич обращается к этой теме при переходе к Финалу.

В дальнейшем в разработке появляется тема побочной партии, звучащая у деревянных духовых (es-moll), ритмически перекликающаяся с «фаустовским» мотивом, что приводит к каденции солиста, естественно переходящей из первой части во вторую.

Andante cantabile (Fis-dur) в сравнении с предыдущей частью отличается камерностью звучания, являя собой пример созерцательной лирики Борткевича и в то же время вызывая в памяти лироэпический дух произведений С. И. Танеева и А. К. Глазунова. Впечатление камерности создается уже в кратком вступительном разделе, содержащем интонационные зачатки будущего тематического материала благодаря использованию солирующих струнных. Фортепиано словно бы ведет задушевный разговор со скрипкой, а затем с виолончелью соло.

Вторая часть Andante cantabile написана в вариационно-строфической форме на две темы: *а* $a_1 a_2$ *в* $в_1 в_2 в_3 a_3 a_4 в_4 в_5 в_6 в_7$. Первая тема этой части, предельно лаконичная в средствах выражения, впервые звучит у оркестра в сопровождении мягких переливающихся пассажей фортепиано. Она варьируется за счет разнообразия оркестровых тембров и регистров, а также за счет фактурных изменений в партии солиста, которая здесь играет аккомпанирующую роль. Так, в следующем проведении (a_1) композитор передает мелодию от деревянных духовых к струнным, добиваясь усиления эмоциональной теплоты высказывания. Следует отметить, что такая последовательность подключения оркестровых групп характерна и для инструментовки Чайковского. В проведении a_2 тема достигает своего кульминационного звучания у виолончелей, сразу же переходя в каденцию солиста, добавляющую драматизм и страстность в безмятежную картину медленной части.

С появлением у оркестра второго — «пасторального» — тематического элемента (*в*), берущего свое начало из вступительного раздела данной части, развитие возвращается в первоначальное эмоциональное русло. По характеру данный раздел мало чем отличается от протяжно-песенного предыдущего. Некоторую взволнованность высказыванию придает пунктирный ритм. Вариативность достигается (помимо тембровых перевоплощений) благодаря фигурациям в партии солиста, которые, постепенно ускоряясь (от восьмых к триолям и шестнадцатым), возвращают нас к первой теме.

В вариациях a_3 и a_4 основная мелодия в As-dur мастерски объединяется с аккомпанементом в фортепианной партии, сопровождаясь витиеватыми репликами солирующей скрипки. Все это вместе воспроизводит атмосферу домашнего музицирования...

Часть завершается второй темой в E-dur на фоне мерцающего тремоло сначала у оркестра, а затем у фортепиано в звучности *ppp*.

Резким контрастом к идиллии медленной части становится вторжение *Allegro dramatico* — динамизированной репризы первой части. Тема главной партии, звучащая в оркестре, поддерживается мощными октавными пассажами фортепиано, за счет чего и достигается динамизация. Побочная партия, звучащая в репризе в основной тональности, будучи весьма краткой, служит лишь напоминанием об экспозиции сонатного allegro.

Финал *Allegro vivace* (Es-dur) противопоставлен предшествующим частям своей простотой, безыскусностью материала. Это связано прежде всего с его ориентированностью на жанрово-танцевальное начало. Музыка заключительной части концерта одухотворена традициями использования народных фольклорных мотивов, воспринятыми Борткевичем не столько через Чайковского, сколько через творчество кучкистов (обращение к темам Востока). В результате в Финале находят преломление разные ипостаси народного музыкального искусства, которые собираются в калейдоскоп быстро сменяющих друг друга тематических элементов.

Открывают эту галерею размашистые, удалые квартовые ходы валторн, из которых позже рождается изящная мелодия восточного ориентального колорита. Широко представлена здесь стихия народных инструментальных наигрышей, выдержанных в светлых красках. Такие наигрыши поручаются разным группам оркестра (струнные, деревянные и медные духовые), но особенно интересен раздел, где в качестве сопровождения к песенной теме у солиста звучит нарочито простая фигурация у деревянных духовых, которая при следующих проведениях обыгрывается характерной для народных наигрышей мелизматикой.

Каденция солиста в Финале строится на темах заключительной части и приводит к репризе, в которой словно в вихре пляски проходят все темы финала, подготавливая в коде апофеозное завершение концерта. Все это создает живое ощущение народности и приближает общий склад заключительной части к традиционным финалам концертных и симфонических циклов как в русской, так и в западноевропейской романтической музыке.

Таким образом, основываясь на преемственных связях с великими предшественниками, по-своему развивая и обогащая их замечательные традиции, Борткевич создал, проживая в эти годы

уже за границей, первый русский образец концерта для левой руки, к сожалению, практически не известный в нашей стране.

Литература
1. *Мартынов И.* Морис Равель. М.: Музыка, 1979. 335 с.
2. *Цуккерман В.* Выразительные средства лирики Чайковского. М.: Музыка, 1971. 245 с.

© ***Грязнов В. В., 2015***

УДК 781.68

ПРОИЗВЕДЕНИЯ КОМПОЗИТОРОВ-РОМАНТИКОВ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ АЛЬФРЕДА БРЕНДЕЛЯ

В данной статье впервые в отечественном музыкознании рассматриваются особенности исполнительского стиля австрийского пианиста Альфреда Бренделя в интерпретации им произведений композиторов-романтиков. Особое внимание уделяется Шуберту и Листу, произведения которых заняли значительное место в репертуаре артиста. Автор статьи резюмирует взгляды пианиста на их творчество, выраженные в различных статьях и эссе, некоторые из которых не переведены на русский язык, а также анализирует записи фантазии «Скиталец» Шуберта, Второй Венгерской рапсодии Листа и других произведений.

Ключевые слова: Альфред Брендель, интерпретация фортепианных произведений эпохи романтизма, Шуберт, Лист, исполнительский стиль, пианисты второй половины XX века

Австрийский пианист Альфред Брендель известен прежде всего как выдающийся интерпретатор музыки венских классиков. Аристократичный стиль его игры, а также сам образ музыканта, совмещающего исполнительский труд с написанием многочисленных эссе и серьезных аналитических статей, как нельзя лучше сочетаются с нашими представлениями об эпохе классицизма. Между тем Брендель оставил заметный след и в интерпретации произведений композиторов-романтиков. Вот почему представляется очень интересным проследить, как стиль игры артиста раскрывается именно в романтическом репертуаре.

Брендель записал значительное число произведений Шумана, среди которых Фортепианный концерт, «Крейслериана», «Детские сцены», «Фантастические пьесы», Фантазия C-dur. А совместная с Д. Фишером-Дискау запись вокального цикла «Любовь поэта» — замечательный пример не только умения тонко передать все оттенки чувств и смыслов, но и образец мастерства чуткого ансамблиста, дополняющего и обогащающего устремления своего партнера.

Отдельного внимания заслуживают многочисленные (11 дисков), но практически неизвестные бренделевские записи сочинений Шопена. Похоже, сам пианист не считал себя «шопенистом» и собственные интерпретации Шопена не причислял к своим лучшим достижениям. Тем не менее они представляют собой вполне уникальное явление в бесконечном ряду различных прочтений шедевров польского романтика: очищая его музыку от «сладостей» романтизма, избегая соблазна смаковать изыски, Брендель привносит мужественность и классическую ясность формы, что неожиданно производит весьма сильное впечатление.

Однако для более подробного рассмотрения исполнительского искусства пианиста обратимся в данной статье к фигурам двух композиторов-романтиков, произведения которых заняли в репертуаре Бренделя наиболее значимое место. Интересно, что это, с одной стороны, ранний романтик Франц Шуберт, еще тесно связанный с венским классицизмом, а с другой, Ференц Лист — ярчайшее воплощение расцвета романтизма, в чьем творчестве, как, пожалуй, ни в каком другом, отразились все гиперболы, присущие эпохе.

Пианист записал практически все фортепианные произведения Шуберта зрелого периода, многие из них не один раз, а Лист в его дискографии по объему записей может уступить место разве только Бетховену. Помимо аудиозаписей Брендель оставил и видеозаписи произведений обоих композиторов, где он не только играет, но и рассказывает о сочинении перед исполнением (отметим видеозаписи «Годов странствий» Листа, Фантазии «Скиталец» и некоторых сонат Шуберта). Наконец, обоим композиторам (в особенности Листу) Брендель посвятил немало статей и эссе, в которых он не просто высказывает свои мысли по поводу тех или иных сочинений, но выступает настоящим адвокатом композиторов, защищая их от предвзятого восприятия как слушателями, так и многими музыкантами.

Будучи в принципе очень ответственным художником, Брендель в отношении Шуберта и Листа чувствовал особую ответственность. В случае с Шубертом это связано с тем, что в первой половине XX века — а Брендель застал это время — ныне всеми признанный классик еще не был почитаем как серьезный инструментальный композитор (ценность его вклада в вокальный репертуар всегда была неоспорима). Буквально на глазах пианиста величие Шуберта все больше осознавалось и музыкантами, и широкой публикой, однако некоторые заблуждения, по мнению Бренделя, продолжали бытовать.

Обозначим основные предубеждения в отношении Шуберта и его сонат, которые Брендель сформулировал и хотел развеять: «Стиль Шуберта не развивался», «Шуберт писал свои сонаты по бетховенскому образцу, но в этом стремлении потерпел неудачу», «музыка Шуберта подобна мягким, успокаивающим очертаниям австрийского ландшафта», «фортепианные произведения Шуберта непианистичны» [2, p. 134−152]. Полемизируя с приверженцами подобных мнений, пианист аргументированно и последовательно излагает свои представления о великом композиторе.

Например, Брендель рассматривает ряд общих композиционных особенностей сонат «зрелого» периода и, в частности, обращает внимание на важнейшую для последующего развития музыки идею монотематизма. Полностью признавая преклонение Шуберта перед Бетховеном, пианист с помощью разных примеров предлагает убедиться, что, учась у великого старшего современника, Шуберт не теряет своей индивидуальности. А она не только сильно отличается от бетховенской, но часто ей вовсе противоположна. В вопросах формы Бетховена-«архитектора» Брендель противопоставляет Шуберту-«лунатику». В том, как иногда спонтанно, подчиняясь эмоциональной составляющей больше, чем логической, выстраивается шубертовская форма, Брендель находит «обезоруживающую наивность». Но предупреждает, что «наивность» композитора далека от примитивности и, напротив, влечет за собой немалую долю изощренности и изумительного разнообразия настроений, красок, фактур.

Вопреки распространенным убеждениям, Бренделю Шуберт крайне редко кажется сентиментальным. Его музыка, по мнению пианиста, разумеется, может быть ублажающей и мягкой, но «космос» его творчества, как и любого по-настоящему великого композитора, включает в себя самые разные духовные сферы помимо этих. И наконец, обвинение Шуберта в непианистичности Брендель находит несколько забавным, если вспомнить о пианистических, по его словам, «извращениях» «Петрушки» Стравинского или Второго концерта Брамса. Однако артист обращает внимание на то, что фортепианная музыка Шуберта не ориентируется на ограниченность средств инструмента. Существует мнение, что в фортепианном письме Шуберт зачастую воплощал вокальные принципы. По мнению Бренделя, его фортепианный стиль не менее оркестровый, чем вокальный. Но каким бы ни был прототип звучания, Шуберт добивается его именно пианистическими средствами. Доказывая эту мысль, Брендель приводит ряд примеров, в частности, связанных с педализацией — этой сугубо фортепианной особенностью.

В качестве примера исполнения Бренделем музыки Шуберта проанализируем упомянутую выше видеозапись Фантазии «Скиталец» с комментариями исполнителя. Уже в излюбленном пианистом приеме рассказывать о произведении перед исполнением проявляется, думается, не только стремление к просветительству, желание настроить слушателя на нужную волну, но и его собственная — исполнительская — неутомимая жажда докапываться в своей интерпретации до глубинных содержательных первооснов произведения. В этой связи хотелось бы отметить удивительную и характерную особенность искусства Бренделя: не так важно, убедило ли оно публику в итоге «на все 100 процентов» или аудитории «чего-то не хватило» — словесные комментарии и собственно звуковые интерпретации артиста всегда приоткрывают дверь в его собственное понимание произведения и провоцируют на то, чтобы и слушатель задумался над теми самыми первоосновами.

Предваряя Фантазию, Брендель говорит о том, что именно в период ее написания Шуберт, судя по всему, остро ощутил скоротечность, лимитированность жизни в связи с первыми признаками серьезности своего заболевания. Отсюда и изменение стилистики композиторского письма («зрелый» период творчества), теперь далеко ушедшего от намеков на легкомыслие, которые могли встречаться в ранних опусах.

Технически Фантазия оказалась на пределе возможностей самого Шуберта как пианиста. Композитор открывает путь концертно-виртуозному стилю будущего, рояль у него — «симфонический». Неслучайно шубертовский «Скиталец» оказал большое влияние на Листа и его понятие виртуозного стиля. В частности, это прямой прообраз листовской Сонаты h-moll и в плане строения, и в плане темообразования. Произведение представляет собой четырехчастный, близкий

к сонатно-симфоническому, цикл в рамках одночастности. Брендель говорит здесь даже не о монотематизме, а о «мономотивности». В основе тем всех частей — троекратное повторение аккорда, первый из которых длиннее. Собственно, этот мотив имеет начало в песне Шуберта «Скиталец» (вторая часть Фантазии — ее фортепианная транскрипция с вариациями).

Представляется, что монотематизм или «мономотивность» — явление не просто структурно-музыкальное, но в первую очередь философское. Пристальное внимание Бренделя к этому аспекту неудивительно, оно помогает не столько внешне скрепить форму, сколько осознать внутренние психологические предпосылки для ее выстраивания. Вопреки словам самого пианиста о «лунатизме» Шуберта в вопросах формы, в его исполнении «Скитальца» форма предстает весьма оправданной и стройной.

Безусловным центром во всех смыслах для пианиста является медленная часть. Каким бы ярким, контрастным и насыщенным ни было начальное Allegro, при первых же звуках собственно песни «Скиталец» оно воспринимается уже как развернутая интродукция перед главной мыслью. Создается впечатление, что приподнимается пестрая завеса, и теперь мы слышим самое основное, сокровенное — а именно осознание и признание своего одиночества.

Третья часть в исполнении Бренделя в своей основе носит характер блестящего светского танца. В трио появляется воздушный, нежный образ, который хочется окрестить «женским». Но в бренделевской интерпретации особое внимание приковывают к себе моменты, зачастую малозаметные в иных случаях: например, переход к репризе, который берет на себя важнейшую смысловую и формообразующую нагрузку. Здесь пульсация, течение времени как будто замирает, обнажая диалог, сыгранный невероятно интимно и просто. На наш взгляд, в трактовке пианиста именно этот краткий и «скромный» эпизод предопределяет трагизм всей части и делает закономерным перелом (точнее, «срыв») в репризе, логично приводящий к финалу. А бравурность в конце третьей части воспринимается как отчаянная решимость порвать со всеми иллюзиями и надеждами прошлого.

Фуга в начале четвертой части (которую Брендель называет «кодой») немного тяжеловесная, но торжественная — как своеобразная маска на страдающее лицо. Герой Шуберта (Бренделя), кажется, бросается в омут и отдает всего себя на растерзание своей судьбе, но с вызывающим смехом и с гордо поднятой головой.

Как после таких впечатлений не согласиться с пианистом в том, что сравнение музыки Шуберта с умиротворяющими ландшафтами никак не подходят ему в качестве основного, или в том, что драматургические принципы сонатной формы Шуберт мог воплощать не менее убедительно, чем Бетховен, развивая их, открывая новые пути в музыке.

Если по отношению к Шуберту Брендель противостоит слишком узким или искаженным представлениям о его музыке, но не лишенным все же доли пиетета, то в случае с Листом речь идет буквально о спасении репутации композитора. Всмотримся в названия его статей: «Непонятый Лист», «Лист и фортепианный цирк — запоздалое размышление», «Благородный Лист»... Уже по ним становится ясно, какие проблемы, связанные с Листом, волновали музыканта в первую очередь.

Одну из статей Брендель начинает следующими словами: «Я знаю, что выступая в защиту Листа, компрометирую себя» [3, p. 236]. Действительно, в определенных музыкальных кругах Листа как композитора всерьез не воспринимали и не воспринимают. До сих пор его нередко обвиняют в бесформенности, дешевой сентиментальности, стремлении к эффектности ради самой эффектности.

Брендель предостерегает от таких суждений, напоминая, что «разнообразие музыки Листа простирается от роскошного до аскетичного, от святого до мирского — и от небрежности до гениальности» [1, с. 17]. Безусловно, слабые стороны в сочинениях Листа время от времени дают о себе знать. Но даже если убрать все сомнительное, останется немало произведений, стоящих в одном ряду с лучшими образцами в истории музыки. В конце концов, резюмирует Брендель, любой композитор заслуживает того, чтобы о нем судили по его лучшим произведениям и лучшим исполнениям.

Именно в исполнениях и кроется, пожалуй, главная «беда» Листа. Вопреки распространенным представлениям о «стиле» композитора, по мнению Бренделя, вовсе не бесшабашность и виртуозность, а благородство и хороший вкус — лучшие партнеры любых чувств и эмоций, позволяющие высветить все богатство листовской экспрессии.

Последовательно воплощая собственные принципы, изложенные в статьях, пианист доказал их состоятельность на концертной эстраде и заслужил безоговорочный авторитет как интерпретатор Листа. Слушая многочисленные бренделевские записи произведений Листа, ловишь

себя на интересном впечатлении, и вряд ли легко найти другого пианиста, который тоже мог бы его оставить: оказывается, Листа вполне можно исполнять с серьезностью и строгостью, более типичными для лучших исполнений Бетховена, и это может быть очень убедительно. Очевидным образом это проявляется, например, в его исполнении Сонаты h-moll. Однако, чтобы наши суждения не оказались односторонними, не стоит забывать, что за аккуратным, продуманным и отшлифованным «фасадом» игры Бренделя всегда бьется живое и горячее сердце, не чуждое романтизму. К тому же отказ от всего чрезмерного и наносного в пользу внутренней сущности музыки вовсе не означает, что пианист играет, «насупив брови», — напротив, его игре свойственны особый шарм и искренность.

В качестве примера приведем его исполнение одного из самых, если можно так выразиться, «цирковых» сочинений Листа — Второй венгерской рапсодии (запись 1991 года). В этой записи очень подкупает обаятельная простота, основанная на неподдельной любви к музыке. Брендель не играет специально выразительно или изобретательно. Не стремится добавить «изюм». Но все остр*о*ты, юмор, которые есть в произведении, он замечает с неординарной чуткостью и увлеченно доносит до слушателя. Если данное описание позволит части читателей против нашей воли заподозрить недостаток творческого начала в исполнении, лучшим доказательством обратного может служить то, что пианист играет Рапсодию с собственной каденцией — весьма очаровательной, остроумной и гармонично вписывающейся в общее целое. Заметим, что это явление для большинства современных пианистов редкое и всегда свидетельствующее об определенной смелости интерпретатора.

Следует также сказать, что Брендель, конечно же, отдавал должное и всем тем качествам, без которых музыку Листа действительно невозможно себе представить. Например, исполняя «Долину Обермана», пианист уделяет значительное место страстности и даже героизму, играя часто выпукло, крупным звуком. А в его исполнении пьесы «На Валленштадском озере» при всей «пейзажности», которую Брендель передает с безусловным мастерством, слушатель все же явно ощущает присутствие «лирического героя». Листовская игра гармоний для Бренделя — не просто повод показать разные краски, но выражение живых человеческих эмоций, которым он позволяет раскрыться в полной мере.

Если же постараться коротко сформулировать основные отличия Бренделя–интерпретатора Листа от его коллег, легко прийти к выводу, что австрийский пианист сделал ставку как раз на те качества, в которых иные противники Листа вовсе отказывают композитору. Бренделевский Лист действительно не вызывает сомнений в своем благородстве и в ценности своих музыкальных идей.

Говоря о достижениях Бренделя в исполнении романтической музыки в целом, следует признать, что пианисту удалось убедительно показать, что точность, безупречный вкус и другие атрибуты «классического» подхода к интерпретации могут быть очень уместны в применении к сочинениям эпохи романтизма. Более того, такой подход способен заметно освежить «заигранные вдоль и поперек» шедевры и открыть в них немало новых красок и смысловых оттенков. Можно сказать, что пианист отстаивает право романтических произведений на некоторую долю здорового «классицизма» — точно так же, как он отстаивает право сочинений классического периода на свой собственный внутренний романтизм. Это утверждение станет еще более очевидным, если вспомнить, как часто Брендель в своих статьях и интервью говорит, что любое произведение для него — это прежде всего актуальная в любые времена *психологическая* задача, а не задача «историческая» или «стилистическая».

Литература

1. *Брендель А.* Альфред Брендель — музыкальный эссеист // Музыкальная академия. 2007. № 1. С. 8–23.
2. *Brendel A.* Schubert's Piano Sonatas, 1822−1828 / Brendel A. // On Music. Collected essays. Chicago, 2001. P. 134–153.
3. *Brendel A.* Liszt Misunderstood // Brendel A. On Music. Collected essays. Chicago, 2001. P. 236–240.

№ 3 [37] 2015

© *Чжэн Цзин, 2015*

УДК 787.4

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ТВОРЧЕСТВО АБИНА (ИЗ ИСТОРИИ КИТАЙСКОГО ИСКУССТВА ИГРЫ НА ЭРХУ)

Статья посвящена творческой деятельности выдающегося китайского народного музыканта-исполнителя Абина. Автор ставит своей задачей познакомить с характерными чертами инструментального стиля музыканта, во многом повлиявшего на становление современных представлений китайских музыкантов об искусстве игры на эрху. Особое внимание уделено особенностям музыкальных композиций Абина, в настоящее время являющихся признанными шедеврами китайской традиционной музыки.

Ключевые слова: Абин, эрху, исполнительство на традиционных китайских инструментах, техника игры на эрху

Китайская народная музыка имеет продолжительную историю, насчитывающую более двух тысячелетий. Обращение к теме китайской традиционной практики музицирования, являясь предметом исследования этномузыкологии, в российском музыковедении носит единичный характер, а факты из истории исполнительства на китайских традиционных струнных инструментах (эрху, пипа и др.) остаются белым пятном практически до настоящего времени.

Эрху — один из наиболее популярных китайских национальных инструментов, входящих в струнно-смычковое семейство хуцинь[1]. Как аккомпанирующий и сольный инструмент эрху получил широкое распространение среди многих национальностей Китая (хань, чжуан, дунгане, монголы, уйгур, тибетцы, маньчжурцы, туцзя и др.). Популярность инструмента в XX в. (именно тогда положена традиция профессионального обучения игре на эрху) во многом была обеспечена практикой народных музыкантов. Но уже к первой половине XX века искусство игры на эрху в Китае стало развиваться параллельно в области профессионального и народного музицирования.

В каждом из направлений роль «двигателя», способствующего обновлению и переменам, сыграли крупные музыканты — композитор, исполнитель, педагог Лю Тянхуа и народный музыкант-исполнитель Абин (настоящее имя — Хуа Яньцзюнь)[2]. Оба представляли собой тип музыканта, совмещающий в себе композиторский и исполнительский талант. Однако их устремления были противоположны: если Лю Тяньхуа ставил целью вывести искусство игры на эрху на профессиональный уровень, то Абин доносил до массового слушателя музыку, истоки которой — в народной художественной практике.

Лю Тянхуа[3] активно содействовал включению исполнительства на эрху в число специальностей средних и высших учебных заведений Китая музыкального и педагогического профиля, что открыло широкую дорогу для дальнейшего развития исполнительства на этом инструменте.

Рамки статьи не дают в полной мере проследить каждую из линий, поэтому считаем необходимым остановиться на личности Абина и подробнее осветить его вклад в искусство игры на эрху. Более полное представление об истоках творчества Абина дают нам некоторые страницы непростого жизненного пути музыканта.

Абин (1893–1950) — уроженец города Уси провинции Цзянсу. Отец Абина — Хуа Циньхэ — настоятель монастыря при даосском храме Лэйцзунь. Абин (Яньцзюнь) рос без родителей: по даосским законам отцу Абина как настоятелю нельзя было жениться, а мать ребенка (вдова из семьи Цинь) не имела права его воспитывать, поэтому после рождения мальчик был передан в другую семью. Достигнув восьми лет, он вернулся к отцу, но до конца жизни называл его «учителем». В детстве Абин, занимаясь с отцом, овладел навыками игры на пипе[4], эрху, флейте. Еще в молодости он стал первоклассным музыкантом даосского оркестра, к 18 годам уровень его исполнительской техники намного превышал возможности рядовых музыкантов.

В 25 лет, после смерти отца, Абин принял на себя руководство даосским храмом, однако благоразумием в свои молодые годы он не отличался, пуская дела монастыря на самотек. В 27 лет он перенес серьезное заболевание, результатом которого стала полная слепота. Из-за невозможности продолжать деятельность в храме он был вынужден скитаться по улицам, став бродячим музыкантом — исполнителем на эрху и пипе.

Низкий социальный статус Абина со временем закалил его характер, отличавшийся благородством, несгибаемым духом сопротивления. Несмотря на то что уличные представления были для него жизненной необходимостью, он не был

артистом, который играет только ради денег: удовлетворение результатами творческой деятельности для него было всегда на первом месте.

Исполнительский и композиторский стиль Абина во многом сформировали традиции даосской музыки и народной музыки Китая, которые он впитал в период пребывания в храме Лэйцзунь. Свои умения он воплотил на уличных подмостках в следующем, «кочевом» этапе творческой биографии.

В связи с этим следует несколько слов сказать об особенностях даосской музыки и ее влиянии на развитие китайского народно-инструментального искусства.

Даосская музыка является квинтэссенцией древнекитайской императорской музыки и ханьской[5] народной музыки, вмещая в себя эстетические идеи даосской религии с ее поклонением природе. Подобно европейской, в даосской музыке существует разделение на инструментальную, вокальную и вокально-инструментальную музыку с различными стилевыми вариантами изложения материала. Среди наиболее распространенных стилей — «Му Юй Цзин», представляющий собой монодическое чтение духовных текстов нараспев, и «Юнь» — лирический характер пения. Стиль «Шуа Цюй», характеризующийся инструментальным воплощением, лаконичными музыкальными формами и эмоциональной насыщенностью, широко распространен в городе Уси — на родине Абина. Жители города являлись почитателями даосизма, ориентированного на средние и низшие слои общества, это выражалось в их приверженности традициям народного музыкального творчества (здесь даже во время богослужения в храмах исполнялись народные песни).

Влияния стиля «Шуа Цюй» существенно отразились на исполнении Абина. Его игра была темпераментной, эмоциональной, что сильно отличалось от деликатного и изысканного стиля, присущего игре народных музыкантов провинции Цзянсу.

Абин изменил общепринятый строй китайского эрху, струны которого настроены на тон *D* и *A*, опустив его на чистую квинту ниже. Настройка эрху Абина — *G* и *D* — соответствовала высоте двух нижних струн современной скрипки. Таким образом, тембр эрху приобретал глубокие «альтовые» тона и приближался к диапазону человеческого голоса.

Исполнительское искусство Абина примечательно необычной техникой игры на эрху. В народной практике было принято исполнение на этом инструменте в положении сидя, при котором он располагается параллельно туловищу играющего с опорой на левую ногу. Следствием специфических условий игры на улице, в частности, исполнения во время движения, стало перемещение точки опоры инструмента — с левой ноги в положении сидя на левую сторону корпуса в положении стоя. Данный способ исполнения получил распространение в современной китайской эстрадной музыке, где эрху весьма широко востребован.

Эти условия также вызвали необходимость уменьшения количества позиционных перемещений во время игры, что обусловило развитие техники исполнения преимущественно в одной позиции. В частности, в композиции Абина «Отражение Луны из двух источников» прием смены позиции используется всего лишь один раз в построении протяженностью в двадцать тактов.

Для звукоизвлечения Абин использовал небольшой отрезок смычка по отношению ко всей длине волоса[6]. Это давало возможность извлечения насыщенного по тембру и интенсивного по динамике звука, струна более чутко и быстро передавала тончайшие эмоциональные оттенки. Для исполнения Абина была характерна раздельная артикуляция: он использовал излюбленный прием — один звук на одно движение смычка, что придавало его игре ощущение большей свободы и «воздуха».

В августе 1950 года китайские музыковеды Цао Ань Хэ и Янь Инлю осуществили запись исполнения на эрху и пипе больного Абина, что впоследствии стало ценнейшим историческим документом, одним из немногих зафиксированных свидетельств его исполнительского и композиторского творчества[7].

Дошедшие до нашего времени образцы творчества Абина говорят о наличии неординарного композиторского дарования. По свидетельствам современников, в творческом багаже Абина имелось около 270 композиций, но до наших дней дошло только шесть. Из них три для эрху: «Отражение Луны в источнике Эрцуань»[8], «Слушать звук сосен», «Холодный ветер ранней весной», и три композиции для пипы: «Чжаоцзюнь покидает пределы Родины», «Как волна промывает песок» и «Лодка в форме дракона».

Тяжелые жизненные испытания нашли преломление в музыке Абина, которая в полной мере отражала положение китайского художника первой половины XX века, находящегося на самом дне общества, и реальную картину жизни бедного китайского народа. Композициям Абина был свойствен драматический, а подчас и трагический характер, который иногда сменялся ностальгическими фрагментами, связанными с мечтаниями о благополучной жизни в будущем.

Дошедшие до нас композиции Абина принадлежат к старинному жанру китайского народного творчества «Шуо Чан», что обозначает пение и рассказ в сопровождении инструмента. Частое обращение к данному жанру Абином было обусловлено наличием слова, что давало возможность музыканту предложить для китайского народа свою интерпретацию событий, происходящих вокруг. В своих музыкальных рассказах Абин разоблачал помещиков и мироедов[9], выступал за справедливость для бедных слоев китайского общества[10], проявлял заботу о судьбе будущего его Родины.

Пьеса «Слушать звук сосен», написанная в 1938 году, как пояснил сам автор во время первого ее исполнения, повествует о герое Юэ Фэй династии Сун, противостоящему врагу. Однако произведение заключает в себе скрытый смысл: музыкант воспользовался примерами из истории для отображения событий современности, а именно военного сопротивления японским захватчикам (1937–1945). В оккупированном японцами Китае открытое выражение протеста жестоко преследовалось, но музыкальные средства позволяли с помощью эзопова языка говорить о страшных событиях.

Музыкальная одаренность Абина проявилась прежде всего в мелодике его композиций. Традиционно мелодия является основой китайского музыкального языка. По отношению к предшествующим образцам народного творчества мелодии Абина индивидуализировались: всегда отражая конкретный образ, они оставляли сильное эмоциональное впечатление, вместе с тем оставаясь простыми и лиричными.

В мелодиях Абина нашли проявление черты цзяннаньской народной музыки, сформировавшейся в районе Сухуай (к югу от реки Янцзыцзян). Ей присуща волнообразность, что отчасти связано с особенностями цзяннаньского природного ландшафта и в немалой степени с диалектом местного населения (см. пример 2).

Влияние даосской музыки в композициях Абина обнаруживается в преобладающем значении ритма над другими выразительными средствами. Освоив с детства игру на китайских ударных инструментах, музыкант в дальнейшем уделял большое внимание ритмическому началу в создании музыкального образа своих сочинений. Излюбленным его приемом было использование синкопированных фигур.

Во время Культурной революции на произведения Абина из-за социально-обличительного содержания распространялась строгая цензура. После 1980 года популярность его творчества в Китае непрерывно росла. Его произведения составили концертный репертуар первоклассных исполнителей и национальных оркестров Китая, стали частью обязательного репертуара конкурсов эрху. О всенародной любви свидетельствуют трансляции музыки Абина на Народном радио Тяньцзинь, выпуск пластинок, издание «Собраний сочинений Абина»[11], создание художественных фильмов и телевизионных передач о творчестве музыканта.

Несмотря на то что к настоящему времени сохранились лишь единичные произведения Абина, его вклад в историю народно-инструментального искусства Китая огромен. Наследуя и развивая традиции китайской народной музыки, он создал новое направление в исполнительстве на эрху, стиль которого характеризуется глубоко прочувствованным, эмоциональным отношением к исполняемому. Музыкальные сочинения Абина, передающие настроения низших слоев китайского общества, отражающие исторические события Китая, и ныне являются лучшими образцами китайского национального искусства.

Примечания

[1] По конструкции эрху напоминает европейские струнно-смычковые инструменты: корпус, шейка, головка, петля, струны и смычок с натянутым конским волосом. Однако каждая из деталей и вид эрху в целом заметно отличаются от европейских инструментов: относительно небольшими размерами корпуса (материал изготовления — в основном дерево), выполняющего функции резонатора, количеством струн — их всего две, узким и длинным грифом (см. пример 1). Конструкция смычка эрху наиболее приближена к форме европейского инструментария.

[2] В течение более чем 50 лет творчество Абина является объектом изучения для современных исследователей китайской традиционной музыки.

[3] Современные китайские музыканты по праву считают Лю Тяньхуа (1895–1932) основоположником современной школы игры на эрху.

[4] В Китае пипа — один из самых популярных традиционных струнно-щипковых инструментов. Ее конструкцию отличает деревянный грушевидный корпус с четырьмя струнами. Пипа широко используется в качестве сольного и аккомпанирующего инструмента.

[5] Хань — наиболее многочисленная народность Китая. За продолжительную историю существования национальности сложилась самобытная народная музыкальная культура.

[6] Подобный прием в европейском скрипичном искусстве был применен Ф. Крейслером и стал характерной особенностью его исполнительского стиля.

[7] Исследователи получили согласие от музыканта для новой записи в следующем году, но Абин не дожил до этого времени и умер в декабре 1950 года в полной нищете.

[8] Мелодия «Отражение Луны в источнике Эрцуань» стала одним из самых выдающихся произведений ки-

тайского национального творчества, в полной мере отражающим его специфику. Уже прошло более полувека после смерти Абина, тем не менее композиция неизменно пользуется популярностью, вдохновляя на создание все новых ее обработок для различных традиционных китайских и европейских музыкальных инструментов, ансамблей, оркестров и пр.

[9] Богатые слои общества.

[10] Особенно остро проблема социального неравенства отразилась в композиции Абина «Холодный ветер ранней весной».

[11] Шанхай: Издательство Ван Е, 1952.

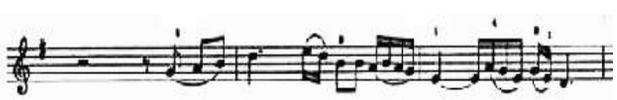
Литература

1. 《中国近现代音乐史:近代部分》 汪毓和 著 (*Ван Юй Нэ*. Китайская современная музыкальная история: современность. Пекин: Высшее образование-Пресс, 2005. 291 с.)
2. 《不可不知的中国民乐》 钟鸣远 著 (*Чжун Мин Юань*. Обязательная для изучения китайская национальная музыка. Пекин: Издательство Хуа Ся, 2004. 246 с.)
3. 《纸上乐坊：中国民乐文化之旅》 安赭 (*Ань Чжэ*. Оркестр на бумаге: путешествие в китайскую народную культуру. Пекин: Китайский иллюстрированный журнал, 2006. 159 с.)
4. 《神圣礼乐—正统道教科仪音乐研究》 蒲亨强 (*Пу Хэн Цян*. Священная музыкальная церемония — исследования ортодоксальной даосской музыки. Чэнду: Издательство Ба Шу, 2000. 281 с.)
5. 《瞎子阿炳》 邢沅 (*Син Юань*. Слепой Абин. Пекин: Китайская современная народная музыка, 1990. 165 с.)
6. 《阿炳曲集》 文化部文学艺术研究院音乐研究所 (Сочинения Абина / Музыкальный институт при Академии литературы и искусства. Пекин: Народная музыка, 1979. 39 с.)

Приложение

Пример 1. Эрху

Пример 2. Цзяннаньская народная мелодия в переложении для скрипки



© Ло Чжихуэй, 2015

УДК 78.078

СИАНЬСКИЙ КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ — ЦЕНТР МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА СОВРЕМЕННОГО КИТАЯ

В статье содержится характеристика одного из лучших концертных залов современного Китая — Сианьского концертного зала. Приводятся неизвестные отечественному читателю сведения о структуре зала, представляющего собой многофункциональный комплекс, в котором эффективно пропагандируется классическое и современное музыкальное искусство.

Ключевые слова: китайская музыка, концертный зал, оснащение, менеджмент

Активное развитие концертной жизни по всему Китаю привело к появлению новых современных зданий, в которых размещены акустически совершенные залы, собирающие многочисленных любителей классической музыки. Именно в этих залах отрабатывается система функционирования музыкального искусства в условиях реалий XXI века. Подчеркнем, что на пути решения новой для полуторамиллиардной страны задачи формирования системы современных концертных учреждений стояло немало проблем. В Китае до недавнего времени не существовало условий не только для строительства новых филармонических залов. Не было главного — достаточного интереса к классической музыке за пределами восьми-десяти крупнейших городов страны. Поэтому лишь в конце прошлого века на волне музыкального «бума» тема эта приобрела практический характер. Дискутировалось несколько вариантов, среди которых победила концепция

возведения многофункциональных комплексов, сочетающих функцию пропаганды классического мирового и национального наследия и функцию развлекательного свойства, основанную на реалиях современной массовой культуры.

К числу такого рода учреждений относится Сианьский концертный зал. Он находится в одном из древнейших городов Китая, в котором две с половиной тысячи лет назад зародилась китайская государственность. Провинция Шэньси, центром которой этот город является, занимает 18-е место в стране по числу жителей (около 36 миллионов человек). В столице — около 8 миллионов жителей. Сиань — активно развивающаяся городская агломерация. В том числе и в плане культуры и искусства. Из музыкальных учреждений функционируют консерватория, оперный театр, филармония с симфоническим оркестром, хором и оркестром народных инструментов, несколько десятков музыкальных школ и студий.

Долгое время в Сиане не было современного концертного зала. Выступления местных и приезжих артистов проходили в старом зале одного из кинотеатров, не соответствовавшем профессиональным требованиям. Интенсивное развитие Китая в последнюю четверть века привело к постепенному строительству новых зданий культурного предназначения. 10 лет назад очередь дошла и до Сианя.

Ныне Сианьский концертный зал считается лучшим в северо-западном Китае. Он расположен в Новом районе Сиань Цюйцзян и является центром культурной жизни города. Общая площадь помещения огромна и составляет 80000 квадратных метров. По сути дела, это комплекс, состоящий из большого зала, камерного и эстрадного залов и других дополнительно оборудованных помещений. Большой зал вмещает более 1300 зрителей, находящийся в нем орган является единственным органом на всем северо-западе Китая.

Симфонический зал Сианьского концертного зала построен по международным специализированным стандартам высшего класса и является профессиональной сценой для исполнения симфонической, народной, эстрадной и другой музыки. Серебристого цвета зал красиво декорирован деревом и выглядит умиротворенно, торжественно и изысканно. Он состоит из партера и балкона. Зрительских мест всего насчитывается 1255, среди них 10 специализированных мест для инвалидов. Всего в партере 503 места, на балконе 2-го этажа 533 места и на балконе 3-го этажа 219 мест. В зрительном зале есть несколько входов и выходов, каждый из них оснащен звукопоглощающими и светопоглощающими устройствами. Для разработки и установки акустического оборудования были приглашены специалисты со всего мира. Например, обладатель многочисленных премий Дж. Маршалл, наиболее известными работами которого являются Опера Гарнье в Париже, Гуанчжоуский оперный театр и другие арены. Акустическое оснащение Сианьского концертного зала полностью было спроектировано самим профессором Маршаллом, все его параметры соответствуют международным стандартам высшего класса.

Орган, находящийся на верхних подмостках сцены, сделан под руководством крупнейшего немецкого мастера-органостроителя Иоганна Клее. Он отличается красотой внешнего оформления, а, главное, мощным, полного диапазона звучанием, обилием различных тембров, совершенными функциональными характеристиками электронно-компьютерной системы управления, что позволяет использовать его и как солирующий и как ансамблевый инструмент.

По-иному спроектирован зал эстрадной музыки, который полностью оформлен с применением металлических конструкций. Он представляет собой пространство веерообразной формы, что обеспечивает как превосходный внешний вид, так и гарантирует равномерное распределение акустики. Зрительные места расположены в партере и на балконе, всего их 130. Зал эстрадной музыки также специально оснащен профессиональным световым освещением и звуковым оборудованием, которые главным образом используются при выступлении групп и коллективов с исполнением электроакустической музыки, концертов рок-ансамблей, проведении музыкальных салонов, встреч и других подобных мероприятий.

Еще один — камерный зал — декорирован в бело-серебристом цвете, что формирует атмосферу умиротворенности и духовного обновления. Общий вид этого зала также имеет веерообразную форму и делится на партер и балкон, всего 138 мест. В камерном зале проводятся концерты камерной музыки, сольные вечера, мастер-классы известных деятелей искусства и т. д.

Дополнительные помещения включают в себя: бизнес-центр для проведения переговоров, зал с лингафонным оборудованием, рассчитанный на 60 человек, цифровую звукозаписывающую студию, состоящую из трех комнат. Кроме этого в комплексе функционируют кофейня, бар, VIP-зал.

Особо отметим репетиционные помещения, в которых находятся два концертных рояля знаменитых фирм «Стейнвей» и «Фацциоли». В здании, помимо всего прочего, предусмотрены

гримерные, комнаты для отдыха, комнаты для дирижеров, солистов и хоровых коллективов.

Одновременно для удобства населения, центр по продаже билетов предлагает покупку билетов через Интернет, услуги по приобретению билетов по телефону, доставку билетов и другие виды услуг.

Для обеспечения профессиональной и хозяйственной деятельности, а также для административного управления залом, в июле 2009 года была организована ООО «Компания филармонического и художественного творчества Цюйцзян». Первоначально то был центр филармонического и художественного творчества Цюйцзян, созданный при участии «Компании Шэньцай — исполнительское искусство», которая стала известной в провинции Шэньси в октябре 2002 года, после учреждения и проведения «Международного музыкального фестиваля Сиань-Шэньси». Компания «Шэньцай» в течение многих лет активно развивала и расширяла сценическое искусство, продюсировала китайские показы всемирно популярных спектаклей, таких как английский мюзикл «Кошки», известные американские мюзиклы «Аида», «42-я авеню», а также обеспечивала концерты знаменитых симфонических оркестров из США, Германии, Франции и других стран. Кроме того, ею были организованы показы балетных и драматических спектаклей. Общее количество выступлений достигло 300 в год с числом зрителей около 300 000 человек. В настоящее время компания «Шэньцай» собрала команду успешных менеджеров и основала ООО «Компанию филармонического и художественного творчества Цюйцзян». В планах компании создать на базе зала комплекс мирового значения, развивать и продвигать новые китайские и международные проекты. Главной же целью Сианьского концертного зала остается эффективная пропаганда классического наследия, стремление дать возможность городским жителям и гостям Сианя познакомиться с мировой классикой, не выезжая в Пекин, Шанхай или зарубежные страны. С этой задачей Сианьский концертный зал справляется вполне успешно.

На примере Сианьского концертного зала можно сделать принципиальный вывод о правильности некогда принятого на государственном уровне стратегического решения. Подобные многофункциональные комплексы на базе типовых и индивидуальных проектов возведены ныне во всех провинциальных центрах КНР. К 2020 году поставлена цель оснастить ими все города с населением свыше миллиона человек. Тем самым в орбиту высокого искусства и высоких музыкально-информационных технологий будет включено более половины населения страны.

© ***Ходорковская Е. С., 2015***

УДК 78.01

КОНЦЕПТ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ «ИСТОРИЧЕСКИ ИНФОРМИРОВАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА»

В статье реконструируется концепт музыкального произведения, оформившийся (хотя и не эксплицированный) в контексте движения Hisrotically informed performance (исторически информированного исполнительства). В отличие от классико-романтической эстетики, в рамках которой ценностный ранг художественной формы определяется ее структурными, интеллигибельными качествам, философия так называемого «аутентизма» сосредоточена на рефлексии над чувственно-звуковым аспектами музыкального феномена. За этой сменой вектора с «невидимого» на «очевидное» стоят радикальные культурные сдвиги в области институциональных практик производства, потребления и восприятия музыки.

Ключевые слова: исторически информированное исполнительство, музыкальное произведение, классическая концепция музыкальной формы, структура, саунд

«Геометры от эстетики часто жаловались на Шекспира за полное отсутствие внутреннего единства и внутренней связи, тогда как более проникновенному взору его творения предстают как выросшее из одного зерна прекрасное дерево с листьями, цветами и плодами; точно так же только при глубоком проникновении в инструментальную музыку Бетховена раскрывается ее высокая обдуманность, всегда присущая истинному гению и подкрепляемая изучением искусства. Какое из инструментальных произведений Бетховена подтверждает все это в большей мере,

чем бесконечно прекрасная и глубокомысленная симфония в c-moll? Как неудержимо влечет слушателя это дивное творение все выше и выше по лестнице звуков в духовное царство бесконечного!» [2, с. 60].

Вложенное в уста капельмейстера Крейслера суждение Гофмана о бетховенской Пятой симфонии — парадигмальный образец немецкой романтической музыкальной эстетики. Не будет преувеличением сказать, что в эпицентре этой эстетики располагается концепт музыкального произведения, формирующийся на рубеже 1800-х годов[1]. В цитированном пассаже он представлен едва ли не с исчерпывающей полнотой: инструментальное сочинение, завершенное и целостное (Ergon, а не Energia), чей эстетический ранг и художественное достоинство проявляются в органической взаимосвязи разнородных элементов формы, и чье назначение — открыть воображению слушателя доступ в область внечувственного. Гениальное творение предназначено по своей сути, в конечном счете, не для ушей: наградой слушателю за труд, затраченный на понимание устройства музыки, является трансцендирование за пределы чувственного опыта.

Концепт произведения, утвердившийся в качестве регулятивной идеи в европейской музыкальной культуре с начала XIX века, — это не просто философская максима или поэтический троп. В реальности он обеспечивался формами и практиками музицирования, «оплотнялся» в способах бытования, распространения и восприятия музыки. Важнейшую роль в этом плане играла традиция фортепианных переложений оркестровых, ансамблевых и оперных партитур. Хорошо выполненная клавирная версия, редуцируя тембровое богатство оригинала, вознаграждала пользователя иным образом: она давала ему возможность сосредоточиться на структурных событиях формы, на ее мелодических, гармонических, ритмических процессах и отношениях, то есть осуществить ту работу, которую Гофман в цитированном пассаже называет «глубоким проникновением». Замечательно, что ни где-нибудь, а именно в «Инструментальной музыке Бетховена» Гофман (одним из первых) восславил пропедевтический потенциал клавирных переложений и сравнил мастерски исполненную на фортепиано инструментальную или оркестровую музыку с «хорошей гравюрой, снятой с большой картины» [2, с. 63]. Это меткое сравнение позволяет нам увидеть клавирную версию сквозь призму специфических достоинств монохромной репродукционной гравюры, которая, по мысли известного искусствоведа, «выявляет строение художественной формы произведения лучше, чем это делает сам оригинал»[2]. Между тем именно клавирные переложения обеспечивали в XIX веке контакт с музыкой тысячам меломанов. По словам Гарольда Шонберга, «как только появлялась новая симфония, камерная музыка или даже опера, тут же появлялись и переложения — двух- или четырехручные, для одного или нескольких роялей. Так знакомились с музыкой в те дни, и это был единственный способ как для профессионалов, так и для широкой публики» [5, с. 116]. Популярность фортепиано стимулировала стремительное развитие индустрии производства инструментов. Все тот же Шонберг отмечает, что «к 1802 году благодаря усовершенствованию машин и паровому двигателю Бродвуд выпускал более четырехсот инструментов, а к 1825-му их число достигло полутора тысяч. <…> В 1750 году в Лондоне было двенадцать музыкальных магазинов. В 1824-м их стало 150» [5, с. 87]. Фортепиано, «фонограф» XIX века, главное средство распространения музыки в эту эпоху, через клавирные переложения прививало аудитории определенную культуру музыкального восприятия и понимания.

Излишне напоминать, что складывающееся в XIX в. Formenlehre конструирует свой предмет, ориентируясь на структурные свойства музыкального феномена. Классическую теорию форм интересуют события, обеспеченные двумя структурно ответственными параметрами музыкального звука — высотой и длительностью (манифестированными в тональных и ритмических соотношениях). Темброво-динамические характеристики (и предписанные композитором, и привнесенные исполнителем) в рамках этой аналитической перспективы явно акцидентальны. Впрочем, в редких и особенно интересных изводах музыкально-теоретической традиции они осмысливаются как аудиальные признаки-маркеры вскрытых теоретиком структурных событий, которые должны быть поняты исполнителем и артикулированы им. Теоретические системы Х. Римана, Б. Л. Яворского и (в особенности) Г. Шенкера, пафос которых определялся представлением о том, что ранг музыкального исполнения связан с пониманием композиционного замысла великого произведения, — апофеоз той эпохи в истории европейского музыкального мышления, которую, воспользовавшись формулой ученика Г. Шенкера, Ф. Зальцера, можно было бы назвать эпохой структурного слышания. Назовем в качестве ее примера лишь один, хотя и выдающийся образец — легендарную интерпретацию Фуртвенглером Девятой симфонии Бетховена, воодушевленную аналитическими

штудиями Шенкера (Фуртвенглер был настолько захвачен ими, что с 1919 года стал брать у Шенкера частные уроки), — интерпретацию, которая, по словам британского музыковеда Питера Пири, «анализирует структуру»[3].

Сто лет спустя после выхода в свет гофмановской «Крейслерианы» в Лондоне был опубликован труд Арнольда Долмеча «Интерпретация музыки XVII и XVIII веков, основанная на свидетельствах современников» (1915), вековой юбилей которого мы отмечаем в этом году. Эту книгу и поныне считают важнейшей вехой в «возрождении старой музыки», хотя на смену меланхолическому «old» со временем пришло бодрое «early», а введенный Долмечем термин «аутентизм» после жарких дебатов, развернувшихся в 1980–1990-е годы в англо-саксонском мире, был заменен «исторически информированным исполнительством» (historically informed performance, сокращенно HIP). Программа, намеченная Долмечем, предполагала не только производство вышедших из обихода инструментов (в его мастерских в Бостоне и Хейзлмире лютни, виолы, рекордеры и клавесины изготавливались в промышленных количествах), но и изучение синхронной времени создания произведения исполнительской манеры, описанной в старых трактатах и других письменных источниках. В отличие от музыковедов, ориентирующихся на фиксированный нотный текст, Долмеч интересовался тем, что в нем не зафиксировано: его волновали «паралингвистические» параметры композиции, ее звуковая оболочка, определяемая тембром инструмента и действиями исполнителя (агогикой, артикуляцией, динамикой, аппликатурой, техникой вибрато и т. д.). Отождествив произведение с его «аутентичным» звуковым обликом и понимая последний как функцию «правильного» исполнения, Долмеч завершил свой эпохальный труд фразой, которая читается как символ веры: «мы больше никому не можем позволить стоять между нами и композитором» [8, p. 471][4].

Сопоставляя интенции Шенкера и Долмеча, едва ли можно вообразить себе больший контраст. Для первого «истина» музыкального произведения воплощена в законосообразном развертывании глубинной звуковой структуры, значимые элементы которой, «просвечивающие» сквозь поверхностный фактурный слой, должны быть выявлены в акте теоретической рефлексии. Для второго «истина» — сам этот фактурный слой во всей его исторически фундированной достоверности, определенным образом устроенная «звуковая вещь», аутентичный саунд. Именно этот аутентичный саунд, «как» музыкального феномена, обеспечивает нам, по версии Долмеча и его последователей, доступ к сотворенному композитором «что»: провокационное высказывание прославленного американского клавириста Малкома Билсона, заявившего, что даже величайший и тончайший музыкант, играющий на современном инструменте, не имеет шансов приблизиться к пониманию истинного смысла моцартовской музыки, демонстрирует это с полной определенностью[5].

Идеология и эстетика аутентизма стала предметом растянувшейся на годы серьезной академической дискуссии, начавшейся в восьмидесятые годы прошлого века, спустя десятилетие после того, как «исторически ориентированные» ансамбли сделались неотъемлемой частью европейской музыкальной сцены. Наиболее активно эти вопросы обсуждались в американском музыковедении[6]. Громче других звучал в этих дебатах голос Ричарда Тарускина. Авторитетный музыковед, Тарускин в 1950-е годы возглавлял один из первых в Нью-Йорке аутентичных ансамблей, что придавало его критике инсайдерскую достоверность. В своих статьях и докладах он развивал аргументацию, которую можно свести к следующим положениям. Во-первых, абсурдно говорить об аутентичном исполнении, забывая об изменениях ценностей, контекста и, разумеется, аудитории. Во-вторых, мифология «правильного подхода» порождает тип музицирования, который приводит к стандартизации. Стремление к подлинности оборачивается предрассудками и многочисленными табу, которые учреждает сложившаяся в аутентичном движении новая исполнительская элита. Наконец, в-третьих, идеологию аутентизма можно понять только в том случае, если признать в аутентистах не пассеистов-реставраторов, а типичных модернистов, с которыми их роднит пафос «правды», сциентизм, объективизм, инженерный подход к искусству и тотальная рационализация эстетических средств. Выводом из этой критики оказывался, однако, неожиданный и изящный парадокс: самое ценное в лучших исполнительских опытах аутентистов — это не археологические реконструкции, а актуальные звуковые решения, рождающиеся в контексте эстетических запросов современности и находящие отклик у слушателей[7].

Мы видим, что и апология, и критика «исторически информированного исполнительства» усматривают отличительную особенность этого проекта в его сосредоточенности на вопросах фонизма. Какие музыкально-исторические процессы благоприятствовали формированию подобной эстетической программы? С какими формами распространения, потребления и восприятия музыки связано ее функционирование? Можем ли

мы трактовать эту практику как культурный симптом — и если да, то о чем он свидетельствует? Попробуем по необходимости кратко наметить пути решения этих вопросов.

Ответ на первый из них кажется очевидным. Движение аутентизма естественно мыслить в контексте неуклонно возраставшего с эпохи романтизма интереса к тембру, достигшего пика в авангардных экспериментах середины прошлого века. Любопытно, что для описания некоторых композиционных новаций этого времени музыковеды пользуются понятиями, которые релевантны и для обсуждения практики аутентистов: так, В. Н. Холопова пишет о формах, организованных на основе «параметра экспрессии», в котором «ведущим элементом <…> выступает артикуляция, с контрастом звука плавного, певучего – и отрывистого, дрожащего и т. д.» [4, с. 451]. Интерес к артикуляции объединяет исполнителей, композиторов и исследователей, свидетельствуя о том, что перестройка системы классических представлений о музыкальной форме становится хорошо осознанным императивом. Скажем, Л. Н. Березовчук считает, что если установившаяся в музыкальной науке система аналитических приемов выработана на базе письменно фиксированных текстов, то модальная звуковая форма, создающаяся в процессе артикуляции, требует к себе специфического подхода, поскольку «запускает» иные перцептивные механизмы [1]. Об особом значении артикуляции, хотя и в связи с совершенно иным материалом, пишет и И. И. Земцовский. Традиционные категории жанра, стиля и интонации кажутся ему не достаточными для описания музыки устной традиции. Амбициозный замысел исследователя заключается в идее концептуализировать все типы музыкальной активности, специфичные для фольклора. Артикуляция — последнее звено в цепи, в которую входит музицирование и интонирование, она «выступает своего рода инструментом фиксации музыки, естественно выработанным самой традицией» [3, с. 102].

Эти едва ли не наугад выбранные примеры теоретизирования весьма показательны. Они демонстрируют очевидный интерес к вопросам звуковой формы музыки и ее субъектам — композитору, исполнителю и слушателю, выступающим в новых для себя ролях (композиторы пользуются ресурсами исполнителей, исполнители, создавая звуковую форму, притязают на такие же лавры, что и композиторы). Письменно зафиксированный музыкальный текст оставлен заботам традиционно мыслящих аналитиков. Не вдаваясь в обсуждение этих идей, заметим, что все они являются симптомами важного и влиятельного тренда в современной музыкальной культуре: определим его в рабочем порядке как фоноцентризм.

Фоноцентризм — и здесь мы касаемся следующего вопроса — не нуждается в фортепианных переложениях. Естественной средой его обитания является мир технологий и звукозаписывающей индустрии. Осознание этого факта потребовало немалого времени. Еще в 1990 году в рецензии на публикацию материалов симпозиума «Аутентизм и ранняя музыка» Чарльз Розен с сожалением констатировал недостаток внимания к тому, что «базой движения ранней музыки — как эстетической, так и коммерческой — является звукозапись» [13, p. 206]. Действительно, значение этого способа фиксации и распространения музыки для исторического исполнительства трудно переоценить. Дело не только в том, что на первых порах, с учетом несовершенства первых реплик старых инструментов и неопытностью непривычных к ним музыкантов, «положение спасала только возможность склеивать тридцатисекундные отрезки магнитной пленки, позволявшие оркестру останавливаться каждые полминуты» [13, p. 206]. Гораздо существенней, на наш взгляд, то, что нормативная, по сути, установка аутентистов на «правильное звучание» идеально коррелирует с «духом» звукозаписывающей технологии, обеспечивающей этой норме фиксацию, тиражирование и возможность бесконечного воспроизведения. Вспомнив В. Беньямина, мы опознаем в этом самоценном саунде «экспозиционную ценность», а в интимном родстве аутентизма со звукозаписывающей индустрией — судьбу «произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости». Эстетическая и социокультурная экспликация этого тезиса, которая и стала бы развернутым ответом на последний из сформулированных нами вопросов, ждет своего исследователя.

Примечания

[1] Принято считать, что впервые представление о музыкальном произведении как об opus perfectum et absolutum появляется в трактате Николая Листения «Musica» (1537). Сходство между этим понятием и концептом, возникающим ок. 1800 г. в немецкой музыкальной эстетике, оживленно дебатируется в научной литературе, начиная со второй половины XX в. С наибольшей полнотой философское и историко-культурное содержание этой категории рассмотрено в книге Goehr L. [9].

[2] Это соображение было высказано А. В. Степановым в его неопубликованном докладе «Почему я предпочитаю работать с репродукциями», сделанном на конференции «Воспроизведение как произведение искусства»

(Санкт-Петербургский государственный университет, 11–13 ноября 2013 г.). Благодарю автора за возможность ознакомиться с рукописью текста доклада.

[3] Шенкеровский анализ Девятой симфонии и его влияние на исполнительскую трактовку Фуртвенглера рассмотрены в работе: Cook N. Beethoven: symphony No. 9 (Cambridge Music Handbooks). Cambridge University Press, 1993. 133 p. Мнение П. Пири мы цитируем по этому источнику.

[4] Существуют разные варианты перевода этой фразы на русский язык. Английский оригинал звучит следующим образом: «We can no longer allow anyone to stand between us and the composer».

[5] Такое убеждение Билсон высказал в 1980 году в статье о венском фортепиано конца XVIII в. Этот знаменитый пассаж приводит Джон Батт, автор фундаментального исследования об историческом исполнительстве, отмечая, что позднее риторика аутентистов смягчилась [6]. Цитату Билсона см.: [6, p. 53], выходные данные соответствующей статьи [Ibid., p. 223].

[6] Хронологический обзор соответствующих материалов см. [6, p. 3–52], см. также [10] и [11].

[7] В наиболее концентрированном виде эти соображения изложены в эссе «Прошедшее настоящего и настоящее прошедшего», вошедшем в книгу «Текст и акт». Ее публикация в 1995 году стала крупным научным и культурным событием (см.: [12, p. 90–154]).

Литература

1. *Березовчук Л. Н.* Артикуляция в музыке (К проблеме модальной звуковой формы в произведении) // Музыкальная коммуникация: сб. ст. / сост. Л. Н. Березовчук. СПб.: РИИИ, 1996. С. 187–203.
2. *Гофман Э.-Т.-А.* Инструментальная музыка Бетховена // Собрание сочинений: в 6 т. М.: Художественная литература, 1991. Т. 1. С. 57–65.
3. *Земцовский И. И.* Человек музицирующий — Человек интонирующий — Человек артикулирующий // Музыкальная коммуникация: сб. ст. / сост. Л. Н. Березовчук. СПб.: РИИИ, 1996. С. 97–104.
4. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 1999. 496 с.
5. *Шонберг Г.* Великие пианисты. М.: Аграф, 2003. 416 с.
6. *Butt J.* Playing with history: the historical approach to musical performance. Cambridge University Press, 2002. 265 p.
7. *Cook N.* Beethoven: Symphony No. 9 (Cambridge Music Handbooks). Cambridge University Press, 1993. 133 p.
8. *Dolmetsch A.* The interpretation of the music of the XVIIth and XVIIIth centuries revealed by comtemporary evidence. London: Novello and Company, limited; New York, The H. W. Gray Co., [1915]. 493 p.
9. *Goehr L.* The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music. Oxford University Press, 1992. 314 p.
10. *Kenyon N. (Ed.)* Authenticity and early music. Oxford University Press, 1988. 219 p.
11. *Taruskin R., Leech-Wilkinson D., Temperley N., Winter R.* The Limits of Authenticity: A Discussion // Early Music. 1984. Vol. XII. Nr. 1. P. 3–25;
12. *Taruskin R.* Text and Act: Essays on Music and Performance. Oxford University Press, 1995. 392 p.
13. *Rosen Ch.* The benefits of authenticity // Rosen Ch. Critical entertainments: music old and new. Harvard University Press, 2000. P. 201–221.

МУЗЫКА В ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ

© *Донин А. Н., 2015*

УДК 78.01

ТЕМА МУЗИЦИРОВАНИЯ В НЕМЕЦКОМ ИСКУССТВЕ XV ВЕКА И РЕНЕССАНСНАЯ ИДЕЯ VARIETÁ

В статье рассматриваются произведения немецкого искусства XV века, включающие сцены музицирования и в совокупности выражающие идею varietá (разнообразия) в ренессансной культуре.

Ключевые слова: Германия, Средние века, Ренессанс, искусство, музыка, varietá, арфа, виола, волынка, дудка, лютня, орган, тамбурин, труба, фидель

Каким было искусство Германии в XV столетии — средневековым или уже ренессансным? Учеными высказывались различные, иной раз прямо противоположные, мнения. Так, Александр Бенуа в своем знаменитом труде «История живописи всех времен и народов» даже Дюрера считает готическим (то есть средневековым) художником [2, с. 297–298], тогда как немецкий историк искусства Йоханнес Ян именно с этого мастера начинает рассмотрение немецкой живописи и графики эпохи Возрождения [10]. Единого или общепринятого мнения нет до сих пор. Скорее всего, XV век и даже начало следующего столетия в немецкой художественной культуре — это плавный переход от средневековых черт в живописи, графике и скульптуре к ренессансным, при исключительном своеобразии последних.

Одну из характерных примет приближающегося Нового времени в немецком искусстве можно видеть в том, что в XV веке чаще, чем ранее, встречаются изображения музицирующих персонажей. При этом постепенно меняется — увеличивается и становится более разнообразным — состав инструментов, а параллельно с этим растет количество светских сюжетов. В этих процессах можно видеть проявление идеи varietá, что означает разнообразие или многообразие, — одного из ключевых понятий эпохи Возрождения. О нем писал великий итальянский архитектор и теоретик искусства Леон Батиста Альберти (1404–1472). Присутствие идеи varietá заметно в литературе (Боккаччо), в философии (Пико делла Мирандола, Марсилио Фичино), в эстетических взглядах ренессансных авторов. Понятие это употреблялось нечасто, оно как бы подразумевалось, и если речь шла об изобразительном искусстве, то имелось в виду прежде всего композиционное разнообразие. Но вместе с тем varietá ощущалась как стремящаяся к абсолютной полноте картина мира, как своего рода «перечень» (хотя бы и мысленный) всего сущего.

С наибольшей полнотой представление о varietá выразилось в деятельности Леонардо да Винчи, стремившегося охватить в уме, а нередко и в практической деятельности, механику, биологию, архитектуру, анатомию, изобразительное искусство, музыку, литературу и вообще все сферы бытия, где человек что-то изучает и создает. К этому художнику, ученому, философу в наибольшей мере подходит ренессансный термин homo universalis, то есть «человек универсальный».

Музицирование — одна из граней жизни, без которой бытие было бы беднее. Музыкальная компонента varietá включает и все многообразие звуков и музыкальных форм, и инструменты, и исполнителей, и ситуации, когда звучит музыка. Смежная область — изображение музыкантов и их инструментов в искусстве. От XV века до нас дошло немало созданных немецкими мастерами произведений живописи, скульптуры и графики, в которых представлены музыканты, играющие на различных инструментах, и певцы. При этом наряду с религиозной тематикой все чаще заявляла о себе тематика светская. Мы рассмотрим несколько характерных примеров из обеих этих групп.

Одно из первых произведений XV века, где отражена тема музицирования, — картина неизвестного верхнерейнского мастера «Райский садик» (ок. 1410, Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт искусств). Центральным эпизодом здесь является обучение младенца Христа игре на псалтериуме, в роли учителя — святая Цецилия, покровительница музыки. Псалтериум — это струнный щипковый инструмент, своего рода аналог русских гуслей. Он был известен уже в Древнем Египте и получил распространение в Европе в XIV–XV веках. В христианском понимании струнные инструменты часто связывались с Царствием

Небесным, и мы встречаем их изображения в картинах, посвященных «концертам ангелов».

Еще одно интереснейшее произведение немецкой живописи раннего XV века — картина так называемого Вестфальского мастера «Мария с младенцем и ангелами» (ок. 1420, Будапешт, Музей изобразительных искусств). Здесь дидактика и музицирование объединены мягким юмором. Мария держит в правой руке чернильницу с пером, собираясь обучать младенца Иисуса письму, он же тянет к себе ее покрывало, явно давая понять, что писать — это его дело. Эта забавная сценка сопровождается музицированием: в руках у четырех ангелов лютня, арфа, фидель и орган-портатив. Арфа высоко ценилась в придворных и аристократических кругах — так же, как лютня и фидель, что же касается небольших органов, то их изображения чаще встречаются в религиозном искусстве.

Одним из наиболее значительных живописцев XV столетия в Германии был кёльнский художник Стефан Лохнер (1410–1451). В его творчестве сплавлены различные региональные традиции [13, S. 237]. Во многом благодаря этому картины Лохнера проникнуты тонким лиризмом и обладают неотразимым очарованием. Большинство созданных мастером образов — это задумчивые Мадонны и немного грустные ангелы. Его картины привлекают чистотой и звучностью красок, а также изысканным декоративизмом. Фигуры ангелов, как и музыкальные инструменты, не только отличаются виртуозной передачей фактуры, но и играют большую роль — смысловую и композиционную (как средство гармонизации целого). В качестве примеров назовем «Страшный суд» (ок. 1435, Кёльн, Музей Вальрафа–Рихартца) с трубящими ангелами, «Поклонение младенцу» (1445, Мюнхен, Старая Пинакотека), где ангелы поют под кровлей хлева славу Христу, и «Мадонну в беседке из роз» (ок. 1448, Кёльн, Музей Вальрафа–Рихартца). В последней картине ангелы играют на двух лютнях, арфе и органе–портативе.

Струнный состав инструментов, наиболее характерный для религиозной живописи, дополнен двумя дудочками наподобие продольной флейты или старинного гобоя на картине «Обручение» (ок. 1470, Вена, Шоттенштифт). Эта картина входит в состав алтаря, созданного неизвестным по имени мастером для венского монастыря Шоттенштифт. Уже с древних времен духовые инструменты служили фаллическими символами, что объясняет их введение в композицию «Обручения».

Одним из источников наших знаний о музицировании в быту того времени является книжная миниатюра. Страницы манускрипта, где на полях бывал в изобилии представлен причудливый орнамент (часто растительный), вызывали у того, кто держал манускрипт в руках, образ цветника или цветущего сада. Но иногда в его глубинах открывалось отнюдь не священное видение или благочестивый сюжет, а изображение, почти непристойное. Так, нередко в рукописях можно встретить иллюстрации с изображением мужчин и женщин в общественных банях и купальнях. При этом плотскому греху могла сопутствовать музыка — как правило, инструментальная. Играли на разных инструментах — как духовых, так и струнных.

Ко времени около 1470 года относится рукопись MS Reld. 2 f. 244, хранящаяся в Берлине (Государственные музеи). В этом манускрипте есть иллюстрация «Общественная баня». Мы видим четырнадцать кавалеров и дам, многие из которых попарно погружены по пояс в бочки с водой, двое уединились за пологом рядом с кроватью. В дверях стоит церковный сановник высокого ранга, который обращает внимание короля в короне и со скипетром на то, что происходит в бане. Тот пребывает в изумлении. На переднем же плане представлен юноша в модной одежде, играющий на лютне и меланхолически опустивший взгляд: похоже, что для него не нашлось пары. Перед ним стоит собачка, внимательно слушающая музыку.

Значительно реже, нежели в живописи, изображения музыкальных инструментов встречаются в немецкой скульптуре. Это была та область искусства, куда светские сюжеты и мотивы проникали с трудом. И здесь можно найти изображения музыкальных инструментов в сюжетах, связанных с Рождеством Христа или Девы Марии, а также в сценах смерти и коронования Девы.

В качестве примеров назовем Алтарь святого Вольфганга работы Михаэля Пахера (окончен в 1481, Санкт Вольфганг, городская церковь), а также Краковский алтарь Файта Штосса (окончен 1489, Краков, церковь святой Марии). Центральная часть каждого из них представляет собой короб, заполненный раскрашенными и позолоченными деревянными скульптурами и орнаментом. В обоих случаях это сцена Успения и коронования Марии, и здесь можно видеть ангелов, поющих по нотам и играющих на трубах, чем выражаются радость и торжество по поводу вознесения Марии в Царствие Небесное. В Краковском алтаре мы видим ангела с лютней.

Последним великим мастером XV века в Германии был Мартин Шонгауэр (ок. 1450–1491). К сожалению, его картин сохранилось немного. Среди них известнейшей является «Мадонна в беседке из роз» (Кольмар, Музей Унтерлинден). Здесь изображение Богоматери с младенцем окру-

жено аркой, состоящей из большого числа резных деталей, среди которых размещены фигурки ангелов с различными музыкальными инструментами. Следует также упомянуть маленькую картину Шонгауэра «Рождество Христа» (1480, Берлин, Гос. музей), в композицию которой включена также сцена Поклонения пастухов. Три пастуха, сняв шляпы, благоговейно взирают на новорожденного Иисуса, один из них держит в руке дудочку — незатейливый сельский инструмент.

Шонгауэр работал и как живописец, и как гравер. Печатная графика, в отличие от других видов искусства, была тогда делом новым: самые ранние гравюры относятся к рубежу XIV–XV веков. Наряду с религиозными темами немецкие граверы с энтузиазмом воплощали светские сюжеты и мотивы. Крупнейший художник, работавший в Германии в технике резцовой гравюры и известный по инициалам как Мастер E. S., является создателем занимательного «Алфавита» (1460-е гг.). Гравюра, изображающая литеру X, представляет собой причудливое сочетание четырех диагонально расположенных мужских фигур с различными инструментами. Один музыкант дует в небольшую волынку, другой с комичной сосредоточенностью перебирает струны псалтериума, третий трубит в рог, у четвертого в руках два небольших колокола.

Пример 1. Мастер E.S. Литера X. Из Алфавита. 1460-е

Первый немецкий гравер, чье имя нам известно, — это Израэль ван Мекенем (ок. 1450–1503). Он тоже работал в технике резцовой гравюры. В его творческом наследии имеются не только портреты и сюжетные гравюры, но и орнаменты. В одном из них — «Орнаменте с танцующими морисками» — мы можем различить изображения маленького барабана и поперечной флейты. Этой же теме посвящена его гравюра «Танцующие мориски». Морисками называли испанских арабов, принявших христианство. Жили они, однако, не только в этой стране. Жизненный уклад и традиции морисков были чрезвычайно своеобразными, даже диковинными. В частности, они имели обычай привлекать внимание прекрасной дамы танцем, совершая весьма причудливые телодвижения. На гравюре мы видим пятерых танцоров и даму в совершенно пустой комнате. В руках одного из морисков дудка и маленький барабанчик, а в широком окне видны многочисленные зрители, желающие полюбоваться экзотическим зрелищем.

Бытовые мотивы, в том числе и музицирование, пронизывали некоторые «научные» сюжеты — например, изображения астрологического характера. К ним относились, в частности, популярные в аристократической среде серии «Семь планет». Во второй половине столетия замечательный художник, именуемый Мастером Домашней книги (имя его неизвестно), создал в так называемой Домашней книге (Вольфегг, библиотека замка) серию рисунков, посвященных этой теме. Изображение Меркурия включает фигуры различных людей, находящихся под знаком этой планеты, и среди них музыканта, играющего на небольшом органе.

Несколько ранее, около 1430 года, была выпущена книга «Семь планет», хранящаяся в университетской библиотеке Гейдельберга. Книги, создававшиеся до изобретения Гуттенбергом подвижных литер, называются блочными или блоковыми (по-немецки Blockbuch). Они печатались с досок, на которых вырезался и текст, и иллюстрации. В упомянутой книге на странице, посвященной планете Венере, помещена гравюра с изображением различных утех в «саду любви», в том числе и игры на музыкальных инструментах. Это арфа, лютня и духовые.

Однако по-настоящему книгопечатание начинает свою историю с изобретения Иоганна Гуттенберга, который «дал возможность литературным произведениям противоборствовать даже самым разрушительным историческим катастрофам и катаклизмам» [6, с. 293]. В первую очередь это относилось к памятникам античной литературы, которые до того сохранялись только в рукописном виде, причем огромное их количество было утрачено. Но как только книгопечатание было изобретено, в Европе, прежде всего в Германии, началась публикация сочинений древних

авторов, которых тем самым как бы возродили к новой жизни. Наряду с произведениями греческих и римских поэтов, прозаиков и драматургов печатались сочинения средневековых авторов, перерабатывавших — иной раз весьма причудливо — античные сюжеты. Так, события Троянской войны стали известны христианской Европе не по гомеровским поэмам, а по их средневековым переработкам. Назовем здесь «Историю разрушения Трои» («Падение Трои»), написанную итальянцем Гвидо де Колонна. Во второй половине XV столетия его труд издавался четырежды — в Аугсбурге в книгопечатне издателя Антона Зорга. Одна из иллюстраций представляет сцену обучения юного Ахилла игре на арфе.

Пример 2. Обучение Ахилла игре на арфе. Иллюстрация к «Истории падения Трои». 1482

Этого героя воспитывал, как девочку, царь Ликомед по просьбе матери Ахилла Фетиды, знавшей, что он погибнет, если примет участие в Троянской войне, и надеявшейся спасти его таким способом от судьбы воина. Хотя автор иллюстраций не обладал творческой индивидуальностью, он был хорошим профессионалом [4, с. 156]. Его произведения отличает уверенное ведение линии и грамотная компоновка. На гравюре мы видим будущего героя с небольшой арфой в руках и его учительницу сидящими под двумя деревьями. Арфа, известная уже в Древнем Египте, в эпоху Средневековья имела изящную элегантную конструкцию и небольшие размеры, чтобы ее можно было легко носить. Ахилл в женском платье и с длинными волосами слушает наставницу, внимательно глядя на нее. Композиция прекрасно уравновешена, почти симметрична. Арфа играет в ней важнейшую роль, что подчеркнуто ее расположением почти в геометрическом центре изобразительного поля.

Иллюстрации к первопечатным книгам часто содержат юмористическое начало [3, с. 113–120], причем бывает так, что обе темы — юмора и музыки — идут рука об руку. Иногда этот симбиоз весьма причудлив — как, например, в иллюстрациях к «Пляске смерти», изданной в 1488 году Генрихом Кноблохцером. На каждой из гравюр изображен человек определенного звания (купец, монах, советник, доктор), которого, приплясывая, увлекает за собою смерть в виде обтянутого кожей скелета. Одновременно смерть может держать какой-либо инструмент: трубу, волынку, фидель.

Пример 3. Советник. Из цикла «Пляска смерти». 1488

Среди изображений пляски смерти наибольшей известностью пользуется гравюра к «Всемирной хронике» Гартмана Шеделя, созданная в Нюрнберге в мастерской Михаэля Вольгемута (1493). На ней изображены весело пляшущие на краю могилы скелеты. Один из них играет на дудке.

Таким образом, отражение в искусстве идеи varietá — тенденция, наметившаяся в Германии XV столетия, — воплощалась и через раскрытие темы музицирования. Дальнейшее развитие она получила в творчестве мастеров первой половины XVI века.

Литература

1. *Баткин Л. М.* Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М.: Искусство, 1990. 415 с.
2. *Бенуа А.* История живописи всех времен и народов. СПб.: Шиповник, 1912. Т. I. 555 с.
3. *Донин А. Н.* Ренессансная смеховая культура и немецкая первопечатная книга // Проблемы развития зарубежного искусства: от Средних веков к Новому времени. СПб.: СПбГАИЖСА, 2013. С. 113–120.
4. *Нессельштраус Ц. Г.* Немецкая первопечатная книга: Декорировка и иллюстрации. СПб.: Аксиома; РХГИ, 2000. 271 с.

5. Панорама Средневековья: Энциклопедия средневекового искусства / под ред. Р. Бартлетта. М.: Интербук–бизнес, 2002. 336 с.
6. *Парандовский Я.* Алхимия слова. М.: Правда, 1990. 656 с.
7. *Степанов А. В.* Искусство эпохи Возрождения: Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. СПб.: Азбука–классика, 2009. 640 с.
8. *Buchner E.* Martin Schongauer als Maler. Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1941. 187 S.
9. *Geisberg M.* Geschichte der deutschen Graphik vor Dürer. Berlin: Deutscher Verein für Kunstwiss., 1939. 217 S.
10. *Jahn J.* Deutsche Renaissance. Leipzig: VEB E. A. Seemann, 1969. 51 S.
11. Martin Schongauer. Zum 500. Todestag. Dresden: Staatliche Kunstsammlungen, 1991. 40 S.
12. *Stange A.* Der Hausbuchmeister. Baden–Baden, Strassburg, 1958. 47 S.
13. *Ullmann E.* Geschichte der deutschen Kunst. 1350–1470. Leipzig: Seemann, 1981. 428 S.
14. *Ullmann E.* Geschichte der deutschen Kunst. 1470–1550. Leipzig: Seemann, 1985. 328 S.

© Афасижев М. Н., 2015

УДК 78.01

ЭСТЕТИКА ИММАНУИЛА КАНТА КАК МЕТОДОЛОГИЯ ЭМПИРИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ МУЗЫКИ

В статье анализируется обращение зарубежных ученых к трансцендентальной эстетике Канта как наиболее плодотворно и перспективно решающей проблему взаимодействия субъекта и объекта в теории познании и эстетике. Автором установлено, что позитивные результаты применения современной биологии к исследованию структуры и темпов в музыке выявило роль биологических констант, «правил, которые природа дает искусству», по Канту. Вместе с тем для подлинного искусства необходимой является свобода «гения» как уникального и оригинального творца.

Ключевые слова: искусство, философия, красота, мозг, музыка, история, биология, психология, Кант, композитор, свобода, ритм, идеализм, эмпиризм

Посвящается памяти М. Ф. Овсянникова

В своей многовековой эволюции философия все более и более сближалась с наукой — математикой, эстетикой, психологией, биологией, физиологией, социологией, историей и т. д. Начиная с Пифагора, постепенно из умозрительной, априорной она становилась методологией этих дисциплин и не только оценочно обобщающей их достижения, но и проективно конструктивной, тесно связанной с современными технологиями создания новейших видов искусства и глобальной сетью их тиражирования и распространения по всему миру.

Одним из характерных примеров сближения философской эстетики с биологией, психологией, историей и социологией является появление книги «Красота и мозг», созданной международным коллективом из двадцати ученых (из Германии, Италии, Канады, Швейцарии и Японии) [2], в которой представлены результаты экспериментальных исследований биологических основ искусства (поэзии, музыки, живописи, танцев различных народов мира), а также красоты в повседневности (например, «эстетика кухни»). Богатейший и уникальный материал книги, к сожалению, оказался мало востребованным в нашей философской и искусствоведческой литературе.

В данной статье ограничимся лишь теми аспектами психологии и нейробиологии, которые во многом подтверждают основные положения эстетики и теории искусства И. Канта.

В первой главе книги — «Философские теории прекрасного и научное исследование мозга» — немецкий ученый Г. Пауль анализирует историю эстетики и выделяет в них два основных направления: идеалистическое (Платон, Гегель и др.) и эмпирическое (Э. Бёрк и представители экспериментальной эстетики Г. Фехнер, Р. Арнхейм и др.). По его справедливому заключению, философы-идеалисты предметы искусства и эстетического восприятия рассматривали как чистые идеи вне их воплощения в реальности, а эмпирики — как реальные объекты искусства. И если эстетики-идеалисты сознанию отводят пассивную роль при восприятии идей посредством искусства, то эмпирики основную функцию познания различных видов искусства в основном связывают с их ощущением, отводя сознанию пассивную, второстепенную роль.

И в том и другом случае в указанных эстетических теориях субъект и объект были разъединены по своим предметным основаниям и их функциям.

Выходом из этого противоречия, по мнению Г. Паули, было создание И. Кантом трансцендентальной философии. «Согласно трансцендентализму, — считает он, — сознание является началом активным и творческим. Оно делает человеческое знание, опыт и эстетическое суждение возможным. Эта основополагающая идея трансцендентальной эпистемологии остается приемлемой до сих пор и служит основой доверия к эстетическим суждениям.

Кант предложил убедительное решение задолго до того, как в XX столетии развернулись идеологические споры о возможном влиянии наследственности и (или) среды на познание (и всякое научение вообще)» [2, с. 20].

Заключая критический анализ различных эстетических теорий прошлого и настоящего, Г. Паули приходит к следующему выводу: «Что касается более подробного описания отличительных свойств красоты и эстетических суждений, то наиболее убедительными представляются трансцендентальные подходы. Они же наилучшим образом обосновывают и возможность общезначимых эстетических суждений. А коль скоро так, то совершенно необходимо рассмотреть биологические гипотезы, которые могут иметь отношение к трансцендентализму, в том числе гипотезы относительно человеческого мозга» [2, с. 21].

Среди этих гипотез Г. Паули выделяет следующие свойства мозга: они активны, отдают предпочтения новым стимулам, а не ставшим привычными, синтетичны или образны, иерархичны, полушарно-асимметричны, ритмичны, склонны к «самовознаграждению», рефлексивны, социальны. И в итоге ученый восклицает: «Большей частью этими (или сходными) свойствами наделял человеческое сознание еще Кант!» [2, с. 26].

Следует иметь в виду, что многие из новаторских прозрений Канта были результатом осуществления им «коперниковского переворота» в философии, который решал в прошлом неразрешимую проблему соотношения материального и идеального, которая в теории познания конкретизировалась как соотношение биологического и духовного, мозга и сознания. Этот переворот заключался в том, что вопреки предшествующим философским теориям, в которых субъект познания должен был «подчиняться» внешним по отношению к нему предметам познания — природным и культурным объектам, Кант считал, что, наоборот, они должны согласовываться с возможностями их восприятия и познания человеком.

Своеобразие и оригинальность решения «основного вопроса» философии Кантом заключается в том, что он впервые природу рассматривал не только как внешнее человеку, но и как его внутреннее свойство, которое, с одной стороны, является независимой от сознания человека, а с другой — служит источником его субъективной творческой активности. Это наиболее очевидно на примере творчества в искусстве, которое эффективно и значимо осуществляется, по определению Канта, *гением*. По его определению, «гений — это талант (природное дарование), который дает искусству правило. Поскольку талант, как прирожденная продуктивная способность художника, сам принадлежит к природе, то можно было бы сказать и так: гений — это природные задатки души, через которые природа дает искусству правило» [3, с. 322]. Так, в эстетике Канта установлены свойства эстетической основы художественного творчества — природа и свобода, активность и ограничительность, синтетичность и рефлексивность.

Кант подчеркивает, что эти задатки души гения те же, что и у простых смертных, а именно: воображение и рассудок, но соединяющиеся в процессе художественного творчества особым образом. Но каким? Это остается тайной и в наше время. Единственное, установлено, что для развития прирожденных задатков души необходимы соответствующие условия проявления таланта или гения в искусстве. Так, например, почти все гениальные музыканты рождались и формировались в семьях музыкантов (И. С. Бах и его дети, Моцарт, Бетховен и др.), а также в музыкальной среде — в процессе обучения и практики музицирования. И именно в музыке природные задатки более, чем в других видах искусства, создают предпосылки для музыкантов-инструменталистов и певцов, а в поэзии действуют иные законы творчества (у великих поэтов, как правило, дети не унаследуют таланты их родителей).

Посмотрим, как функционируют указанные свойства биологической модели мозга в музыке, изложенные американским профессором музыки Массачусетского технологического института Д. Эпстайном в 4-й главе книги «Красота и мозг», озаглавленной «Соотношения темпов в музыке: везде и всюду одни и те же?». На примерах творчества композиторов венской музыкальной школы (Гайдна, Бетховена, Моцарта и других) ученый установил, что в их произведениях «соотношения темпов на удивление постоянны». Возникло предположение, что метрическая организация в музыке различных композиторов обу-

словлена «часовым механизмом» нашей биологической системы и усваивается ею. Имеется ли некое природное «правило», по Канту, которое определяет основные ограничительные параметры в истоках творчества и действует на протяжении всей истории?

Для проверки этой гипотезы были выбраны семь первобытных культур, широко разбросанных по разным континентам: две с островов Тихого океана, две из Азии, две из Африки и одна из Южной Америки. В эксперименте участвовали бушмены из пустыни Калихари в Африке, медлпа из Папуа и племена эйпо (оба с о. Новая Гвинея). В музыке указанных аборигенов была обнаружена «обязательность верных соотношений, независимо от ее эмоционального характера. Это может быть музыка для шествий, исполняемая для собственного удовольствия музыкантов, для различных церемоний, для многолюдных сборищ, а также игровая и даже "торговая"» [3, с. 120].

В результате был сделан следующий генеральный вывод. «Данные о соотношении темпов в музыке шести совершенно разных народов вполне согласуются с тем, что было найдено в классической музыке Запада. Настоящее исследование подводит под учение о темпе новое обоснование — представление о неких врожденных физиологических функциях, или о биологических рамках, которые в музыке проявляются как эстетическая *константа*» [3, с. 120].

Но при этом следует учитывать, что отдельные части в музыкальных произведениях всех видов и жанров характеризуются наличием в них различных темпов, соотношения которых выражаются целыми числами (1:1, 1:2, 2:3, 3:4 и т. п.). При этом все части могут иметь различные постоянные темпы, которые между собой объединены в единое целое внутренней связью или «сквозным пульсом», выражающим идею и смысл данного музыкального произведения.

Итак, положение Канта о том, что «природа дает искусству правило», данными исследованиями музыки разных народов, в общем, подтверждается.

Но далее Кант, как будто противореча себе, утверждает: «Искусством по праву следовало бы назвать только созидание через свободу, т. е. через произвол, который полагает в основу своей деятельности разум» [3, с. 318].

Приведенные высказывания Канта как бы фиксируют противоречивую сущность художественного творчества, основа которого обусловлена природным дарованием творца искусства, с одной стороны, и ограничением его произвола или свободы художественного созидания разумом — с его категорическим императивом, конечной целью которого является содействие усвоению в мире принципов справедливости, добра и мира на земле.

Но, учитывая сложные взаимодействия между природным и социальным в человеке, Кант допускает и некоторые отступления от категорической необходимости соблюдения их принципов в жизни и искусстве. Так, учитывая характер современного ему общества, с его произволом властей и принудительным и однообразием различных форм ремесленного труда, он обосновывает возможность и даже необходимость временного отвлечения от них и развлечения посредством разного рода игр в жизни и в искусстве. В искусстве — в особенности, но со следующей оговоркой: «…судьба изящных искусств, если их так или иначе не связывают с моральными идеями, — служить только для развлечения, потребность в которых растет тем больше, чем больше пользуются им» [3, с. 344]. Причем растет в ущерб нравственному и культурному развитию человека.

Как видно, Кант предугадал некоторые тенденции развития европейского общества. Например, не только непомерное возрастание игровых форм в жизни и искусстве, но и приоритет формы в искусстве модернизма, погоню любой ценой за оригинальностью в быту, одежде и искусстве, падение нравственности и, вообще, почти полное забвение «категорического императива».

Возникает вопрос: как это положение о свободе творчества проявилось в музыке, несмотря на ее биологически обусловленные «константы», выявленные в выше приведенном экспериментальном исследовании музыки — и примитивных сообществ, и музыки Гайдна, Моцарта, Бетховена и других?

Ответ на этот вопрос дается профессором музыки Д. Эпстайном в параграфе 4-й главы «Критерии значимости отклонений от "правильных" соотношений темпов». В нем утверждается, что если безусловно подчиняться биологическим константам в музыке и в других искусствах, то это неизбежно приведет к невозможности выразить разнообразие эмоций и идей в искусстве и литературе. Это оказывается невозможным не только по субъективным соображениям, но и противоречит природным свойствам мозга. Подтверждение этого следует из исследований особенностей функционирования мозга учеными различных стран.

Например, в 3-й главе книги «Красота и мозг» профессор Школы искусств и гуманизма в Техасе Ф. Тернер и профессор Института медицинской психологии Э. Поппель утверждают

следующее: «Переработка информации в нашем мозгу детерминирована, но вопреки "консервативным" наклонностям, нервная система человека хорошо приспособлена для регистрации различий и склонна не замечать повторяющихся и ожидаемых раздражителей и гораздо энергичнее реагирует на новые и неожиданные. В пространстве она видит контрасты и линии раздела, во времени — видит движения и слышит изменения звука, а в пределах данной метрической системы поэзии возможны различные ее вариации. Все они как бы рассчитаны на то, чтобы преодолеть привыкание нашей слуховой системы к ожидаемому и привычному <…>. Мозг не только орган познания <…>, он еще и орган действия» [2, с. 76].

И, как оказывается, он не только служит человеку для решения в общем утилитарных и прозаических задач по удовлетворению его основных материальных и духовных потребностей, но и может включать в свою деятельность и самовознаграждение. То есть, реагируя и управляя выделением эндорфинов и энкофалинов — этих «гормонов удовольствия», он вознаграждает себя за «скучную», монотонную и однообразную деятельность, необходимую для адаптации к условиям внешней — природной и социальной среды.

И далее, ученые делают следующий вывод: «именно эта система самопоощрения лежит в основании всего пласта конечных целей, идеалов и ценностей человека — таких, как истина, добро и красота» [2, с. 77].

В музыке нарушение ее биологически обусловленных «констант», выявленных в упоминаемом выше экспериментальном исследовании примитивных сообществ и музыки Гайдна, Моцарта, Бетховена, обосновано необходимым выражением разнообразия личностных свойств музыкантов и социальными условиями их творчества. Эта проблема специально обсуждается Д. Эпстайном в параграфе 4-й главы, озаглавленном «Критерии значимости отклонений от "правильных" соотношений темпов». В ней ставится следующий вопрос: «Если "правильное" соотношение темпов проистекает из нашего естества, то почему тогда в игре западных профессиональных музыкантов эти соотношения иной раз как будто не соблюдаются?» [2, с. 121].

Ученый выделяет два основных аргумента отклонений от биологических констант темпов в музыке. Первый аргумент связан с «заимствованными темпами» или с использованием опыта прежних исполнений музыки, все основные возможности которых уже испробованы предшествующими поколениями и уже не могут вызвать и в музыкантах и слушателях «чувства, воодушевление, подъем, общее эстетическое впечатление от музыки» [3, с. 120]. И это соответствует положению Канта о необходимой оригинальности художественных произведений, способной пробуждать воображение и чувства людей.

Второй аргумент исходит из понятия умения и исполнения, когда «в нем нет единообразия; красота, изящество, непринужденность зависят от личного мастерства музыканта и его большей или меньшей одаренностью природой» [2, с. 122].

Таким образом, художественное качество музыки, как и всякого другого искусства, с одной стороны, зависит от природной одаренности музыканта, а с другой — от приобретенного обучением и опытом его личного мастерства. Именно это утверждал и Кант в его теории художественного творчества.

Как видно, симбиоз философской эстетики и современной экспериментальной психологии приносит плодотворные плоды в изучении и теории искусства и эстетического восприятия художественных произведений. И не только музыки, но, как показано в книге «Красота и мозг», и других видов искусства — поэзии, художественной прозы, живописи, танцевального искусства всех времен и народов.

Вообще, как известно, Кант оказал неподдающееся учету влияние на многие направления классической эстетики — Ф. Шиллера, И. Фихте, Ф. Шеллинга, романтиков, но и неклассическую — А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, Б. Кроче, А. Бергсона, Ж.-П. Сартра, на теоретика французского сюрреализма А. Бретона и даже на представителей информационной эстетики, например А. Моля.

И это влияние, как показало экспериментальное исследование музыки и других видов искусства, до сих пор продолжается.

Литература

1. *Афасижев М.* Иммануил Кант — предтеча теории и практики модернизма // Теория художественной культуры. Выпуск 6. М.: ГИИ, 2001. С.263–287.
2. Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики / пер. с англ., под ред. И. Ренчлера, Б. Херцбергера, Д. Эпстайна. М.: Мир, 1995. 334 с.
3. *Кант И.* Сочинения в шести томах / под ред. В. Ф. Асмуса. М.: Мысль, 1966. Т. 5. 564 с.

№ 3 [37] 2015

© *Шаховской А. П., 2015*

УДК 781.61

СТИМУЛЬНАЯ ПАРАДИГМА ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

Музыкальное произведение есть композиторское высказывание, процесс создания которого обусловливается рядом факторов, образующих стимульную парадигму творческого процесса.

Ключевые слова: композиторское высказывание, образ (=модель) высказывания, стимульная парадигма

Музыкальное произведение есть, по сути, композиторское высказывание, отражающее мир автора в совокупности субъективного (личный опыт автора) и объективного (общественный опыт). Таким образом, оно предстает как явление, включенное в социальную жизнь, «вписанное» в конкретное событийное время-пространство, «в общие процессы культуры» [1, с. 59]. Под их воздействием в сознании композитора формируется некий образ, некая модель звукового высказывания, то есть то психическое образование, которое в психологии обозначается термином «гештальт», трактуемый как «структура», «форма», «целостный образ».

Такой целостный образ формируется в сознании композитора в процессе творчества и предстает как своего рода модель создаваемого произведения. Вместе с тем он является компонентом целостного образа мира, будучи связанным со всей системой представлений, релевантных данной культурной традиции. Ибо образ мира не складывается из образов отдельных явлений и предметов, а с самого начала развивается и функционирует как некоторое целое. И произведение есть, по сути, не что иное, как элемент образа мира и сущность данного элемента не столько в нем самом, сколько в том месте, в той функции, которую он выполняет в реализации композиторского замысла.

Если связь «образ мира — произведение» отразить схематически, то, очевидно, что схема должна представлять собой не линейный (последовательный) ряд, а вписанные друг в друга окружности (предметные реальности): мир, жизнь, искусство, музыка, произведение. Эти «реальности», образующие иерархическую систему, проживаются и переживаются композитором, формируя его, условно говоря, музыкальную картину мира. Следовательно, они осознаются им, составляя «светлое поле» сознания.

Но если предположить, что наряду со «светлым» существует и «темное поле» (автор данные понятия использует не как строго научные, а прежде всего как образно-метафорические), то под последним нужно иметь в виду «бессознательное». Принцип взаимодействия указанных «полей» заключается, на наш взгляд, в следующем. «Реальности», освоенные субъектом в процессе сознательной деятельности, переводятся в бессознательное, образуя (формируя) в последнем своего рода образы-аналоги: образ мира, жизнеобраз, образ музыкально-звукового высказывания в его различных проявлениях и др.

На пересечении указанных элементов возникает «пограничная область»[1] взаимодействия «сознания» и «бессознательного», в которой и происходит активная творческая работа, творческий процесс, как следствие взаимостимуляции сознания и бессознательного.

Исходя из этого выделенные нами «светлое поле» и «темное поле» можно трактовать как факторы, обусловливающие «внешнюю» и «внутреннюю» стороны модели композиторского высказывания, понимая под первой те стороны, которыми модель соприкасается с внешним миром и которые осуществляют их взаимодействие, а под второй — те стороны, которые обусловливает имманентность модели и обеспечивает ее устойчивость во времени.

Данную сторону существования музыки рассмотрел Г. А. Орлов, отмечая, что будучи включенной в единство мира, она имеет имманентный (ей присущий) и трансцендентный (выходящий за пределы музыкального) аспекты [3, с. 75]. Таким образом, произведение присутствует в опыте композитора как некий звуковой образ музыкального высказывания (музыкальный гештальт), руководствуясь которым автор выстраивает (конструирует) произведение.

Очевидно, что музыкальный гештальт (=образ будущего произведения), представленный в сознании автора, включает в себя «объективное» и «субъективное», «звуковое» и «*НЕ*-звуковое», что образует некую предполагаемую, хотя и не всегда четко осознаваемую модель музыкально-звукового высказывания, несущего в себе нечто стабильное, составляющее «генетический код» произведения.

Развивая данную мысль, можно предположить, что эта стабильность обеспечивается установкой, обусловливаемой гештальтом (моделью). Исследование проблемы показало: по отноше-

нию к творческому процессу есть необходимость выделить явление, имеющее более узкий смысл, нежели указанные понятия и включающее в себя факторы (=признаки), которые формируют энергетическое поле творческого процесса.

Понятие «парадигма» представляется вполне отвечающим нашей концепции. Ценность ее видится в том, что она, условно говоря, направлена на конкретное воплощение образа в конкретном структурном решении. Неслучайно Г. Орлов связывает музыкальную парадигму с системой музыкального мышления [3, с. 365]. Как известно, проблема устойчивости типа произведения (например — симфонии) — это проблема жанровой парадигмы, ибо структуру произведения формируют специфические признаки, составляющие жанровое ядро, которое по логике вещей должна составлять его инвариантная (т. е. абстрагируемая от конкретных реализаций и собирающая в себе устойчивые, повторяющиеся признаки) структура как система закономерных связей.

Таким образом, гештальтобраз (модель) выступает как стимульная парадигма процесса создания произведения, смысловой структуры, конкретное оформление которой сопровождается познанием композитором ее внутренней логики, связи и отношений (см.: [5]).

Парадигма трактуется как явление, имеющее более узкое значение, нежели инвариант, что для нашего исследования имеет принципиальное значение. Инвариант как таковой может быть реализован в различных конкретных вариантах (=вариантных множествах). Парадигма же выступает как психологический стимул (психологическая модель) создания автором конкретного произведения и имеет, несомненно, стимульный характер, представляя «точку» феноменального поля фокусирующую в себе устойчивые признаки, факторы, свойства создаваемого произведения. В нем, как отметил Ю. Баале, концентрируются «продуктивные переживания» автора, которые формируют динамические стимулы творчества [цит по: 4, с. 141].

Таким образом, стимульная парадигма предстает как движущая сила «феноменального поля», под которым понимается момент времени в творческом процессе, формирующий конкретный контур произведения. Данный аспект представляется одним из возможных в исследовании, ибо стимульная парадигма выступает как явление, фокусирующее в себе и контекст, и текст, и подтекст создаваемого сочинения.

Исходя из этого, автор трактует стимульную парадигму как единство цели, замысла, идеи, которыми мотивируется[2] и стимулируется творческий процесс и которые предстают как своего рода фокус (центр), объединяющий структуру произведения в единое целое.

Примечания

[1] Данная «пограничная область» в авторской концепции трактуется как энергетическое поле творческого процесса, как пространство, в котором реализуется главная идея творчества — деятельности по созданию принципиально нового, еще *НЕ*-бывшего, *НЕ*-существовавшего. Поэтому очевидно, что «природу творчества невозможно раскрыть, исходя из изучения внутренних особенностей какого-то отдельного специфического вида творческой деятельности, и средствами лишь одной частной науки невозможно разобраться в этом сложном феномене» [2, с. 40].

[2] Для автора примером такой мотивации является работа Оливье Мессиана над «Квартетом на конец времени» в условиях концлагеря.

Литература

1. *Кирнозе З. И.* Музыка в пространстве межкультурной коммуникации: культура и цивилизация // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. № 2 (32). С. 59–62.
2. *Гольдентрихт С. С.* Творчество как философская проблема // Творчество и социальное познание: сб. ст. М.: МГУ, 1982. С. 39–56.
3. *Орлов Г. А.* Древо музыки. Вашингтон; СПб.: H. A. Frager & Co: Советский композитор, 1992. 490 с.
4. Психология процессов художественного творчества. Л.: Наука,1980. 218 с.
5. *Шаховской А. П.* Познавательный аспект композиторского творчества. Глазов: Глазовский педагогический институт им. В. Г. Короленко, 1999. 40 с.

№ 3 [37] 2015

© *Шаховской А. П., 2015*

УДК 781.61

ТВОРЧЕСТВО КАК ПРОЦЕСС СОЗИДАНИЯ ЛИЧНОСТИ

В статье рассматривается один из аспектов творчества, трактуемого как процесс созидания личности композитора, характеризуются связанные с этим проблемы.

Ключевые слова: композиторское творчество, творческий процесс, эмоциональное-рациональное

Композиторское творчество — сложный психологический процесс перевода реального (=образы реальной действительности) в музыкальное (=музыкальные образы). Вместе с тем, творчество трактуется не только как процесс создания новой художественной ценности (музыкального произведения), но и как процесс создания композитором самого себя в качестве субъекта творчества[1]. Данная взаимосвязь выступает как константное качество творческого труда, отмечаемое и учеными-аналитиками, и творцами-практиками. Именно это имел в виду французский поэт Поль Валери, утверждая, что не поэт создает стихотворение, а стихотворение — поэта.

Очевидно, что личность автора проявляется, прежде всего, в индивидуализации стиля, в уникальности авторских решений. Несомненно, что прежде всего личностный аспект обусловливает энергетику произведения, как одну из его субстанциональных сущностей, образующих определенный уровень воздействия на слушателя, заряжающий и заражающий его авторской эмоцией-мыслью. Этим обусловливаются многие проблемы, связанные как с воспитанием композитора [3, с. 4–7], так и с самоорганизацией последним творческой деятельности, идеальной формулой которой выступает девиз: творчество не столько способ мысли, сколько образ жизни.

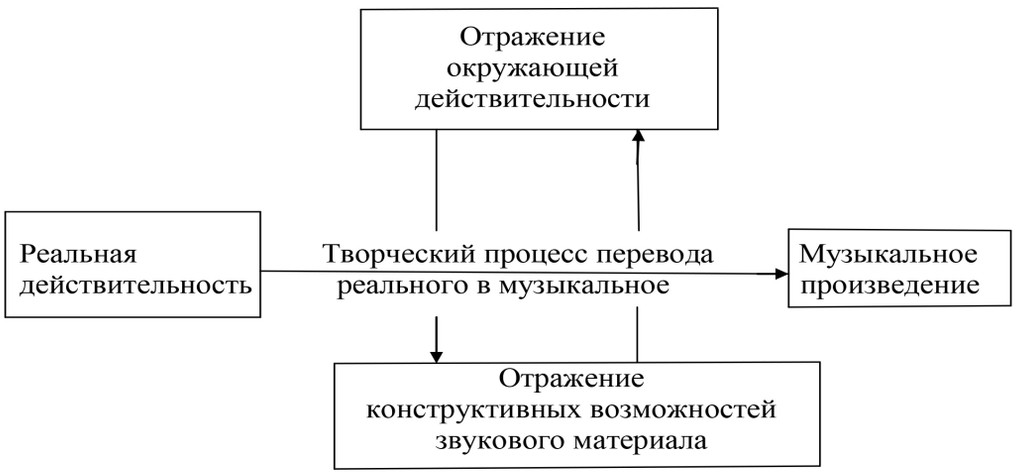
Исходя из этого, представляется возможным трактовать творчество как эмоционально-образное восприятие композитором себя в картине мира (по К. Юнгу). Осмысливая все реалии окружающей действительности в их многообразных связях и отношениях, композитор отражает в тексте свое отношение к ним, что в свою очередь образует социокультурный контекст произведения как совокупность признаков эпохи.

Данное качество музыки как специфического отражения субъективированной композиторской эмоции-мысли психологи выделяют как доминирующее. В. Леви, говоря о непосредственности обращения музыки к слушательскому сознанию, отмечает: «Сильнейший психологический побудитель, проникающий в подспудные глубины сознания, она (музыка. — *А. Ш.*) при всей своей отвлеченности всегда содержит <…> чувственную непосредственность» [1, с. 37], которая, по сути, репрезентирует личность творца.

С этой точки зрения большое значение обретает взаимосвязь общемузыкального и общеинтеллектуального в развитии личности по мере расширения композиторского опыта. Именно опыт открывает дверь в сокровенные тайны творчества, формирует специфичность, индивидуальность композиторского высказывания (а шире — стиля композитора). Исходя из этого французский композитор, грек по происхождению, Я. Ксенакис определил создание музыки как выражение человеческого интеллекта звучащими средствами. Данная трактовка прямо указывает на тесное единение эмоционального и рационального (=общеинтеллектуального), ибо на основе единства «рацио-эмоцио» возможно проявление творческого потенциала композитора, реализуемого в конкретном создаваемом произведении.

Последнее, неся в себе композиторскую мысль-эмоцию, представляет в целом результат отражения двух явлений: а) реалий действительности и б) конструктивных возможностей звукового материала. Указанные явления не являются некими автономными образованиями, они, несомненно, взаимосвязаны и взаимозависимы. Их единство образует в сознании композитора два условных уровня мышления.

На пересечении этих уровней, по сути, происходит перевод реального (образы реальной действительности) в музыкальное (музыкальные образы). Указанный перевод, очевидно, связан с формированием композитором субъективированного (личного) видения и слышания мира. В схематизированном виде данный перевод можно отразить следующим образом:



Из вышеизложенного следует, что композиторское мышление есть явление интегративного характера, соединяющее в себе два уровня единого творческого процесса:

а) образный уровень, связанный с познанием жизненных реалий как музыкальных прообразов;

б) конструктивный уровень, связанный с освоением выразительных возможностей музыкально-конструктивных средств.

Становление композиторского мышления как творческого «инструмента» композитора — сложный процесс, предполагающий приложения значительных интеллектуальных усилий, наличие особого склада и качества (на уровне взаимодействия «рацио-эмоцио») мышления, формирование которого, в свою очередь, длительный по времени и трудоемкий по затратам процесс[2].

Представляется необходимым отметить: на этой основе формируется, по сути, информационное пространство музыкального произведения как совокупность явлений, обусловивших его создание. Понимаемое в таком аспекте произведение несет в себе целостный мир художественного и жизненного опыта автора, который представляет собой причинный «механизм», обусловливающий процесс творчества (=авторского музыкально-звукового высказывания) и располагающийся, условно говоря, за пределами звучания. Не развивая далее эту тему (ибо это требует отдельного рассмотрения), обозначим главное. В процессе творчества композитор выстраивает картину мира, осознает свое место в ней, для того чтобы познать собственную душу. Конечным же результатом является созидание личности.

Примечания

[1] Данный факт был осознан еще античными мыслителями; в подтверждение приведем цитату из Аристофана: «Поэт творит подобное себе».

[2] Немецкий философ И. Фихте, исследовавший творчество, прежде всего, как философскую проблему, пришел в свое время к выводу, что творчество имеет духовно-практическую природу. То есть оно соединяет в себе совершенствование практических навыков и развитие духовного мира человека. Исходя из этого, Фихте определяет творчество как «дело-действие» («Thathhandlung»).

Литература

1. *Леви В.* Вопросы психобиологии музыки // Советская музыка. 1966. № 8.
2. *Орлов Г. А.* Древо музыки. Вашингтон – Санкт-Петербург: H. A. Frager & Co: Советский композитор, 1992. 490 с.
3. *Шаховской А. П.* Формирование квантовых моделей композиторского мышления: учебное пособие. Глазов: Глазовский государственный педагогический институт им. В. Г. Короленко, 1999. 28 с.

№ 3 [37] 2015

© *Платонова О. А., 2015*

УДК 78.085.7

КОНТРДАНС И САЛЬСА: СВЯЗЬ ПОКОЛЕНИЙ

Статья посвящена контрдансу, жанру, стимулировавшему развитие креольской музыки и ставшему одним из истоков сальсы. В центре внимания — характерные жанровые признаки, генетическая взаимосвязь контрданса и сальсы на уровне хореографии, инструментовки, формообразования и ритмики.

Ключевые слова: контрданс, сальса, креольская музыка, культура Латинской Америки, танцевальные жанры

В музыкальной культуре Латинской Америки выделяется жанр, который, несмотря на кажущуюся простоту содержания, отсутствие в нем глубинных смыслов, малые масштабы формы, тем не менее сыграл знаковую роль в музыкальный истории целого континента. Это креольский контрданс, потомок английского контрданса — старинного танца, известного со второй половины XVI века.

В XVIII столетии жанр контрданса приобрел не только необычайную популярность, но и значение универсальной модели, воплотившейся в новые жанровые разновидности (экосез, котильон, кадриль и т. п.), переосмысленной выдающимися композиторами (от Рамо до Моцарта и Бетховена). Распространившись практически повсеместно в Европе и в России, контрданс, наряду с другими салонными танцами, достиг Северной и Южной Америки.

Из Европы в Латинскую Америку (в частности, на Кубу) жанр попал весьма необычными путями. Его «экспансии» способствовали не только культурный обмен между колониями и метрополиями, но и внутренние процессы, происходившие в регионе: интенсивное освоение новых земель, мощные миграционные потоки, завоевательные кампании. Ш. Пьетробрюно, кроме того, отмечает поэтапное «усвоение» контрданса: сначала через Испанию, «которая установила на Карибском острове свои обычаи и порядки, далее — через Англию, захватившую Гавану в 1762 году в ходе Семилетней войны (1756–1763). Наконец, контрданс пришел через Францию в результате миграций франкогаитянцев (черных и белых колонистов) в провинцию Ориенте в течение периода Гаитянской революции в 1791 году» [4, с. 37].

Вероятно, основными причинами повсеместного распространения контрданса на новой земле стали небольшой, как бы случайный, состав инструментов, относительная простота и вариативность танцевальных фигур, наконец, демократичность самой среды бытования. «Контрданс […], — как отмечал М. Друскин, — танцевало смешанное, случайное общество без предварительной художественной подготовки, — его танцевали дилетанты в хореографическом искусстве ради веселого совместного времяпрепровождения, в целях организации незамысловатых празднеств» [1, с. 24–25].

Этот коллективный дух, определенная доля случайности и любительства в исполнении, открытость жанра новым веяниям, вероятно, спровоцировали не только саму моду на контрданс в Латинской Америке, но и последовавшие за этим мощные жанровые метаморфозы. Подобному тому как новый климат и социокультурные условия сказались на облике и темпераменте людей, так и контрданс, закрепившись как элемент танцевальной культуры Латинской Америки, приобрел уникальный колорит. Креолизация контрданса происходила в рамках всеобщего процесса формирования нового креольского фольклора, отмеченного К. Вегой [5] на основе европейских танцевальных жанров, их ассимиляции, а затем и постепенного «нисхождения», т. е. фольклоризации материала (освоения сначала в городской среде, а затем и в отдаленных сельских районах).

Каким же образом протекал подобный процесс?

Будучи привезенными из Европы, контрданс оказался в необычных социокультурных условиях, связанных с той смешанностью населения, которое стало характерной чертой региона. Например, на Кубе уже в XVIII веке состав жителей был поистине космополитическим: среди них были потомки африканцев, коренных жителей Гаити, а также испанцев, англичан и французов.

Так что контрданс проник не только в ежедневную жизнь элиты общества, но и стал популярным среди самых низших его слоев, основу которых составляло, преимущественно, черное население. В этой среде привычные европейские танцевальные мелодии стали исполняться под звуки африканского ударного оркестра, музыка приобрела ритмическую свободу и пластичность,

в строго регламентированную последовательность движений и шагов стали вноситься новые элементы, связанные с африканскими или гаитянскими традициями: пружинящие шаги, покачивания бедрами, «изолированные» движения плеч, корпуса и головы.

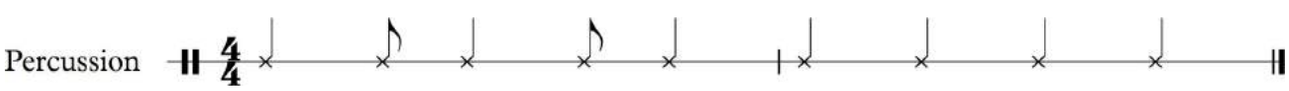
Примером многообразных изменений, происходивших с контрдансом, могут стать и вполне современные образцы гаитянского контрданса, представленного танцевальной группой на карнавале 2009 года в г. Порт-О-Пренс[1] или несколько иной, колумбийский вариант контрданса с элементами хоровода, исполненный юными танцорами в местности Ягуара (провинция Уила)[2].

Новые элементы музыкального языка и хореографии, наложенные на типичную европейскую структуру, и сформировали исторический облик креольского контрданса с его особой камерностью звучания, характерной двухчастностью, подвижными темпами, острыми ритмами (одним из которых стал специфический пунктирный ритм, так называемый «ритм хабанеры»). И именно креольский контрданс стал основанием могучего генеалогического древа, от которого простерлись ветви далее к другим жанрам.

Например, контрданс (и производная от него хабанера) рассматривается П. Пичугиным как один из источников, питающих аргентинское танго (наряду с милонгой и танго Андалусии) [2, с. 24–33].

Но если танго становится практически непосредственным наследником контрданса, его прямым отпрыском, то для сальсы, жанра относительно молодого, возникшего во второй половине XX века, контрданс является дальним предком, квинтэссенцией всего креольского, своеобразным генетическим кодом, прописанным глубоко в структуре жанра.

Глубинный след контрданса в сальсе находим на нескольких уровнях. В инструментовке он выражается в общем балансе европейских инструментов и латиноамериканской перкуссии. На уровне формообразования — в характерной двухчастной структуре. Обнаруживаются «отзвуки» контрданса и в одном из основных элементов ритмической системы сальсы: партии инструмента клавес. Сам основной ритм clave с его синкопированным рисунком, акцентированием слабых долей в такте, специфической организующей ролью в музыке хорошо известен. Он составляет основу ритмической организации многих жанров: от бразильской самбы, до кубинской румбы и сона. Но в сальсе он может также варьироваться с другим паттерном, заимствованным из дансона и контрданса, — cinquillo.



Кроме того, связь танцевальных жанров отражается и в базовой последовательности шагов, наложенной на четырехдольный такт.

Разумеется, через полтора века последовательной жанровой эволюции: от контрданса к дансону, от сона к мамбо и, наконец, к сальсе, — произошло не только закрепление традиционных жанровых признаков, но и накапливание новых.

В частности, «биритмичность» [2, с. 26], свойственная для креольского контрданса и его ближайшей родственницы — хабанеры, дала начало формированию полиритмической структуры, состоящей из нескольких паттернов, нашедших наиболее последовательное выражение в соне и сальсе.

Претерпевал изменения и принцип двухчастности. Если для контрданса и дансона был характерен, прежде всего, контраст двух разделов и в то же время наличие объединяющей темы в духе рефрена, то в соне сформировалась уже новая двухчастная форма с секцией montuno, построенной на чередовании сольных и коллективных реплик с обязательным рефреном-estribillo. А в сальсе та же структура усложнилась за счет взаимодействия вокальных montuno и инструментальных mambo во второй части.

Случайный ансамбль контрданса с течением времени также эволюционировал: от orquesta típica[1] (струнные, деревянные-духовые фортепиано, тимбалес гуиро) дансона, conjunto[2] кубинского сона (трес, фортепиано, бас, маракас, бонго, клавес, гуиро) к combo[3] или cuban jazz band (у В. Перны [3, с. 106]), исполнявшим мамбо, — к современным сальсовым ансамблям и оркестрам.

Базовая последовательность шагов, упомянутая выше, также никогда не была нерушимым шаблоном, поскольку каждый последующий стиль привносил новые элементы и танцевальные фигуры (близкая позиция «position de baile social cerrado» в дансоне, движения имитирующие вычерпывание воды из колодца — «sacar aqua del pozo» — в соне, виртуозные фигуры и нестандартный footwork[4] — в мамбо и сальсе).

В современной сальсе порой сложно узнать потомка креольского контрданса. Во-первых, потому что современный ее облик (и музыкальный,

и танцевальный) — это результат процесса, который можно назвать американизацией креольских жанров. Процесс этот происходил в результате ряда социально-экономических предпосылок, главным из которых была миграция латиноамериканцев (в частности, жителей карибского региона) в США, где традиционная музыка Латинской Америки испытала влияние местных разновидностей «третьего пласта»: джаза, отчасти рок-музыки, фанка, R'n'B.

Изменилась территория бытования: на смену музыке салонов и городских кварталов пришли танцевальные залы и ночные клубы. Музыканты-любители, выходцы из демократической среды, «новые трубадуры», уступили место профессионалам, имеющим необходимую продюсерскую поддержку; креольские «чаранги»[5] и «конхунто» преобразовались в современные технически оснащенные сальсовые оркестры и ансамбли с целой группой медных духовых, ударными установками, электрическими гитарами. Аудитория из региональной превратилась в интернациональную.

Влияние самих жанров западной массовой музыки выразилось в формировании новых образных сфер, характерных более для городской, урбанистической среды Америки, нежели для атмосферы Карибского региона, внедрении джазовых и эстрадных элементов аранжировки, в куплетности структур, ясности мелодики и гармоний.

Во-вторых, помимо креольских и западных жанров в сальсе ощущается связь и с некоторыми фольклорными формами Латинской Америки (кубинская румба, пуэрториканская плена, венесуэльская кумбия).

Тем не менее креольское начало, идущее от контрданса, является в сальсе доминирующим. Оно обнаруживается в тесной взаимосвязи слова, инструментального начала и танца, в описанных выше особенностях музыкального языка. Демократичность, искренность музыки, ее грациозность и жизнерадостность также связаны с креольскими истоками жанра.

Так, в казалось бы, непохожих, самобытных жанрах креольского контрданса и сальсы обнаруживается тесная генетическая связь. Связь поколений. Это еще раз подтверждает идею, неоднократно поднимаемую зарубежными и отечественными исследователями-латиноамериканистами: современная музыка Латинской Америки — открытая система, в которой все звенья связаны, в большей или меньшей степени, невидимыми нитями родства.

Примечания

[1] Baile 'La Contradanza' (interpetado por estudiantes de la Institución Educativa Amelia Perdomo de García de Yaguará (Huila) Columbia [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.youtube.com/watch?v=IZ-g9aGSS-I. Опубликовано: 25 мая 2009 г. пользователем jogm2009.

[2] Contre-dance Afranchis (Dance group performing in Haiti's 2009 Carnaval in Port-Au-Prince) [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.youtube.com/watch?v=aJLjXGze_lE Опубликовано: 28 июля 2011 г. пользователем Elie Regnier.

[3] Orquesta típica — в музыке Карибов — специфический состав ансамбля и тип инструментовки, характерный для дансона. Включает деревянные духовые, струнные, иногда фортепиано, а также региональные разновидности перкуссий (тимбалес и гуиро).

[4] Конхунто (Conjunto) или Сонора (Sonora) — особый вид карибского ансамбля, а также стиль инструментовки, возникший на основе септета в конце 1920-х годов. Включает в себя гитару, трес, контрабас, бонги, трио вокалистов (играющих также на маракас и клавес), а также 2–4 трубы. В 1930-е годы Арсенио Родригес включает в конхунто также фортепиано и конгу.

[5] Комбо (Combo или Cuban jazz band) — ансамбли, распространенные на Кубе и за ее пределами в 1920–1940-е, исполнявшие джаз, позднее — мамбо. В комбо джазовый пласт инструментов (тромбоны, трубы, саксофоны, фортепиано, бас) уравновешивался регинальными латиноамериканскими перкуссиями (тимбалес, гуиро и. т. п.)

[6] Footwork — (с англ. «работа ног») — в латиноамериканских танцах — комбинация разнообразных шагов, украшающих базовую последовательность.

[7] Чаранга (Charanga) — особый тип ансамбля и инструментовки, характеризующийся присутствием ритм-секции (контрабас, тимбалес и гуиро), струнных (2–4 скрипки и/ или виолончели), флейты. В 1940-е годы к чаранге были добавлены конги и фортепиано. Чаранга характерна для инструментовки современного дансона и ранних образцов ча-ча-ча.

Литература

1. *Друскин М.* Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XXVIII вв. Л.: Гос. Муз. Издат., 1960. 285 с.
2. *Пичугин П.* Аргентинское танго. М.: Музыка, 2010. 264 с.
3. *Perna Vincenzo.* imba: The Sound of the Cuban Crisis. USA: Burlington, VT Ashgate Publishing, 2005. 338 p.
4. *Pietrobruno Sheenagh.* Salsa and Its Transnational Moves. Lexington Books, 2006. 243 p.
5. *Vega Carlos.* El origen de las danzas folclóricas. Buenos Aires. Ricordi Americana, 1956. 218 p.

SUMMARY

Akopyan (Hakobian) L. On the Nature of Octoëchos and Neumes (on the Example of Medieval Armenian Hymnody). Part I. Though the medieval Armenian hymnography is based on the same general principles as the hymnography of other churches, the Armenian hymnody has retained some archaic traits which, obviously, disappeared from other traditions. The most important categories of medieval hymnography include the neumatic (in Armenian, *khaz*) notation and the octoëchos — a system of eight canonized melodic models, serving as source material for the whole body of hymn tunes.

Key words: neumes (*khaz* notation), *sharakan* (sacred hymn), octoëchos, canon

Akopyan (Hakobian) L. On the Nature of Octoëchos and Neumes (on the Example of Medieval Armenian Hymnody). Part II. The article, on the example of the Armenian neumes and the Armenian version of octoëchos, reveals some essential characteristics of the archaic hymnody. It is shown that during the late Middle Ages the initial, strictly organized and canonized system disintegrated, giving way for individual creation. The article is intended to 'demythologize' the so-called *khaz* problem, which has been inadequately interpreted in the Armenian literature.

Key words: neumes (*khaz* notation), *sharakan* (sacred hymn), octoëchos, canon, unity of syntax, prosody, rhythm, and mode

Zeifas N. Dramaturgic treatment of a double cast in «Saint Mathew's Passion» by J. S. Bach. Double cast allowed Bach to create in «Saint Mathew's Passion» a folk musical drama where characters from the Gospel action, sympathizers and empathizers and detached onlookers who will become first Christians interact.

Key words: Bach, Handel, Saint Mathew's Passion, folk musical drama, double chorus

Akopyan (Hakobian) L. A Revelation about The Revelation: Franz Schmidt's Das Buch mit sieben Siegeln. The article deals with the magnum opus of the Austrian composer Franz Schmidt, the oratorio Das Buch mit sieben Siegeln («The Book with Seven Seals»). This is the first musical work reflecting the Revelation of St John the Divine in the entirety of its content. Schmidt's monumental, in places highly expressive, and to an extent prophetic work shows some meaningful similarities with the imaginary oratorio Apocalypsis cum figuris («The Apocalypse with Figures»), composed by Adrian Leverkühn, the hero of Thomas Mann's novel Doktor Fausts.

Key words: Franz Schmidt, oratorio, Apocalypse, Leverkühn, Doktor Faustus

Syrov V. Stylistic aspects of a high school course in Harmony. The article is concerned with a comparatively new form of class work in Harmony — stylization. Alongside with such traditional forms as harmonization of melody, play of modulations and harmonic analysis, stylization activizes creative fantasy of a student and helps to master the material more durably. The main stages in mastering stylization are examined; the examples of musicology students' works of the Nizhniy Novgorod State Glinka conservatory are given.

Key words: harmony, stylization, play of modulations

Tsaregradskaya T. Phonetics in the system of compositional means of vocal music: Luciano Berio. Phonetics or the smallest particles of a word existing on the border between verbal and meaning, musical and expressive domains belongs to the field of the 20th century music compositional means. Italian composer Luciano Berio becomes one of the pioneers in treating phonetics as a specific new timbre and consistently employs it in his compositions. This article is dedicated to the two Berio`s opuses: early electro acoustical composition «Thema: Hommage to Joyce» and «Sequenza for a woman's voice».

Key words: phonetics as a new timbre, music composition, Luciano Berio

Abdinurov A. Programmatic character of traditional and symphonic kui. The article deals with the significance of programmatic character of the most developed genre in Kazakh oral folk and professional instrumental creativity — kui — on the basis of the authors' symphonic kuis analysis by T. Kazhgaliyev «Chasing the girl» (1988), S. Abdinurov «Saki» (2000).

Key words: kui — instrumental genre, programme, symphonic kui, orchestration

Reznik An. Second piano concerto by S. E. Bortkiewicz in the history of compositions for the left hand. In this article, for the first time in the native musicology Concerto for Piano (for the Left Hand) and Orchestra Op. 28 (1923) by an outstanding representative of the «Russian abroad» S. E. Bortkiewicz (1877–1952) is considered. A brief review of similar works by other composers, contemporaries of Bortkiewicz is given. Aspects of content, peculiarities of form, tonal plan, means of the composer's expression, specific character of only left hand performance methods are revealed.

Key words: S. E. Bortkiewicz, concerts for piano and orchestra, works for the left hand, P. Wittgenstein, dramaturgy, plot, style, tradition

Gryaznov V. Compositions of Romantic composers in Alfred Brendel's interpretation. This article presents for the first time in the Russian musicology analysis of the performing style peculiarities of the Austrian pianist Alfred Brendel in his interpretation of works by Romantic composers. Particular attention is paid to Schubert and Liszt, whose works occupy a significant place in the repertoire of the artist. The author sums up the pianist's views on their music, expressed in various articles and essays, some of which have not been translated into Russian. He also analyzes the recordings of the fantasy «Wanderer» by Schubert, Liszt's Second Hungarian Rhapsody and other works.

Key words: Alfred Brendel, interpretation of romantic piano works, Schubert, Liszt, performing style, pianists of the second half of the XXth century

Zheng Jing. Abing's performing art (the heritage of Chinese folk music performing art on the erhu). This article is about the creation activity of Chinese famous folk musician and performer Abing. The aim of the author is to introduce characteristic features of the musician's instrumental style which has a significant impact on the modern concept of the erhu performing art of Chinese musicians. Special attention is paid to peculiarities of Abing's compositions which are regarded as masterpieces of Chinese traditional music at present.

Key words: Abing, the erhu, performance on Chinese traditional instruments, the erhu playing technique

Luo Zhihui. Xi'en Concert Hall — the center of the musical art in contemporary China. The article characterizes one of the best concert halls in contemporary China — Xi'en Concert Hall. Unknown information about the interior of the hall which is a multifunctional complex effectively popularizing classical and contemporary musical art is given to native readers.

Key words: Chinese music, concert hall, equipment, management

Donin A. The topic of music making in German art of the XV century and the Renaissance idea varieta. The article considers the works of German art of the XV century, including the scenes of music making and as a whole representing the idea varieta (variety) in the culture of the Renaissance.

Key words: Germany, the Middle ages, the Renaissance, art, music, varieta, harp, viola, bagpipe, reed-pipe, lute, organ, tambourine, trumpet, fiddle

Afasizhev M. Immanuil Kant's aesthetics as methodology of empiric research of music. The article analyzes attempts of foreign scientists to approach the transcendental aesthetics of Kant, as the most fruitfully and promisingly solving the problem of cooperation between the subject and the object in the cognitive theory and aesthetics. As a result it was concluded that positive results of applying modern biology to the research of the structure and tempos in art at the example of music discovered the role of biological constants or, according to Kant, «rules that the nature gives the art», as well as the «lawlessness» or «freedom» of a «genius» as a unique and original creator of art.

Key words: art, philosophy, beauty, brain, music, history, biology, psychology, Kant, composer, freedom, rhythm, idealism, empiricism

Shakhovskoy A. Creative process stimulus paradigm. Musical composition is an utterance of a composer the process of creation of which is determined by a number of factors constituting a creative process stimulus paradigm.

Key words: a composer's utterance, image(=model) of utterance, stimulus paradigm

Shakhovskoy A. Creativity as a process of building a personality. The article touches upon one of the aspects of creativity regarded as the process of building the composer's personality and characterizes the problems connected with it.

Key words: composer's creativity, creative process, emotional-rational

Platonova O. Contre-dance and salsa: connection of generations. The article is dedicated to contre-dance — the genre which stimulated the development of Creole music and which became one of salsa origins. Typical features of the genre, genetic correlation of contre-dance and salsa in choreography, instrumentation, forms and rhythms are in the centre of attention.

Key words: contre-dance, salsa, Creole music, Latin American culture, genre

Khodorkovskaya E. Concept of music composition in theory and practice of historically informed performance. An article constructs a concept of music composition formed (although inexplicitly) in the scopes of Historically Informed Performance. In contrast to Classicist and Romanticist aesthetics, which defines the axiological status of artistic form by its structural and intelligible qualities, the philosophy of so-called authenticity is concerned with the reflection over sensuall and sound aspects of music phenomenon. Behind this change of vector from an 'invisible' to 'obvious' there are radical cultural shifts that belong to the spheres of institutional practices of production, consumption, and perception of music.

Key words: Historically informed performance, music composition, classic concept of vusic form, structure, sound

Авторы номера

Абдинуров Алиби Куттымбетович, старший преподаватель Казахского национального университета искусств (Республика Казахстан, Астана)
E-mail: abdinurov@mail.ru

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

Афасижев Марат Нурбиевич, доктор философских наук, профессор кафедры философии и эстетики Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки
E-mail: marat-work@mail.ru

Грязнов Вячеслав Владимирович, ассистент профессора на кафедре специального фортепиано Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, соискатель кафедры музыкальной педагогики и исполнительства Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки
E-mail: slava.gryaznov@gmail.com

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

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

Ло Чжихуэй, аспирант Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена
E-mail: lzh113@126.com

Платонова Олеся Александровна, аспирант Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки
E-mail: nimrodel-saty@ya.ru

Резник Анна Леонидовна, концертмейстер Российской академии музыки им. Гнесиных (Москва), соискатель кафедры музыкальной педагогики и исполнительства Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки
E-mail: annareznik@yandex.ru

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

Ходорковская Елена Семёновна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Сектора музыки Российского института истории искусств, заведующая кафедрой междисциплинарных исследований и практик в области искусств Санкт-Петербургского государственного университета, доцент
E-mail: ekhodor@gmail.com

Цареградская Татьяна Владимировна, доктор искусствоведения, член правления Российского общества теории музыки, профессор кафедры современной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского
E-mail: tania-59@mail.ru

Чжэн Цзин, аспирант кафедры музыкальной педагогики и исполнительства Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки
E-mail: 392515060@qq.com

Шаховской Альберт Павлович, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки
E-mail: shakh46@mail.ru

Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки объявляет конкурс на замещение вакантных должностей профессорско-преподавательского состава в 2015–2016 уч. г.:

1. Кафедра музыкального театра: преподаватель (сцен. движение, 0,25 ст.);
2. Секция физического воспитания и БЖ: ст. преподаватель (физ. культ., 0,5 ст.).

Срок подачи заявлений от соискателей — 1 месяц со дня публикации.
Контактный телефон /факс — (831) 419 40 15

РЕКТОРАТ

Authors

Abdinurov A., Senior Lecturer of Kazakh National University of Arts (Republic of Kazakhstan, Astana)

Akopyan (Hakobian) L., Doctor of Science, head of the department of music theory, State Institute of Arts Studies (Moscow)

Afasizhev M., PhD, professor of the chair of philosophy and aesthetics of NN State Glinka conservatoire (academy)

Gryaznov V., assistant to the professor of the chair of special piano of Tchaikovsky State Moscow conservatoire, applicant of the chair of musical pedagogics and performance of NN State Glinka conservatoire

Donin A., PhD in Art History, professor of the chair of philosophy and esthetics of NN State Glinka conservatoire (academy)

Zeifas N., PhD in Art History, professor of the chair of musicology of Popov academy of choral art

Luo Zhihui, post-graduate student of the Institute of music, theatre and choreography of Russian State Gertsen pedagogical university

Platonova O., Post-graduate student Nizhny Novgorod State Conservatoire (Academy) named after M. I. Glinka

Reznik An., concertmeister of Russian Gnesins academy of music (Moscow), applicant of the chair of musical pedagogics and performance of NN State Glinka conservatoire

Syrov V., PhD in Art History, Honoured Artist of the Russian Federation, head of the chair of musicology of NN state Glinka conservatoire

Hodorkovskaya E., PhD in Art History, chief researcher of Music Sector of Russian institute of Art History, Head of the Chair of interdisciplinary researches and practices in art at the Saint Petersburg State University, associate professor

Tsaregradskaya T., PhD in Art History, member of the board of Russian society of music theory, professor of the chair of modern music of Tchaikovsky State Moscow conservatoire

Zheng Jing, post-graduate student of the chair of musical pedagogics and performance of NN State Glinka conservatoire

Shakhovskoy A., PhD in Art History, Honoured professor of the chair of musicology of NN state Glinka conservatoire

Content

Problems of musical theory and history

Akopyan (Hakobian) L. On the Nature of Octoëchos and Neumes (on the Example of Medieval Armenian Hymnody). Part 1 3

Akopyan (Hakobian) L. On the Nature of Octoëchos and Neumes (on the Example of Medieval Armenian Hymnody). Part 2 9

Zeifas N. Dramaturgic treatment of a double cast in «Saint Mathew's Passion» by J. S. Bach 14

Akopyan (Hakobian) L. A Revelation about The Revelation: Franz Schmidt's Das Buch mit sieben Siegeln 18

Syrov V. Stylistic aspects of a high school course in Harmony 27

Tsaregradskaya T. Phonetics in the system of compositional means of vocal music: Luciano Berio 32

Abdinurov A. Programmatic character of traditional and symphonic kui 36

Problems of theory and history of musical performance

Reznik An. Second piano concerto by S. E. Bortkiewicz in the history of compositions for the left hand 41

Gryaznov V. Compositions of Romantic composers in Alfred Brendel's interpretation 44

Zheng Jing. Abing's performing art (the heritage of Chinese folk music performing art on the erhu) 48

Luo Zhihui. Xi'en Concert Hall — the center of the musical art in contemporary China 51

Khodorkovskaya E. Concept of music composition in theory and practice of historically informed performance 53

Music in its artistic parallels and interrelations

Donin A. The topic of music making in German art of the XV century and the Renaissance idea varietá 58

Afasizhev M. Immanuil Kant's aesthetics as methodology of empiric research of music 62

Shakhovskoy A. Creative process stimulus paradigm 66

Shakhovskoy A. Creativity as a process of building a personality 68

Platonova O. Contre-dance and salsa: connection of generations 70

ISSN 2220–1769

Журнал зарегистрирован Министерством печати и массовой информации РФ Рег. № ФС77-41738 от 20.08.2010

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: 27.07.2015.
Формат 60×84/8.
Усл. печ. л. 9,3. Тираж 100 экз.
Заказ № 54.

Отпечатано:
ФГБОУ ВПО «Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки».
603600, Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40.

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

Требования к рукописям статей, заявленных к публикации в журнале «Актуальные проблемы высшего музыкального образования»

- Редакционно-издательский совет Нижегородской консерватории принимает на рассмотрение ранее не опубликованные статьи.
- При решении о публикации учитываются актуальность и новизна темы, четкая постановка исследуемой проблемы, логика ее решения, научная достоверность и обоснованность положений. В статье должны быть представлены результаты исследования, сделаны соответствующие выводы.
- Редакционно-издательский совет сообщает автору о решении по поводу публикации в течение трех месяцев со дня регистрации рукописи в отделе.
- Для авторов статей — аспирантов и соискателей — объем рукописей не должен превышать 15 000 знаков, для кандидатов и докторов наук — 20 000 знаков.
- Текст статьи должен быть тщательно выверен и отредактирован автором. Статьи с опечатками и грамматическими ошибками не рассматриваются.
- Правила оформления статьи:

  Рукописи принимаются в печатном и электронном вариантах в виде текстового файла в формате Word 2003 (шрифт 12, межстрочный интервал одинарный, поля со всех сторон 2 см).

  Оформление сносок и примечаний в пределах статьи должно быть единообразным: библиографические ссылки оформляются внутри текста ([1, с. 3], первая цифра — указатель источника, который приводится в конце рукописи в разделе «Литература» в алфавитном порядке), примечания (без применения автоматической функции «сноска») приводятся в конце статьи перед списком литературы. Рукопись обязательно подписывается автором (авторами) на каждой странице. Указывается дата.

  - К рукописи прилагаются:

    отдельным файлом: ФИО автора, название статьи, аннотация (200–250 знаков) и ключевые слова (5–7) на русском и английском языках; сведения об авторе: ученые степень и звание, должность и место работы, номера контактных телефонов, адрес электронной почты;

    отзыв научного руководителя (для аспирантов и соискателей);

    рецензия на статью, в которой дана характеристика новизны работы, определено качество решения поставленных проблем;

    выписка из протокола решения соответствующего структурного подразделения (кафедры, отдела и т. п.).

Публикация платная (рукопись статьи направляется на редактирование и в печать после поступления средств на счет консерватории по договору оказания услуг).

Подписка на журнал осуществляется в почтовых отделениях РФ: индекс в объединенном каталоге «Пресса России» — 82885.

Материалы направлять по адресу: ***nngk.izdaniya@yandex.ru***

603600, Нижний Новгород, ГСП-30,
ул. Пискунова, д. 40,
Нижегородская государственная консерватория
(академия) им. М. И. Глинки,
издательский отдел.

С электронной версией журнала можно ознакомиться на официальном сайте ННГК
www.nnovcons.ru