

16+

Нижегородская
государственная
консерватория
им. М. И. Глинки

АКТУАЛЬНЫЕ
ПРОБЛЕМЫ
ВЫСШЕГО
МУЗЫКАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ

Научно-
аналитический,
научно-
образовательный
журнал

Главный редактор

Т. Б. Сиднева

Зам. главного редактора

О. М. Зароднюк

Редакционный совет:

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

Компьютерная верстка

А. С. Платонова
Корректор
Л. А. Зелексон

Учредитель и издатель

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

Адрес издателя

и редакции:
603950, Нижний Новгород,
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

<i>Южак К. И.</i> Регламент и прогресс: некоторые особенности фуг ХТК И. С. Баха	3
<i>Бочкова Т. Р.</i> Путь к романтической органной сонате	14
<i>Денисова Г. А.</i> Новая трактовка жанра оркестровой песни в творчестве Г. Малера	19
<i>Леона И. П.</i> Диалог как интерпретационная матрица коллекции песен на стихи из «Волшебного рога мальчика» Густава Малера	23
<i>Будаева Т. Б.</i> Китайская музыкальная драма <i>куньцзюй</i> : краткий обзор истории и особенностей жанра	30
<i>Петри Э. К.</i> Марш в России XIX века: к проблеме «своего» и «чужого» в музыке	37
<i>Монич М. Л.</i> Танеев: от практических опытов к учению о контрапункте	45
<i>Михайлова И. Н.</i> Образный мир камерной вокальной музыки Р. М. Глиэра	52
<i>Абдуллина Г. В.</i> Форма <i>basso ostinato</i> в творчестве петербургских композиторов второй половины XX – начала XXI веков	56
<i>Исаева С. А., Венчакова С. В.</i> Хоровой цикл Г. Г. Вдовина «Город в тумане» сквозь призму идейно-стилевых и композиционных исканий композитора	59
<i>Зароднюк О. М.</i> Метаморфозы сонатного жанра в творчестве Татьяны Сергеевой	64

Музыка в её художественных параллелях и взаимосвязях

<i>Преснякова И. А.</i> «The Jazz Theory Book»: русская версия (о непере译имой игре слов и иных «трудностях перевода»)	69
<i>Артемяева Е. В., Сиднева Т. Б.</i> Музыка как предмет обсуждения на страницах общественно-политического журнала «Вестник Европы»	74

РЕГЛАМЕНТ И ПРОГРЕСС: НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФУГ ХТК И. С. БАХА

В статье обсуждаются композиционные особенности фуг ХТК Баха, рождаемые ступенчатым ослаблением регламента по ходу экспозиции, расширением зоны действия экспозиционных тональностей, изменением соотношений темы с удержанными противосложениями и т. п.

Ключевые слова: Бах, ХТК, fuga, тема, ответ, противосложение, экспозиция, свободная часть

Предварительные замечания

Оппозиция *регламент / прогресс* предложена здесь потому, что *регламент* обычно представляется воплощением стабильности, традиции, канона, тогда как *прогресс*, напротив, — движением дестабилизирующим: если и не разрушающим, то подтачивающим устой. Ведь будучи направлен *вперед и вверх*, он ведет от прежнего, старого регламента к будущему, новому.

В подтверждение сошлемся на современный толковый словарь русского языка:

«**Регламент** <...> 2. Совокупность правил, определяющих порядок работы или деятельности...

Прогресс <...> 1. Поступательное движение (развитие), для которого характерен переход от низшего к высшему, от менее совершенного к более совершенному» [10, с. 1505 и 1437].

Как видим, понятие регламента относится к деятельности человека в тех или иных условиях. Но оно приложимо и к искусству. Например, в музыке: к какой музыкальной форме или к какому ее разделу можно отнести понятие регламента? — Разумеется, к экспозиции. В том же словаре читаем:

«**Экспозиция** <...> 3. Муз. Начальный раздел сонатной формы, в котором излагаются основные темы произведения, а также 1-я часть фуги, включающая проведение темы во всех голосах» [10, с. 2082].

В теорию имитационной полифонии понятие регламента — правил, определяющих построение строгой части, — ввел А. Милка [7]. Строгая часть фуги — это экспозиция. Ее

регламент в обычной — ординарной — фуге¹ сводится к четырем пунктам:

1. *Каждый из голосов, участвующих в фуге, начинает свое движение с изложения т е м ы.* <...>
 2. *Голоса вступают по определенному тональному плану, а именно — чередуя тонические и доминантовые проведения (независимо от числа участвующих голосов): T–D–T–D. Обе тональности — основная и доминантовая — называются экспозиционными тональностями, или тональностями экспозиции.* <...>
 3. *Каждый последующий голос вступает только после полного изложения темы в предыдущем.* <...>
 4. *В экспозиции тема проводится в основном виде, то есть без интервальных, ритмических и инверсионных преобразований.* <...>
- б) интервальные изменения, вызываемые тональным ответом, имеют свой регламент и не учитываются» [7, ч. II, с. 115–117].

В целом это норматив, совершенно понятный, естественный и непротиворечивый. Пункт 1 — охранительный, остальные — конкретно-технические. Все пункты имеют примечания (одно из них здесь процитировано). Естественно спросить: как соотносится экспозиция баховской фуги с этим регламентом?

Ответ кажется однозначным: это соотношение связано с историко-стилевой ситуацией, которую застал Бах и в которой разворачивалось его творчество, а именно — *с формирующейся традицией фуги в современном ее понятии.*

Некоторые особенности этой ситуации хорошо известны.

Полифонический тематизм

Как убедительно показал Ю. Н. Тюлин [14], одной из важнейших составляющих эволюции европейской музыки в XVII–XVIII веках явилась кристаллизация тематизма. В ходе этого процесса фуговая тема насыщается выразительными интонационными элементами и замыкается, обретая внятный заключительный каданс.

Новые характеристики принципиально меняют структуру, облик и композиционный статус темы. Не переставая служить импульсом к развертыванию (как и пропоста), она становится и объектом, и итогом направленной интонационной работы², ее смысловым центром, и сохраняет свою целостность и значимость независимо от того, когда вступают имитирующие ее голоса (что для пропосты просто неприемлемо), так что здесь может образоваться и имитационная пара проведений, и единое стреттное проведение.

Разумеется, и мелодическая яркость, и отчетливое завершение присущи далеко не всякой фуговой теме. В частности, момент ее окончания, ее «правая» граница в фугах предшественников и современников Баха нередко определяется с трудом. В таких условиях пункт 3 приведенного выше регламента оказывается неактуален.

Экспозиция фуги

Новые, формирующиеся в барокко свойства темы ставят ее в центр регламента: именно они — и только они — нуждаются в упорядочении поведения темы, прежде всего — на экспозиционном этапе. Теперь он уже неразрывно связан с верхнеквинтовой (нижнеквартовой) имитацией.

К. Дальхауз подчеркивал, что это всего лишь частный случай строгостильного мотета, в котором преобладает (что, заметим, естественно для монодически настроенного слухового сознания) нижнеквинтовое соотношение начальных вступлений (см.: [18, с. 57]). Но в этой связи стóит прислушаться к наблюдению Б. В. Томашевского, приложимому не только к литературе:

«Процесс "канонизации низших жанров" хотя и не универсальный закон, но настолько типичный,

что историк литературы в поисках источников того или иного крупного литературного явления обычно принужден обращаться не к большим предшествующим явлениям литературы, а к мелким» [13, с. 209].

Думается, для Баха верхнеквинтовая имитация, притом преимущественно в виде *тонального ответа*, является не только законом, но потребностью. Бах не упускает случая сделать ответ тональным, даже если в этом нет нужды. Ограничимся наиболее показательными примерами.

1. Фуга H-dur из I тома написана на однотональную тему, не содержащую в начальном мотиве V ступени (пример 1a). Здесь тональный ответ не требуется, и реальный ответ звучал бы вполне убедительно (пример 1b):





Пример 2а. Фуга e-moll, ХТК. том I. Тема

Помимо того что малейшие изменения хроматической темы могут ее существенно деформировать, здесь еще и октавный охват тонической гармонии в начале не позволяет ответить на квинту трезвучия квартой. Однако даже в столь затруднительных обстоятельствах Бах избегает выхода за пределы

экспозиционных тональностей. Разрешающей гармонической функцией в момент окончания ответа оказывается не тоника fis-moll (как было бы в реальном ответе, см. пример 2b), а доминанта h-moll (пример 2c). Ответ оказывается разомкнутым, но зато однотональным:



Пример 2b–c. Фуга e-moll, ХТК, том I:

b) допустимый реальный ответ; c) тональный ответ — решение Баха

3. Даже тогда, когда к теме примыкает кодетта, приводящая к тональности доминанты (что позволяет ис-

пользовать реальный ответ), Бах может сделать ответ тональным — как, например, в фуге G-dur из II тома:



Пример 3а–с. Фуга G-dur, ХТК, том II:

a) тема; b) допустимый реальный ответ; c) тональный ответ — решение Баха

4. Если признаки тонального ответа недостаточно весомы, Бах может предъявить полный набор правиль-

ных ответов, подчеркивая автономность каждого из них. Таково положение в фуге gis-moll из I тома:



Пример 4а–d. Фуга gis-moll, ХТК, том I:

a) тема; b) тональный ответ; c) субдоминантовый ответ; d) реальный ответ

5. В фуге Es-dur из I тома тема модулирует в доминантовую тональность, кодетта же возвращает движение к основной, и ответ получает возможность быть однотональным³:



Пример 5a–b. Фуга Es-dur, ХТК, том I:
а) тема; б) тональный ответ

В дополнительном проведении тональный ответ обогащается ритмическим вариантом, позволяющим интенсивно использовать диссонирующие задержания. Этот вариант утверждается далее во всех мажорных проведениях фуги:



Пример 5с. Фуга Es-dur, ХТК, том I:
вариант тонального ответа

Регламент фуговой экспозиции формируется у Баха едва ли не активнее, чем у других мастеров барокко. Неслучайно Эбенезер Праут пишет в предисловии к своему труду «Фуга» о критиках баховского наследия:

«Если такой известный теоретик, как Андрé, высказывается про Баха, что он *плохой образец*, так как *позволяет себе слишком много вольностей*, а у одного из видных учителей контрапункта в Германии вошло в привычку повторять своим ученикам, что среди сорока восьми фуг «Wohltemperierten Claviers» Баха *нет ни одной правильно написанной*, то без сомнения более чем своевременно выступить с энергическим протестом против системы преподавания, клеймящей в своем ослеплении творения *величайшего в свете композитора фуг*» ([11, с. 4]; курсив мой; орфография немецкого названия ХТК соответствует современным нормам. — К. Ю.).

В вольностях ли тут дело, или в чем-то ином, но в ХТК не найти двух одинаковых фуг. Понятно, что типологические различия между ними обусловлены прежде всего широким спектром их жанровых наклонений, но не только⁴. Однако в чисто конструктивном плане бо-

гатство решений начинается с дополнительных проведений и контрэкспозиций.

Особенности

дополнительных проведений

Известно, что в дополнительной части экспозиции требования регламента становятся значительно менее жесткими. Во-первых, здесь возможен реальный ответ (см., например, фуги fI, т. 19–22, тенор; FisI, т. 15–17, средний голос; hI, т. 16–18, альт; gII, т. 28–32, альт; BII, т. 21–25 и 32–36, нижний и средний голоса; hII, т. 26–32, средний голос).

К перечисленным случаям можно условно причислить также мелодию баса в т. 14–16 из дополнительной части экспозиции первой темы в фуге fisII. Преобразования материала здесь весьма значительны, и определение его как *темы* (в данном случае в функции ответа) — сомнительно: она освобождена от распевания метрически-опорной линии (термин С. С. Скребкова; см.: [12, с. 30 и далее]), сокращена и модулирует в основную тональность. Но если признать этот фрагмент *проведением*, — то проведением *реального ответа*.

Во-вторых, может быть по-новому распет начальный мотив темы (см., например, фугу CisI, т. 10–12, сопрано) или даже представлен иной ее ритмический вариант (например, в фугах EsI, т. 10–12, сопрано, и сII, т. 8–9, сопрано).

В-третьих, вместо чередования излагающих тему голосов ее может провести дважды подряд один голос (см., например, фуги disI, т. 8–10 и 12–14, бас; FII, т. 14–18 и 21–25, бас; AsII, т. 8–10 и 13–15, нижний голос; BII, т. 13–17 и 21–25, бас), причем даже без интермедии между проведением (например, в фугах cisI, т. 19–22–25, IV голос, и сII, т. 11–12–14, нижний голос).

См., например, названные фрагменты фуг cisI и сII. В обеих фугах двукратное изложение темы образует секвенцию с секундовым шагом: в первом — нисходящую, во втором — восходящую. В последнем случае второе проведение настолько деформировано, что легко узнаваемой остается только кадансирующая часть темы.

Заметим: в примечаниях к регламенту есть пункт:

«никакие отклонения от регламента не могут затрагивать первую пару вступлений и допустимы лишь

по отношению к последующим участникам» [7, ч. II, с. 116].

Это значит, что отступления от нормативов могут встретиться даже в основной части экспозиции.

Отсюда следует, что экспозиционный регламент, по существу, имеет три уровня строгости, три степени обязательности. Наивысшая, требующая неукоснительного выполнения, относится к первой имитации. Высокая, но допускающая некоторые послабления и соблюдаемая относительно гибко, охватывает последующие основные проведения. Низкой, максимально смягченной градации подчиняются проведения дополнительные.

Три степени строгости, или три радиуса действия экспозиционного регламента, позволяют композитору (и исполнителю) нюансировать характер, темп, рельефность происходящих в фуге событий, а тем самым подчеркивать или затушевывать их смысл.

Однако дело не только в послаблениях регламента для дополнительныхведений: *послабления касаются только собственно темы*. Здесь активизируются иные элементы фуги, привносящие в нее новый музыкальный материал, а с ним и новые импульсы и аргументы. Благодаря этому в дополнительныхведениях проявляются специфические отличия от основных, так что расширяющий — факультативный и уже в силу этого второстепенный — раздел начальной композиционной фазы приобретает автономное, едва ли не паритетное с ее основной частью значение.

Подобная ситуация возникает, когда в дополнительныхведениях появляются новые удержанные противосложения, которые придают индивидуальные черты конкретнымведениям и сохраняются или даже утверждаются в свободной части фуги, иногда вытесняя противосложения основныхведений.

Так, дополнительное проведение в фуге *CisI* (т. 10–12, сопрано, тональность доминанты) отличается от всех основных и большинства последующихведений в двух отношениях. Во-первых, тема обогащена детализированным (шестнадцатые) распевом инициального хода, благодаря чему ее мелодический рисунок образует некое подобие группетто, опирающегося на периодичность расширенных ямбических мотивов⁵. А во-вторых, второе противосложение, удержанное поч-

ти всюду⁶, здесь заменено характерным маршеобразным басом, и весь этот трехголосный комплекс повторяется в заключительном, тоническом проведении.

В фуге *FisI* после яркого завершения в т. 11 развернутой 1-й интермедии⁷ сопрано и альт излагают тему точно так же, как в первой имитации. Похоже, что фуга начинает экспозицию заново. Однако здесь сразу же вступает удержанное противосложение и появляются еще два. В тоническом проведении (т. 11–13) — это начало широкой скрыто-двухголосной волны, которая выросла из диалога сопрано и альты в только что отзвучавшей интермедии (первые полутакты в т. 7–8) и захватывает всю 2-ю интермедию, что неудивительно: высота волны достигает октавы. В ответном проведении (т. 15–17) — противосложение, напротив, узкообъемное, изысканно выходящее вокруг V ступени и кадансирующее на ней.

В дальнейшем эти новые противосложения удерживаются избирательным образом. Первое — в двух последующихведениях: *иноладовом* (*dis-moll*, параллель к основной тональности) у баса, как бы заместившем третье дополнительное проведение, и *субдоминантовом*, возвращающем мажор. Второе — в заключительном тоническом.

В фуге *BII* строгую контрэкспозицию открывают два доминантовыхведения *кряду*⁸. Они располагаются в разных регистрах, а увенчивающее группу тоническое проведение взмывает в предельно высокую тесситуру. И все же, видимо, этот план нуждается в «прикрытии», совмещении с каким-то иным, более убедительным порядком. Поэтому между двумя ответнымиведениями развернута разделительная интермедия⁹, приводящая к тональности доминанты (т. 25–32)¹⁰, а во втором из них прежнее удержанное противосложение заменяется двумя новыми, которые отныне будут сопровождать тему до самого конца фуги.

Аналогичная ситуация с «рассечением» контрэкспозиции разделительной интермедией после первого дополнительноговедения и введением нового удержанного противосложения, вытесняющего два первых, имеет место в фуге *III*¹¹. (Однако здесь контрэкспозиция нестрогая: она лишь точно повторяет первоначальный распорядок, даже с минорными завершениями верхней парыведений.)

Описанная ситуация может осознаваться скорее ретроспективно, нежели при непосредственном восприятии. Но профессиональный музыкант принципиально настроен на постоянное сопоставление услышанного и слышаемого, «простой» же посетитель концертного зала

получает впечатление от музыки прежде всего через ее исполнительскую подачу, которая имеет все возможности быть продуманной интерпретацией.

Особенности контрэкспозиций

Рассмотренные примеры показывают, что индивидуализация противосложений рождает тенденцию к группировке и перегруппировке дополнительных проведений независимо от распорядка тематических вступлений — по реально вызываемому ими композиционному эффекту. Вследствие этого формально нормативные контрэкспозиции обогащаются непривычными для них свойствами, а неполноголосные группы проведений приобретают специфически-экспозиционный характер.

Так, в фугах VII и VIII введение разделительной (и далее удерживаемой) интермедии после первого дополнительного проведения, а затем обновление материала удержанных противосложений вносят коррективы в восприятие композиции фуги. Первым разделом ее экспозиционной части представляется расширенная одним проведением экспозиция, а вторым — неполномасштабная контрэкспозиция.

Такие же свойства контрэкспозиции обнаруживает и пара дополнительных проведений в фуге FisI, отделенная от основных проведений разделительной интермедией и обогащенная новыми, персонифицирующими удержанными противосложениями.

Аналогичные описанным отклонения от норматива простой фуги привычны в экспозициях непервых тем в фуге сложной. Позиции

регламента ослаблены здесь по меньшей мере в отношении первых двух пунктов: а) новую тему желательно излагать с каким-нибудь сопровождающим материалом (поскольку одноголосие режет форму); б) тональный план проведений не обязан быть строгим и даже может опираться не на основную тональность фуги; более того, допустимо проведение темы не всеми голосами. Но коль скоро в сложной фуге начинает расшатываться регламент простой, практика может пренебречь и остальными запретами — на стреттное вступление темы и на неосновной ее вид.

Таким образом, с условно ненормативными экспозициями в некоторых простых фугах становятся в один ряд не противоречащие регламенту сложных фуг экспозиции непервых тем — неполноголосные, с собственным тональным планом, а в ожидаемой перспективе — со стреттами и преобразованиями тем.

В сложных фугах с отдельным экспонированием из ХТК (тройная fisII, двойные gisII и cisII) все непервые темы излагаются по нестандартному, притом модуляционному тональному плану. Кроме того, в фуге fisII обе непервые экспозиции образуются стреттными проведением¹².

Попробуем упорядочить сведения о подобных случаях в фугах ХТК. Обозначим контрэкспозиции простых фуг (кэ) и экспозиции непервых тем в сложных фугах (э2, э3), нарушающие 2–4-й пункты регламента — с нестандартным тональным планом, в том числе модулирующие, стреттные и с темой в неосновном виде, а также неполные (н):

<i>Вид нарушения регламента</i>	<i>Фуги с ненормативными экспозиц. разделами</i>
Нестандартный тональный план	fisII _{э2,э3} , gisII _{э2}
Уход из экспозиционной тональности	gisI _{кэ} , fisII _{э2,э3} , gisII _{э2}
Стреттное вступление темы	CisII _{э,кэ} , DII _э
Неосновной вид темы	CisII _{э,кэ}
Неполный состав вступлений	FisI _{кэ} , cII _{э,кэ} , cisII _{кэ} , BII _{кэ} , HII _{кэ}

Табл. 1. Ненормативные экспозиционные группы проведений

Если допустить, что экспозиция, а тем более контрэкспозиция фуги может быть ненормативной, то это можно закрепить соответствующими названиями, например:

модулирующая экспозиция/контрэкспозиция;
обращенная/ракоходная экспозиция/контрэкспозиция;
стреттная экспозиция/контрэкспозиция;
неполная экспозиция/контрэкспозиция.

Если же в процессе изложения темы используются разные ее преобразования, то можно сказать:

движущаяся экспозиция / контрэкспозиция.

Начало свободной части

«Свободная часть фуги — это тот ее раздел, в котором она продолжает свое движение уже вне действия экспозиционного регламента» [7, ч. II, с. 124].

Объем свободной части и ее строение зависят, как правило, от жанрового задания. Особенно очевидно это, как кажется, у Пахельбеля: его магнификат-версеты, фуги и ричеркары резко различаются направленностью и интенсивностью тематической работы, уровнем структурной сложности и масштабом. Аналогичные различия (значительно более сглаженные) обнаружи-

вают фугированные эпизоды в прелюдиях Д. Букстехуде, Н. Брунса и др.: порядок появления и характер этих фугато, нередко связанных родством тематического материала, ориентирован на классическую барочную сюиту.

Будем исходить из того, что

«свободную часть фуги открывает *проведение, нарушающее регламент экспозиции*» [там же].

В фугах ХТК начало свободной части нередко обнаруживает характерные особенности:

1. Одно или несколько проведений, несомненно принадлежащих уже свободной части фуги, поскольку они нарушают регламент экспозиции — а именно пункты 3 и 4, — все еще пребывают в экспозиционных тональностях (см. схему 2).

Подобные примеры настраивают на более гибкий и неодносторонний подход к композиционной структуре фуги. Когда начало свободной части остается в экспозиционных тональностях, допустимо относиться к нему — конечно, условно! — как к своеобразному продолжению экспозиционной стадии и отдельные проведения уподоблять «дополнительным» (CI, dI, EsI, FI, dII, EsII), а группы проведений — «контрэкспозициям» (GI, aI, EII, BII).

<i>Основные проведения</i>	<i>Дополнительные и неэкспозиционные проведения</i>	<i>Примеры</i>
Одноголосные	Стреттные	CI, FI, dII, EsII, EII
Прямые	Обращенные	GI, aI
Прямые	Ритмически измененные	EsI
Одноголосные прямые	Интонационно, реверсивно измененные, стреттные	dI
Однотипные	Индивидуализированные удерж. противосложениями	FisI, BII

Схема 1. Тематическая работа в зоне действия экспозиционных тональностей

2. Одно / несколько начальных проведений свободной части сохраняют близость с экспозицией по характеру тематической работы и виду фактуры и резко отличаются от последующих разделов с более интенсивными характеристиками (cisI, dI, FI, cII, EII).

Так образуется некая буферная, промежуточная, *заэкспозиционная зона*, способству-

ющая проявлению в фуге черт различных композиционных структур, подкрепляя эти черты характерными масштабными соотношениями. Эту зону могут образовать дополнительная часть экспозиции, начало свободной части и оба эти раздела вместе. И масштабно, и по композиционной функции такой участок может интерпретироваться как переход (*a*), или как сред-

ний раздел (b), или как завершение экспозиционной стадии формы (c), или как начало фазы интенсивной тематической работы (d). В двух последних случаях обнаруживается тенденция к композиционной 2-частности, в том или ином масштабе подтверждающей структурную 2-частность фуги как формы, по самой своей природе имитационной.

Так, черты раннеклассической сонатной формы со скромной разработкой и субдоминантовой репризой обнаруживаются в рассмотренной выше фуге FisI после завершения основной части ее экспозиции благодаря распорядку дополнительных и последующих проведений и распределению в них 2-го и 3-го удержанных противосложений¹³.

Повтор дополнительного проведения с обоими его противосложениями в репризе фуги CisI, транспонированный из доминантовой тональности в основную (для чего несколько изменилась сравнительно с экспозицией и вводящая его интермедия), высвечивает в этой фуге черты сонатной формы: главная тема — группа основных проведений, связующая часть — 1-я интермедия, побочная тема — доминантовое дополнительное проведение с «персональным» басовым противосложением, заключительная часть — 2-я интермедия, кадансирующая в dis-moll, т. 14; динамичный предыкт к репризе занимает т. 34–42, и весь материал экспозиции повторяется точно, пока не потребуется вместо поворота в доминантовую тональность закрепиться в основной, что и осуществляется при переходе к заключительному проведе-

нию, в нем самом и в заключительной же интермедии. Заметим, что проведения в экспозиционных тональностях (D–T) появляются в этой фуге задолго до репризы — после пары иноладовых проведений. Поскольку доминантовое проведение вступает до тонического, естественно относить первое из них к средней части, а второе — к заключительной, что полностью согласуется с теорией фуги.

Однако обычно между доминантовым и тоническим проведениями в свободной части находится интермедия с интенсивной проработкой тематического материала (вспомним 4-ю интермедию в фуге cI, т. 17–20), а здесь эти проведения сомкнуты так же, как в основной части экспозиции. Поэтому они воспринимаются не по отдельности, а как пара, более того — как сокращенное повторение экспозиции. И тогда в композиции фуги проявляются черты еще одной репризной формы — 5-частного рондо. Второй рефрен в нем, как это часто бывает, укорочен; в функции первого эпизода (близкого к рефрену) выступает пара минорных проведений, а в функции второго, разработочного — обширная 5-я интермедия (т. 28–42), половину которой занимает двухэтапный предыкт к репризе.

Необходимо отметить, что и сонатная форма, и рондо, как бы убедительно ни проступали в этой фуге их черты, остаются не более чем контурами форм второго плана. В живом же, непрерываемом развертывании и становлении реализуется здесь только собственно фуга, и в огромной мере этому служат интермедии, насыщенные изобретательной интонационной работой и виртуозной контрапунктической техникой:

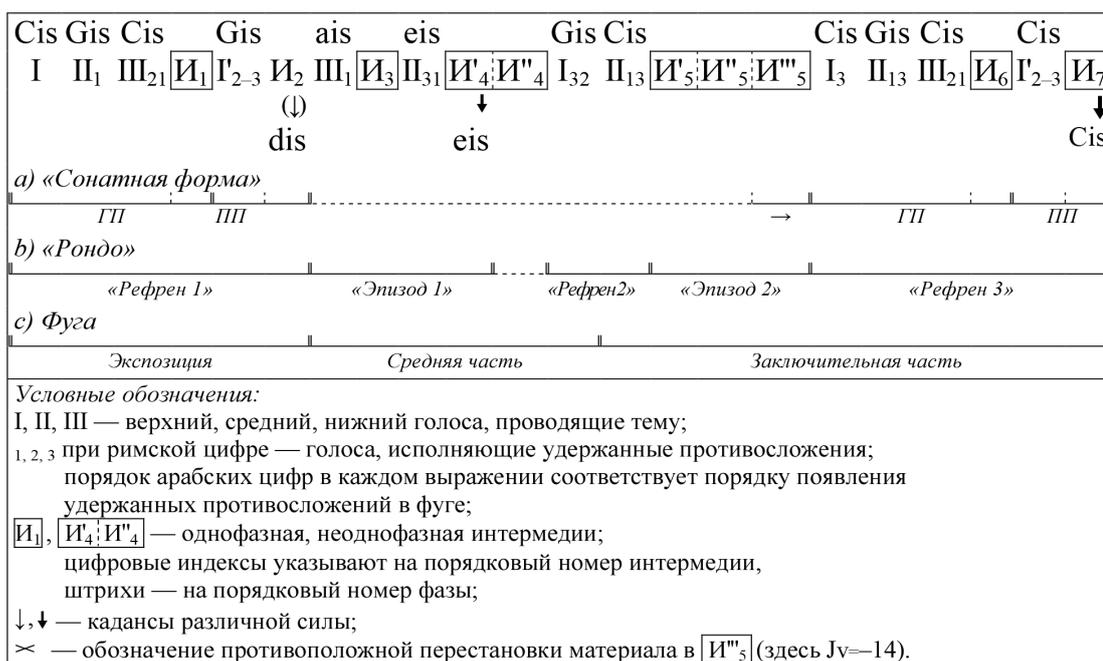


Схема 2. Контур формы второго плана в структуре фуги CisI

В качестве особого типа баховских решений можно выделить фуги, строение которых напрашивается на аналогию с известными всем *матрешками*. Суть таких форм довольно проста: в дополнительной части экспозиции или в начале свободной части, пока проведения не покидают пределы экспозиционных тональностей, появляется некий вариант темы (EsI, cII — ритмический), или ее преобразование (GI — инверсия), или стреттное проведение (EII), или удержанное противосложение, выделяющее конкретные проведения (FisI, VII, III, hII), — которое может участвовать в среднем разделе фуги и обязательно превалирует или даже утверждается в заключительном. Благодаря этому обстоятельству на данном варианте темы строится своего рода *малая фуга*, встроенная в *большую*.

Регламент → прогресс → регламент...

Музыкальные формы отражают наше видение мира, наше понимание его устройства: они моделируют мир, и в сугубо профессиональных определениях нам этого аспекта ощутимо недостает. Заметим, что в цитированной ранее словарной статье приводятся дополняющие, узкоспециальные определения, и одно из них, как кажется, может эту нашу потребность утолить:

«**Экспозиция** <...> 6. *Лит.* Изображение расстановки персонажей и сопутствующих обстоятельств, непосредственно предваряющей начало разворачивания фабульного действия» [10, с. 2082].

Справедливости ради надо отметить, что музыковедение тоже располагает аналогичным освещением экспозиционной фазы:

«Экспозиционный раздел музыкального произведения, если представить его как идеально чистое выражение композиционной функции, разворачивается *не в сюжетном, а в композиционном времени*» [9, с. 66; курсив мой. — К. Ю.].



возможны вступления ответа:
в момент завершения темы:



Более того, гипотеза о сюжетной организации в *баховской фуге* предложена Б. Кацем 35 лет тому назад (см.: [4]).

Желание интерпретировать внутреннее устройство фуги в соответствии не только с регламентом, но и с тем, как мы ее слышим, стимулируется разными подходами к осмыслению фуги: как языка и как речи. То, что в языке образует жесткую структуру, единый и прочный каркас, в речи живет всей полнотой известных, возможных и новообретенных смыслов и нюансов. Типичные для баховской эпохи, а также заглядывающие в будущее композиционные модели, причастность к которым обнаруживает баховская фуга, заслуживают внимания и признания.

Благодаря этим множественным и разносторонним штрихам и деталям формообразования регламент фуговой экспозиции пребывает у Баха в непрерывном движении и становлении, и правильно было бы утверждать, что у Баха прогресс направлен не *от старого регламента*, а *к сложению нового регламента*.

Следовательно, в этой ситуации *регламент выступает как цель и результат прогресса*, который, в свою очередь, не колеблет, не разрушает некий устой, а *испытывает варианты на пути к созданию неких — если и не вечных, то долгоиграющих — первоустоев*. Регламент экспозиции барочной фуги, который мы признаем, — это регламент, выведенный статистически из фуги баховской.

Неслучайно в примечаниях к регламенту простой фуги А. Милка предлагает допущения, имеющие место именно у Баха (см.: [7, ч. II, с. 116]):

К пункту 2. *Кроме порядка TDTD возможны последования:*

T-D-D-T (CI) и T-D-T-T (fI и fisI).

К пункту 3. Помимо задаваемого регламентом вступления ответа непосредственно вслед за темой:

на клаузуле темы:



сразу после кодетты или вместе с ее завершением:



Пример ба–d. Примечания к регламенту экспозиции

По сути, в этой ситуации регламент напоминает программный манифест: он декларирует новое художественное кредо, к реализации которого выдвигающие его авторы нередко оказываются еще не готовы.

Даже самый поверхностный, приблизительный обзор позволяет думать, что I том ХТК заложил тот регламент, который послужил точкой отсчета для II тома. Эти два макрокосма очень во многом различаются между собой; и кое-что во II томе принципиально отвергает добытое и утвержденное в томе I. Но все же не стоит утверждать, что это *прогресс, меняющий регламент*: Бах всегда находился в движении, всегда искал лучших решений¹⁴. Мы смотрим на его наследие как на завершенное целое; но если бы ему было отпущено жизни, скажем, как Верди или Стравинскому, то в 57 лет, когда сработан II том ХТК, Бах находился бы в самом зените творчества, в пути...

Примечания

¹ «Ординарная fuga — это разновидность простой (однотемной) фуги, экспозиция которой основана на проведениях темы в основном виде» [7, ч. II, с. 115].

² Именно эти свойства делают тему подобной тезису, на что обращали особое внимание наши учителя. В программе курса «Полифония И. С. Баха», составленной в октябре 1938 года профессором Х. С. Кушнарёвым совместно со своими аспирантами А. Н. Должанским и И. Н. Гасслером, раздел о теме фуги увен-

чивается положением: «Тема как тезис фуги» [17, с. 58]. Спустя 20 лет это положение подробно раскрывает А. Н. Должанский в статье «Относительно фуги» (1959): «Строение фуги подобно тезису с доказательством, определенному утверждению с последующим его толкованием, разъяснением его смысла, углублением в него»; «Искусство фуги <...> заключается в формулировании тезиса (то есть сочинении темы) и его раскрытии и доказательстве (то есть сочинении фуги в целом)» [3, с. 151, 153].

³ Заметим: три рассмотренных ответа на модулирующую тему практически исчерпывают спектр допустимых возможностей тонального движения: ответ либо модулирующий, как и тема {T→D}–{D→T}, или {T→D}–{S→T}, или {T→D}–{D→DD} — fuga gisI), либо однотональный {T→D}–{D→D} или {T→D}–{T→T} (соответственно фуги eI и EsI). Условимся здесь и далее в перечнях фуг обозначать их кратко, называя только номер тома и тональность: с прописной буквы — мажорную, со строчной — минорную.

⁴ Например, разные фактурные планы экспозиций (и групп проведений в реперкуссионных фугах) можно связывать не только с жанровыми прототипами клавесинных фуг (см. об этом [15]), но и со стремлением разнообразить всё, что остается незатронутым в экспозиционном регламенте.

⁵ Расширенный ямб (термин И. А. Браудо) — двустопный мотив, предыктовая часть которого содержит более одного звука. См.: [1].

⁶ За исключением данного и заключительного проведений, а также двухголосного проведения в начале репризы (т. 42–44).

⁷ В сопрано — строгостильная кадансовая формула (диссонирующее задержание тоники к вводному тону и его последующее возвращение к тонике), в басу — традиционный скачок от доминанты к тонике.

⁸ Строгая контрэкспозиция в трехголосной фуге вообще чревата проблемами, если композитор настроен против перевеса доминантовых проведений над тоническими. Так, например, в последнем дополнительном проведении фуги E1 (т. 9–10, бас) ответ выполнен *не в тональности* доминанты, а *на уровне V ступени* (здесь не появляется вводный тон *ais*).

⁹ «Разделительной (или заключительной) является интермедия, содержащая каданс и тем способствующая делению фуги на разделы» [2, с. 251].

¹⁰ Это удержанная интермедия: пару к ней составляет последний раздел (по выключении материала удержанных противосложений, т. 96–103) заключительной интермедии.

¹¹ Некоторые музыковеды считают данное противосложение второй темой, не принимая во внимание, что этот материал появляется как контрапункт к уже изложенной теме и так и не получает собственной экспозиции. Кроме того — что, правда, менее существенно, — он вступает пять раз, то целиком, то не полностью, прежде чем попадает, наконец, в альтовую партию.

¹² Если обратиться к сложным фугам из *Искусства фуги*, то здесь имеются две экспозиции непервых тем, отклоняющиеся от правил. В трехголосном Контрапункте VIII второй темой служит обращенная основная тема цикла, получившая всестороннее развитие на протяжении семи предыдущих фуг; здесь ее первое представление ограничено простой экспозицией интегрального характера, включающей и тональный, и реальный ответы. В «Fuga a 3 Soggetti», или «Неоконченной фуге», третья тема, основанная на монограмме BACH, излагается стреттно.

¹³ Данная аналогия с сонатной формой подробно раскрыта в статье автора этих строк «О роли общих форм звучания в завершении произведения (заметки к проблеме ОФЗ на материале баховской фуги)» [см. 16, с. 160–161].

¹⁴ Убедительным подтверждением тому служит история оригинальных изданий «Музыкального приношения», «Клавирного упражнения III» и «Искусства фуги», а также работа над *Credo* в

Мессе h-moll — см. об этом в трудах А. Милки [5; 6; 8; о работе над *Credo* см.: 5, с. 354–365].

Литература

1. Браудо И. А. Артикуляция (О произношении мелодии). Л.: Музгиз, 1961. 198 с.
2. Должанский А. Н. Краткие сведения о полифонии и полифонических формах // 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. Л.: Советский композитор, 1970. С. 227–254.
3. Должанский А. Н. Относительно фуги // Советская музыка. 1959. № 4. С. 94–102; см. также в: Должанский А. Н. Избр. статьи. Л.: Музыка, 1973. С. 151–162.
4. Кац Б. А. Сюжет в баховской фуге // Советская музыка. 1981. № 10. С. 100–110.
5. Милка А. П. «Искусство фуги» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2009. 456 с.
6. Милка А. П. «Музыкальное приношение» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации. М.: Музыка, 1999. 250 с.
7. Милка А. П. Полифония: учебник для музыкальных вузов. Ч. I; II. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2016. 336 с.; 248 с.
8. Милка А. П. Четыре авторские версии Clavier Übung III И. С. Баха // Иоганн Себастьян Бах. Произведения для органа. Т. 4: Клавирные упражнения III. Уртекст Neue Bach-Ausgabe. М.: РМИ, 2007. С. 116–126.
9. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
10. Первый толковый БЭС (большой энциклопедический словарь). СПб.: РИПОЛ-НОРИНТ, 2006. 2144 с.
11. Праут Э. Фуга / пер. с англ. А. Г. Тимашевой-Беринг; под ред. Г. Э. Конюса; с предисл. С. И. Танеева. М.: П. Юргенсон, 1900. 238 с.
12. Скрёбков С. С. Полифонический анализ. М.: Музгиз, 1940. 183 с.
13. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие. М.: Аспект-Пресс, 1996. 334 с.
14. Тюлин Ю. Н. Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников // Советская музыка. 1935. № 3. С. 38–54; см. также в: Русская книга о Бахе: сб. ст. М.: Музыка, 1985. С. 248–264.
15. Хусаинов И. С. О количестве голосов в фугах «Хорошо темперированного клавира» // Баховский семинар: статьи и доклады мо-

- лодых музыковедов. Петрозаводск: Изд-во ПГК, 1996. С. 14–24.
16. Южак К. И. О роли общих форм звучания в завершении произведения (заметки к проблеме ОФЗ на материале баховской фуги) // Музыкальное приношение: сб. ст. СПб.: Канон, 1998. С. 157–176.
17. Южак К. И. Программа Х. С. Кушнарёва «Полифония И. С. Баха»: две версии — две эпохи. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2012. XVI, 184 с.
18. Dahlhaus C. Christoph Bernhard und die Theorie der modalen Imitation // Archiv für Musikwissenschaft. XXI. Jg. 1964. S. 45–59.

© Бочкова Т. Р., 2016

УДК 78.082

ПУТЬ К РОМАНТИЧЕСКОЙ ОРГАННОЙ СОНАТЕ

В статье рассмотрен путь «взросления» жанра от конца XVII к XIX веку, когда органная соната обрела жанровую автономность. Автор обозначает этапы становления органной сонаты от барочных образцов к достижению ее вершины во второй половине романтического столетия.

Ключевые слова: романтизм, жанр, органная соната

Соната — один из самых востребованных жанров клавирной музыки XVIII–XX веков, претерпевший сильнейшую эволюцию, и изучаемый исследователями на протяжении по крайней мере уже трех столетий¹. Но вряд ли с той же уверенностью можно говорить о внимании музыковедов к одной из разновидностей клавирной сонаты — ее органному варианту, который насчитывает не менее длительную историю и сложную судьбу. Но в отличие от клавирной сонаты, ведущей свое развитие к фортепианной, имеющей непрерывную и целенаправленную линию эволюции, траектория органной намечена пунктиром.

Когда и как возникают органные сонаты — определить достаточно трудно. Вероятно, первый сборник, в названии которого фигурируют слова «орган» и «соната» — издание Джулио Чезаре Аррести, болонского композитора, датируемое примерно 1697 годом, «Сонаты для органа различных авторов» («Sonate da organo di varii autori»). Этот сборник является важнейшей антологией органной музыки Италии конца XVII века и включает только три собственные композиции Аррести. Как замечает М. Друскин: «Термин "соната" применен здесь в старом филологическом значении (от "sonare" — имеется в виду возможность исполнения на различных видах клавишных инструментов, в том числе и на клавире). Форма же сонаты в сборнике не использована» [2, с. 188].

Речь здесь идет в первую очередь об отсутствии цикличности. Восемнадцать сонат сборника — это фактически пьесы-миниатюры. В этом случае Аррести вполне определенно указывает, что сочинения предназначены для исполнения на органе, хотя их фактура двустрочна. Однако такой способ записи неудивителен для того времени. Многие итальянские органы не имели педальной клавиатуры, поэтому в наличии третьей строки не было необходимости. С другой стороны, еще не выработался специфический метод фиксации органных произведений. Кроме того, орган, как и другие клавишные инструменты в ту пору, входил в одну инструментальную группу и мыслился как разновидность клавира. Вариативность исполнения на различных клавишных инструментах была почти узаконенной, а уважающий себя исполнитель должен был одинаково хорошо владеть клавишными инструментами различной природы — духовыми и струнными, например, органом и клавесином.

В эпоху барокко с клавирной сонатой экспериментировали многие, в частности итальянские авторы, они могли применять название «соната» для обозначения сборников клавирных пьес, но уже в творчестве Бернардо Пасквини (1637–1710) — вероятного учителя Доменико Скарлатти (1685–1757) — появляется многочастный клавирный цикл, отличный от сюитного. Примером тому являются сонаты Б. Пасквини, предназначенные автором для

гравичембало (*Sonate per gravicembalo*, 1702). В Музыкальном словаре Гроува упоминается о наличии четырех сонат для органа, три из них опубликованы в сборнике Дж. Ч. Аррести под псевдонимом «N. N. di Roma». Это — одночастные композиции.

Они являются востребованными и в современной исполнительской практике. В записи трех сонат Пасквини авторитетным итальянским клавесинистом и органистом Лоренцо Гиельми, специализирующимся на изучении и интерпретации старинной музыки, они исполнены подряд в ракоходной группировке по отношению к оригинальному изложению в сборнике Аррести. В таком варианте компоновки они воспринимаются как единый цикл, состоящий из трех частей. И выстроен этот quasi-цикл в соответствии с принятой в эпоху барокко композиционной логикой — краткое импровизационное вступление с дальнейшим фугированным изложением в первой части, *elevazione adagio* — во второй и *fuga vivace* — в третьей.

Дальнейшее развитие итальянской клавирной сонаты в XVIII веке было сопряжено с усилением «моды» на клавичембало и другие разновидности клавишных инструментов подобного типа. Все исследователи сходятся в том, что итальянские авторы XVIII столетия — Бенедетто Марчелло (1686–1739), Доменико Циполи (1688–1726), Пьетро Доменико Парадизи (1707–1791) — отдавали предпочтение чембало. Хотя и здесь были исключения, например, Д. Циполи — ученик Б. Пасквини — создал оригинальный сборник «Сонаты в табулатуре для органа и чембало» в двух частях (1716). «В первой части помещены пьесы для органа. Это практически тот же набор пьес во время богослужения, который мы находим у Фрескобальди в "Fiori musicali"» [4, с. 287]. Пьесы второй части исполнялись на чембало. Эксперимент с сонатой продолжался.

Существует достаточно устойчивое мнение, которое озвучивается и в современных исследовательских трудах, в том числе в авторитетной монографии Дина Сатклиффа о клавирном творчестве Д. Скарлатти, что лишь ограниченное число из порядка пяти-сот пятидесяти пяти клавирных сонат непревзойденного маэстро первой половины XVIII века пригодно для исполнения на органе [12, с. 45]. В отличие от ансамблевой трио-со-

наты, выработавшей к середине XVII века две устойчивые модели цикла — *sonata da camera* и *sonata da chiesa*, клавирная, в том числе и органная соната оставалась своеобразной «лабораторией» жанра с присущей ему мобильностью еще существенный отрезок времени.

Что касается Германии, здесь становление жанра проходит столь же непросто. В этой национальной традиции вероятно первым возникает имя Иоганна Кунау (1660–1722) — прямого предшественника И. С. Баха на посту кантора лейпцигской церкви Св. Фомы. Семь сонат, которые автор назвал «Свежие клавирные плоды, или Семь клавирных сонат хорошего изобретения и в хорошей манере» (1696, переизд. 1700, 1710, 1719, 1724), опираются на тип цикла, сложившийся в ансамблевых трио-сонатах. По мнению М. Друскина: «В том же направлении шли художественные искания Пасквини, и даже возможно, что он оспаривал у Кунау приоритет в использовании формы многочастной сонаты для клавиря» [2, с. 233]. Имея в виду талант Кунау-органиста можно предположить, что интерпретация этих циклов, как и последовавших за ними наиболее известных шести «Библейских сонат» («Музыкальное изображение некоторых библейских историй в шести сонатах для игры на клавире») (1700, переизд. 1710), не исключала и возможности их органного исполнения. Эти циклы Кунау имеют программный профиль, и их конструкция целиком и полностью сопряжена с сюжетными мотивами.

Другой вариант органной сонаты демонстрирует творчество еще одного немецкого автора — Теофила Андреаса Фолькмара (1686–1768). Его циклические опусы отражают жанровую специфику северонемецкой барочной органной традиции и ориентируются в основном на импровизационный и полифонический способы изложения, в частности, композитор нередко использует фугу в качестве одной из частей цикла. Т. А. Фолькмар опирается на звуковые и технические возможности развитого северонемецкого органа позднебарочной эпохи.

Важным шагом на многотрудном пути развития жанра стоят шесть трио-сонат И. С. Баха, которые последние полтора века исполнители по преимуществу связывают именно с органом. При этом однозначного ответа — для какого именно инструмента, органа или педального клавесина, писал их

Бах-отец — до сих пор нет. Дискуссии по этому поводу продолжают до сегодняшнего дня (см. подробнее: [4, с. 347; 5, с. 159])². Для Баха «соната была молодым жанром, с менее устойчивыми и менее четкими традициями, чем сюита, при этом, он различал особые разновидности сонаты: клавирную, органную, скрипичную (*solo*) и ансамблевую (клавир и скрипка, клавир и флейта и т. п.). С точки зрения большей или меньшей прочности традиций Бах по-разному расценивал и трактовал каждую из этих разновидностей» [8, с. 79].

Органная соната добаховской эпохи окончательно не оформилась, и композитор не ощущал ее как устойчивый жанр, хотя Т. Ливанова акцентирует идею дефиниции разных инструментальных моделей, в том числе и для клавишных инструментов, в творчестве Баха. Эта разница в области клавирной и органной сонаты очевиднее всего выражается в фактурной организации опусов (изложение на двух- и, соответственно, на трехстрочных нотных системах). Все же Бах продолжал развивать заложенную в ней экспериментальность.

Его шесть трио-сонат имеют сложный генезис и представляют жанровый микст. Во-первых, они берут для себя образцом итальянский барочный концерт с характерным для него трехчастным циклом, строгой регламентированностью темповых контрастов: быстро – медленно – быстро (все шесть сонат Баха трехчастны). Но в непрерывном течении трехголосия контрасты *sol* и *tutti* сглажены. «Сонатные циклы для мелодических инструментов и клавирного отличаются своеобразной "камерной" интерпретацией концертного жанра: обычно используемый в них принцип "соревнования" равноправных участников выражается в передаче одного и того же тематического материала от одного исполнителя к другому, то есть, в сущности, к имитации, что в баховской трактовке приводит к полифонизации и фугированному изложению» [10, с. 136].

Нельзя забывать и о том, что все шесть сонат Баха — трио. Два верхних слоя фактуры составляют имитационный диалог, а pedalная партия (не лишенная, впрочем, основных интонаций мануальных голосов) играет роль *continuo*, что, в свою очередь, указывает на связь органной трио-сонаты с популярными в эпоху барокко трио-сонатами для камерно-ин-

струментальных составов (например, флейты, скрипки и чембало).

Прихотливые, гибко-изменчивые темы медленных частей выдают их родство со струнной природой. Многие приемы в изложении тематического материала сонат также в большей степени характерны для смычковых инструментов, чем для клавишных, что определенно указывает на зависимость органной сонаты от струнных предшественниц и современниц. Столь многосоставный генезис баховских опусов затрудняет их восприятие как типологического образца жанра (см. подробнее: [1, с. 44–45]).

Органная соната как жанровая категория остается мобильной и во второй половине XVIII века. В эпоху галантного стиля яркими образцами жанра, предназначенными собственно для органа, стали сонаты «берлинского» или «гамбургского» Баха, второго сына великого Баха-отца — Карла Филиппа Эмануэля (1714–1788). Его органные сонаты были предназначены для прусской принцессы Анны Амалии. До оформления классической модели клавирной сонаты и унификации формы сонатного аллегро еще оставалось несколько десятилетий. Потому и эти композиции, хотя и принадлежащие циклическим образцам, нельзя назвать типовыми, они в полной мере отражают переходную эпоху от страстного, патетического, импульсивного барокко к гармоничному и взвешенному классицизму. Сонаты наполнены странной фантазийностью, неожиданностью в сочетании и чередовании разных музыкальных идей, но в музыкальном языке явно апеллируют к новому аполифоническому вкусу.

В этом же русле находятся и двенадцать сонат для органа немецкого автора, входившего в круг И. С. Баха — Георга Андреаса Зорге (1703–1778), так называемые «сонаты в новом стиле», подразумевающего ориентацию на зарождающиеся гомофонно-гармонические музыкальные приоритеты середины XVIII века. Среди предшественниц романтической сонаты следует упомянуть «Короткие или легкие органские сонаты» Иоганна Мельхиора Дрейера (1747–1824), а также сочинения Иоганна Георга Яниша (1708–1763) и Иоганна Вильгельма Гесслера (1747–1822). Соната Иоганна Карла Фридриха Рельштаба (1759–1813) в названии сохраняет укорененную барочную традицию исполнительской вариативности для клавишных

инструментов — это «Соната для органа или клавичембало».

Нельзя сказать, что в XVIII веке у представителей какой-либо из европейских органичных школ соната получила широкое признание, орган сосредоточился на прикладных задачах — церковных и образовательных. Но оказалось, что расцвет жанра впереди.

Подлинный взлет органная соната обрела в XIX столетии. Она активно развивалась на протяжении второй половины романтического столетия, перешагнула его рубеж и вышла в момент предельной концентрации «жанровых сил» в век двадцатый. Анализируя этот период развития жанра, можно с уверенностью говорить о ее популярности и востребованности у музыкантов, примыкавших главным образом к органной исполнительской традиции.

Это объясняется несколькими причинами — активным возрождением интереса к органу в его новом концертном статусе, перенесением акцента в органном искусстве на светские формы музицирования. Соната становится своего рода компромиссом, соединившим духовную и светскую практику органного искусства. Справедливыми кажутся выводы Г. Сахаровой: «Закономерности, сложившиеся в драматургии мессы, имели не только ритуальное, но и чисто музыкальное значение. Инструментальная (органная) разновидность мессы, распространившаяся в XVII веке, выдвинула эти чисто музыкальные закономерности на первый план. Сопоставление различных эпизодов мессы опиралось на типизированную драматургию контрастов, унаследованную затем сонатой» [9, с. 24].

Хотя эти размышления касаются формирования классической фортепианной сонаты, они вполне логично экстраполируются на органную сонату в ее романтической модификации, поскольку классической органной сонаты, закрепленной исторической музыкальной практикой, не существует. Об отсутствии интереса мастеров классической эпохи к органу написано много и убедительно, в частности в трудах Л. Кириллиной (см. подробнее: [6], [7]).

Становление романтической органной сонаты как самостоятельного феномена начинается с 40-х годов XIX века в Германии, когда в 1845 году были написаны шесть сонатных циклов ор. 65 Ф. Мендельсона-Бартольди. Его справедливо считают родоначальником жанра, хотя в своих сочинениях он не сразу пришел

к термину «соната», обозначив первоначально своиopusы как «voluntary» — именно так было предложено его английскими издателями. В итоге композитор отказался от этого намерения. Практически все, не только немецкие авторы, тяготевшие к жанру органной сонаты, в той или иной мере испытали влияние Мендельсона. Можно сказать, что композитор создал своего рода жанровый прецедент.

Современник и соотечественник Мендельсона магдебургский органист Август Готтфрид Риттер (1811–1885) стал его невольным соперником в создании аналогичного произведения. Разница в создании сонат Мендельсона и первой сонаты Риттера минимальна — всего несколько месяцев. Вслед за удачными опытами жанр обрел сильнейший резонанс. Исследователь романтической органной сонаты в Германии М. Вейер упоминает имена восьмидесяти трех композиторов, работавших во временном промежутке чуть более полстолетия и писавших сонаты (см. подробнее: [13]). И это только в Германии.

В первом ряду авторов помимо Ф. Мендельсона стоят Й. Райнбергер и М. Рeger. В Германии этот жанр был настолько распространен, что можно говорить о своеобразных региональных сонатных органичных школах, в которых есть своя линия традиции и преемственности. Выделяются лейпцигская и мюнхенская школы. Ядро первой составляют ее родоначальник Ф. Мендельсон и его последователи — голландец Ян Альберт ван Эйкен (1822–1868), Кристиан Финк (1822–1911), Карл Пьютти (1846–1902) — все трое выпускники Лейпцигской консерватории. Мюнхенскую традицию наиболее ярко воплощают Йозеф Габриэль Райнбергер (1839–1901), Филипп Вольфрум (1854–1919) — ученик Й. Райнбергера по Мюнхенской академии музыки, автор трех масштабных сонатных циклов, Макс Рeger (1873–1916) — создатель двух самых знаменитых позднеромантических органичных сонат, вторую он написал во время пребывания в Мюнхене (вокруг 1900 г.).

Немцы стали законодателями органной «моды» на сонату в других европейских школах. В частности во Франции, где соната активизировалась в последней трети века, ее «привил» бельгийский музыкант с прочными немецкими профессиональными корнями Жак-Николя Лемменс (1823–1881) — ученик известного

и авторитетного немецкого органиста-виртуоза Адольфа Хессе. Пресса того времени свидетельствует, что в свои парижские выступления бельгиец — автор трех сонат — включал фрагменты циклов Мендельсона, чье творчество он неплохо знал. В частности, на инаугурации восстановленного после пожара органа Saint-Eustache в Париже в 1854 году Ж.-Н. Лемменс играл финал Первой сонаты Мендельсона [11, с. 49]. Одним из виднейших мастеров французской сонаты последней трети XIX века стал ученик Ж.-Н. Лемменса, создавший восемь монументальных циклов, — Александр Гильман.

Благодаря необыкновенному педагогическому авторитету А. Гильмана, Ж.-Н. Лемменса и Й. Райнбергера, к которым ехали учиться не только со всей материковой Европы, но из Англии и даже США, им удалось активизировать интерес не только к «англоязычному» исполнительству в Великобритании и Соединенных Штатах, но и предложить актуальный для романтического органного пространства второй половины XIX века жанр — органную сонату в ее композиторском претворении. «Англоязычная» версия сонаты была представлена достаточно убедительно, в частности, ее жизнеспособность поддержали Эдвард Хопкинс (1818–1901), Алан Грей (1855–1935), Эдвард Элгар (1857–1934), Уильям Вольштенхольме (1865–1931), Уильям Фолькес (1863–1933). Американская романтическая соната стала развиваться с опозданием примерно в полвека — на рубеже XIX–XX и в первой четверти XX столетия — как элемент привитой культуры. Английская и американская версии оказались в фарватере основных тенденций, заложенных мастерами немецкой, французской и бельгийской традиций.

Говорить об органной сонате как о самостоятельном жанровом феномене можно, имея в виду сочинения, созданные в разных национальных школах во второй половине XIX века и на рубеже XIX–XX столетий. Интерес к нему сопоставим, пожалуй, с распространенностью опусов, имевших отношение к органным жанрам, связанным с церковными традициями в XVII – первой половине XVIII века.

Именно в XIX столетии было написано внушительное число произведений, не просто обозначенных сонатой, но сконцентрировавших в себе лучшие стилевые и языковые черты своего времени и воспринявшие отобранные практикой элементы барочной и классической тради-

ции развития клавирной и фортепианной сонаты. Романтическая модель породила несколько жанровых решений, что позволяет предложить, кроме прочего, и типологию жанра. Безусловно, огромный пласт этого музыкального материала находится на периферии общепринятого органного репертуара, особенно в нашей стране. Не все сочинения представляют неоспоримую и безусловную художественную ценность, не все композиторские имена на слуху, многие ничего не скажут даже профессионалам, что не мешает проявлять исследовательское внимание к неочевидным процессам музыкального искусства.

Примечания

¹ Первые аналитические наблюдения по поводу сонаты восходят к словарям С. де Броссара (1703) и Ж.-Ж. Руссо (1768). Правда, в них речь идет об ансамблевой сонате.

² Известны и современные интерпретации этого сочинения на педальном клавесине (например, запись Лоренцо Микулаша). Некоторые исследователи, в частности Герман Келлер, склоняются к тому, что именно для этого инструмента сонаты и были написаны во вполне прикладных целях — для обучения старших сыновей (см. подробнее: [5, с. 159–160]).

Литература

1. *Бочкова Т. Р.* Немецкая органная музыка XIX века и традиция романтического бахианства: дис. ... канд. иск. Н. Новгород, 2000. 189 с.
2. *Друскин М. С.* Клавирная музыка Испании, Нидерландов, Франции, Италии и Германии XVI–XVIII веков. Л.: Государственное музыкальное изд-во, 1960. 284 с.
3. *Друскин М. С.* Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 383 с.
4. Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков. М.: Музиздат, 2008. 864 с.
5. *Келлер Г.* Органные произведения Баха. Казань: Казанская гос. консерватория, 2008. 358 с.
6. *Кириллина Л.* К истории бахианства в классическую эпоху [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://: 21israel-music.com/bach_classic.htm](http://21israel-music.com/bach_classic.htm) (дата обращения: 01.09.2016).
7. *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. М.: Московская гос. консерватория, 1996. 192 с.

8. *Ливанова Т.* Музыкальная драматургия Баха. Ч. 1. М.; Л.: Музгиз, 1948. 231 с.
9. *Сахарова Г.* У истоков сонаты // Черты сонатного формообразования: сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. XXXVI. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1978. С. 6–27.
10. *Холопов Ю.* Концертная форма у Баха // О музыке. Проблемы анализа. М.: Советский композитор, 1974. С. 119–150.
11. *Ochse O.* Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium. Publisher: Indiana University Press, 1994. 288 p.
12. *Sutcliffe W. Dean.* The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style. Cambridge: University Press, 2003. 400 p.
13. *Weyer M.* Die Deutshe Orgelsonate von Mendelssohn bis Reger. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1969. 235 p.

© Денисова Г. А., 2016

УДК 784.5

НОВАЯ ТРАКТОВКА ЖАНРА ОРКЕСТРОВОЙ ПЕСНИ В ТВОРЧЕСТВЕ Г. МАЛЕРА

Статья посвящена стилиевой специфике оркестровых песен Г. Малера. Их анализ выявил ряд особенностей, характеризующих новый подход к жанру: камерная трактовка оркестра в соответствии с поэтическими текстами лирического содержания.

Ключевые слова: музыка Австрии и Германии, Густав Малер, оркестровая песня, *Orchestergesang, fin de siècle*

Творчество Густава Малера явилось одним из ключевых моментов в становлении оригинальной оркестровой песни эпохи *fin de siècle*¹ австро-немецкого направления. С одной стороны, композитор обращается к принципам симфонического мышления, обогащая тем самым жанр, а с другой — стремится сохранить камерность *Lied*. Таким образом, свои сочинения Малер наделяет качеством интимности — абсолютно новым для жанра оркестровой песни. Обратимся к «*Kindertotenlieder*»² («Песни об умерших детях», 1901–1904) и «*Rückert-Lieder*»³ (Песни на стихи Рюккерта, 1901–1902).

Связь с симфонией. Сближение с жанром симфонии ярко выражено в цикле «*Kindertotenlieder*». На первом листе партитуры композитор указал, что сочинение следует исполнять только целиком и не прерывать аплодисментами. Как пишет В. А. Васина-Гроссман, «в общей композиции "Песен об умерших детях" много общего с симфоническими циклами Малера, который нередко помещал рядом однотипные части и в то же время противопоставлял какую-либо одну часть цикла (чаще финал) всем остальным» [2, с. 378]. В «*Kindertotenlieder*» четырем первым песням, идущим в мед-

ленном или умеренном движении, противопоставлена бурная пятая часть. Вспомним, что уже в «*Lieder eines fahrenden Gesellen*» («Песни странствующего подмастерья», 1883–1885) Малер отходит от многочастных циклов Шуберта и Шумана и сжимает форму до четырех частей, что характерно для симфонии.

В музыке «*Rückert-Lieder*» нет прямого наследования традициям симфонии. Связь с жанром проявляется скорее косвенно, посредством межтекстовых ссылок. Так, в песне «*Ich bin der Welt abhanden gekommen*» («Я потерян для мира») фраза «Я живу только в себе и в моем небе» может трактоваться как ссылка на заключительную часть Четвертой симфонии «*Das himmlische Leben*» («Небесная жизнь»). А в песне «*Um Mitternacht*» («В полночь») явно прослеживаются межтекстовые связи с другими сочинениями Малера: с «Полуночной песней» Заратустры из четвертой части Третьей симфонии или с ночными образами Седьмой симфонии, которую Малер написал несколькими годами позже.

Согласно Х.-Й. Брахту⁴, Малер в своих оркестровых песнях достигает «звукового единства певца и оркестра»⁵ за счет четырех составляющих его композиционного метода. Таковы

1) включение вокального голоса в оркестровые прелюдию, интерлюдию и постлюдию, 2) передача вокальной мелодической линии оркестру, 3) передача ведущей вокальной мелодии в оркестр с одновременным новым контрапунктом у солиста, 4) многоголосная мелодическая линия (голос и оркестр представляют одновременно звучащие равноправные мелодии песни) [5, S. 60]. При этом Малер сокращает состав оркестра, чтобы установить баланс между голосом и сопровождением.

Инструментовка «Kindertotenlieder» демонстрирует принципиально новый для Малера метод. Оркестр трактуется «скорее в камерном, чем в симфоническом плане, как очень большая группа солистов» [2, с. 378]. Например, довольно необычное начало для цикла оркестровых песен, двухголосный контрапункт гобоя и валторны во вступлении «Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n!» («В лучах веселых тает мгла») задает всему сочинению интимный, сугубо личностный тон, характерный скорее для жанра *Lied*. По словам Р. Рашинга, это сочинение является началом пути к камерному составу оркестра [8, р. 11], так как в первых четырех песнях Малер не использует полный состав. Единственно в последней пятой песне, ввиду ее образного содержания, партитура более насыщена.

Инструментовка «Rückert-Lieder» углубляет камерные тенденции цикла «Kindertotenlieder», разрушая монументальность звучания большого симфонического оркестра. Так, песня «Um Mitternacht» примечательна своей инструментовкой в связи полным отсутствием струнной группы. Вокальный голос на протяжении всей песни звучит в хоральном сопровождении деревянных и медных духовых инструментов, и только в середине последней пятой строфы композитор вводит арфу и фортепиано, что обусловлено содержанием поэтического текста: «Хозяин жизни и смерти, в полночь ты стоишь в дозоре!»

Выбор поэтического текста. Стихи Ф. Рюккерта (1788–1866) изначально задают песням интимный тон. Поэт написал «Kindertotenlieder» (1833–1834), похоронив двух своих детей. Из 428 маленьких элегических поэм цикла, объединенных темой безутешного горя, Малер выбрал 36 стихотворений, которые содержат символику света и тьмы, а далее сузил круг до 5-ти и положил их на музыку. Как известно, этот цикл всегда вызывал у Альмы Ма-

лер определенные опасения: «Я считаю это непостижимым. Я могу понять сочинение музыки на такие ужасные слова, если человек никогда не имел детей или потерял одного из них <...> Я воскликнула в то время: "Ради Бога, не искушай провидение!"» (цит. по: [Ibid, p. 5]). После смерти своей старшей дочери в 1907 году Малер больше не мог ни исполнять этот цикл, ни дирижировать им.

Сборник «Rückert-Lieder», в противоположность «Kindertotenlieder», пронизан темами любви, творчества и отчужденности художника от внешнего мира. Такова, например, песня «Blicke mir nicht in die Lieder» («Не гляди мне в песни»), которая, по существу, является аргументом против вмешательства в творческий процесс: художники должны творить втайне от чужих глаз, подобно пчелам, строящим свои соты.

Текстовая семантика и риторические фигуры. В сравнении с песнями «Lieder eines fahrenden Gesellen» и «Des Knaben Wunderhorn» («Волшебный рог мальчика»), цикл «Kindertotenlieder» более насыщен различного рода символикой, что выражается не только в использовании риторических фигур, но и в музыкальном *расцвечивании* поэтической семантики света и тьмы.

В самом начале первой песни «Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n!» присутствует интервал уменьшенной квинты, который как *лейтмотив* появится в вокальной партии второй песни. Печать горя несет в себе и восходящий хроматический ход от ноты *e* к *b* в вокальной партии, подчеркивающий противоречие между восходящим солнцем и страданиями человека: «Теперь, когда солнце восходит так ярко, как будто бы никакая беда не случилась ночью!»

На сопоставлении риторических фигур *anabasis* (восхождение — солнце, свет) и *catabasis* (нисхождение — умирание, оплакивание) построена практически вся вокальная партия этой песни цикла. В отличие от первых трех, четвертая строфа заканчивается восходящим ходом, который обусловлен текстом. Слово *Licht* — свет — становится ключевым в драматургии песни: «Heil sei dem Freudenlicht der Welt» / «Слава радостному свету мира». По словам П. Реверса, 3-я кульминационная строфа описывает понятие света на трансцендентном уровне [7, S. 97], где **вечный свет** выступает как символ бессмертия: «Du mußt nicht

die Nacht in dir verschränken, mußst sie ins ew'ge Licht versenken!» / «Ты не должен таить в себе ночь, должен утопить ее в **вечном свете!**» Мимолетными вкраплениями мажора при общем минорном колорите Малер создает иллюзию надежды, которая разрушается с началом 4-й строфы: **погасшая лампа** — это символ утраты надежды: «*Ein Lämplein verlosch in meinem Zelt!*» / «Маленькая **лампа угасла** в моем жилище!»

Во второй песне «*Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen*» («Тот темный пламень, что вы мне метали») герой в своих воспоминаниях переносится в тот день, когда страшное событие только должно произойти. Начальный мотив виолончели, буквально пронизывающий песню, построен на восходящем тетраорде, и в этом случае уместно вспомнить о символе *постижения воли Господней*, по Б. Яворскому (см.: [1, с. 58–125]). Заметим, что аналогичный мотив встречается у Малера в Adagietto Пятой симфонии.

Поэтический текст этой песни изобилует символикой света: 1 строфа — *Augen* (глаза как свет души), *Blicke* (взгляд); 2 строфа — *Strahl, Strahlen* (луч, лучи); 3 строфа — *Leuchten* (сияние); 4 строфа — *Sterne* (звезды). В связи с чем Малер вводит ряд мажорных тональностей: C-dur, Des-dur, D-dur, которые расцвечивают основной c-moll и проходящий g-moll. Примечательно, что мажор синхронизируется со словами *Strahl, Leuchten* и *Sterne*.

В третьей песне «*Wenn dein Mütterlein*» («Входит в дверь ко мне мамочка твоя») интонации фагота схожи с фигурой *предопределения*. Известно, что летом 1901 года во время работы над композицией этой песни, Малер активно изучал творчество Баха. Об этом свидетельствует Натали Бауэр-Лехнер, которая цитирует слова композитора: «И выразить нельзя, как я всё больше и больше учусь у Баха (подобно сидящему у его ног ребенку): ведь мой от природы данный мне метод работы — баховский!»⁶ (цит. по: [7, S. 101]). Равномерное движение восьмыми в оркестре и четвертями в партии солиста создает ощущение поступи, изображает бесцельные шаги горящей матери, которая приближается к двери отцовской комнаты; это также согласуется с поэтическим текстом: *treten* (входить), *kommen* (приходить), *huschen* (проскользнуть), связанным с шагом или перемещением в пространстве.

В четвертой песне «*Oft denk ich, sie sind nur ausgegangen!*» («Быть может, они теперь гуляют») слово *Höhe* (высота, вершина) употребляется в значении «небеса»: дети ушли на небеса, то есть умерли прежде родителей, которые однажды с ними встретятся. Уменьшенный септаккорд, который появляется трижды, придает светлым словам темный оттенок: *O, sei nicht bang!* (о, не бойся), *Tag ist schön!* (день прекрасен) и *auf jenen Höh'n* (на тех высотах).

В пятой песне «*In diesem Wetter!*» («Когда так грозно грохочет гром») средствами оркестра композитор рисует бурю, происходящую не только в природе, но и в душе отчаявшегося отца. Оркестровая партия изобилует тремоло, трелями, форшлагами, подражая завыванию ветра и раскатам грома, и буквально пронизана риторической фигурой *passus duriusculus*, выражающей глубочайшую скорбь и страдание. В пятой строфе песни, обозначенной Малером как колыбельная, композитор изначально заменил слово *Haus* (дом) на *Schoß* (лоно) — символ (младенцы, ожидающие рождения), который в цикле о смерти детей имел большое значение. Это указывает на то, что Малер философски связывал смерть и рождение детей. Однако когда рукопись была отдана в публикацию, композитор изменил слово *Schoß* на *Haus* [8, р. 47].

Семантика тональностей. Первая и пятая песни «*Kindertotenlieder*» написаны в тональности *d-moll*, за которой закрепилась скорбно-трагическая сфера. Малер неоднократно обращался к *d-moll* при создании цикла «*Lieder eines fahrenden Gesellen*» и сборника «*Des Knaben Wunderhorn*». Вторая и третья песни цикла объединены драматической тональностью *c-moll*. Четвертая же привлекает внимание мерцанием *Es-dur* и *es-moll*. Такое сопоставление мажора и минора неслучайно, так как вызывает ассоциации со светотенью. Цикл завершается светлой тональностью *D-dur*, что непосредственно связано с литературным текстом: «накрыты руками Бога, они отдыхают как в доме матери».

Вопрос терминологии. Жанровая принадлежность «*Kindertotenlieder*» и «*Rückert-Lieder*» к оркестровой песне не вызывает сомнения. Что же касается применения к ним немецкоязычных терминов, то, вслед за немецким музыковедом Г. Данузером (Danuser), считаем целесообразным использовать термин *Orchestergesang*⁷ как наиболее точно отражающий

специфику оркестровых песен Малера, проявляющуюся в слиянии песенного и симфонического начал [6].

Таким образом, Малер создал модель оркестровой песни, главным свойством которой является камерная трактовка оркестра в единстве с поэтическими текстами лирического содержания. Эта модель получила свое воплощение в сочинениях А. Шёнберга и его учеников, А. Веберна и А. Берга.

Примечания

¹ От латинского *finis* и *saeculum* — конец века. Как культурологическое понятие *fin de siècle* обозначает период в художественной культуре 1880-х – 1900-х годов.

² Названия «Песен об умерших детях» даны в переводе В. П. Коломийцева [4].

³ Названия Песен на стихи Ф. Рюккерта даны в переводе автора статьи: «Blicke mir nicht in die Lieder» («Не гляди мне в песни»), «Ich atmet' einen linden Duft» («Я вдыхал нежный аромат»), «Ich bin der Welt abhanden gekommen» («Я потерял для мира»), «Um Mitternacht» («В полночь»). Песня «Liebst du um Schönheit» («Если любишь ты за красоту») не относится к жанру оркестровой песни. Ее оркестровка была выполнена М. фон Путтманом (Puttmann) в 1910 году. При публикации фортепианной редакции пять песен на стихи Рюккерта вместе с песнями «Revelge» («Зоря») и «Tamboursg'sell» («Маленький барабанщик») вошли в сборник «Sieben Lieder aus letzter Zeit» («Семь песен последних лет»).

⁴ Немецкий музыковед.

⁵ «Seelenvollste Gesamtklang des Orchesters». Здесь и далее в цитатах перевод автора статьи.

⁶ Перевод Э. Геннеберг.

⁷ *Gesang* в переводе на рус.яз. означает «пение, песня». Более подробный анализ жанра *Orchestergesang* представлен в статье автора [3].

Литература

1. Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М.: Классика-XXI, 2005. 372 с.
2. Васина-Гроссман В. А. Романтическая песня XIX века. М.: Музыка, 1966. 406 с.
3. Денисова Г. А. Оркестровая песня эпохи *fin de siècle*: к вопросу о жанровой и терминологической специфике // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 2 (19). С. 106–113.
4. Малер Г. Песни об умерших детях. Для голоса с фортепиано. М.: Юргенсон, б. г. 29 с.
5. Bracht H.-J. Nietzsches Theorie der Lyrik und das Orchesterlied: Ästhetische und analytische Studien zu Orchesterliedern von Richard Strauss, Gustav Mahler und Arnold Schonberg. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1993. 265 S.
6. Danuser H. Der Orchestergesang des Fin de siècle. Eine historische und ästhetische Skizze. Berlin, 1977 // Die Musikforschung. Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG. Kassel, 1977. S. 425–452.
7. Revers P. Mahlers Lieder: ein musikalischer Werkführer. Verlag C. H. Beck. München, 2000. 132 S.
8. Rushing R. Gustav Mahler's Kindertotenlieder: subject and textual choices and alterations of the Friedrich Rückert poems, a lecture recital, together with three recitals of selected works of F. Schubert, J. Offenbach, G. Finzi and F. Mendelssohn: Dissertation Prepared for the Degree of Doctor of musical arts. University of North Texas. August, 2002. 51 p.

**ДИАЛОГ КАК ИНТЕРПРЕТАЦИОННАЯ МАТРИЦА
КОЛЛЕКЦИИ ПЕСЕН НА СТИХИ
ИЗ «ВОЛШЕБНОГО РОГА МАЛЬЧИКА» ГУСТАВА МАЛЕРА**

В статье обозначены различные аспекты проявления диалога в качестве формообразующего начала в структуре песенной коллекции «Волшебный рог мальчика» Густава Малера.

Ключевые слова: Малер, диалогичность, трансцендентные песни, структура, интерпретация

Коллекция песен на стихи из антологии старинной немецкой народной поэзии «Волшебный рог мальчика» (Wunderhornlieder), наиболее значимая из вокальных работ Густава Малера, является, наряду с тем, самой неоднозначной и интригующей в песенном наследии австрийского композитора [22]. С момента публикации сборника «12 песен, юморесок и баллад из "Волшебного рога мальчика"» в 1899 году¹ ведутся активные дискуссии о принадлежности собрания к какому-либо типу объединения. Музыкальный текст собрания Wunderhornlieder не содержит прямых указаний на циклическую организацию песен. Малер пишет о них лишь как о «юморесках для голоса с оркестром», выпущенных под одним опусом, но не о цикле, как целостном произведении. Несмотря на единый поэтический источник и общие требования к исполнению, каждая песня имеет свою уникальную эмоциональную атмосферу, концепцию, партитуру.

В письме 1906 года, в котором обсуждались вопросы, связанные с предстоящим концертом камерно-вокальной музыки², Малер убеждает немецкого баритона Йоханнеса Мессшэрта (Johannes Messchaert), «устанавливать порядок песен самому» [20, S. X]. По этой причине современные исполнители, следуя пожеланиям автора, «могут выбирать количество песен и порядок исполнения произвольно» [5]. Предоставляя свободу в создании собственной драматургической концепции из песен коллекции «Волшебного рога мальчика», Малер тем самым поднимает интерпретатора до уровня своего рода соавтора — создателя нового смысла из готовых цельных сцен-эпизодов. Исполнитель имеет возможность компилировать песни коллекции по-своему, создавая неповторимую мозаику из не взаимосвязанных, на первый взгляд, жизненных событий, на глубинном уровне отражающих всю полноту бытия, — от комических моментов до глубоких трагедий и метафизических

прозрений. Предвосхищая постмодернистское понимание интерпретации «как наполнения текста смыслом — вне постановки о его правильности, то есть соответствии некоему исходному, "истинному" значению» [11, с. 262], Малер создает «поливариантную структуру, поле с игрой множественных смыслов» [11, с. 262]. При такой высокой степени независимости само собой подразумевается ответственность интерпретатора за то, чтобы «контекстно выявить драгоценную авторскую интонацию» [11, с. 266].

Несомненно, что соотношение разных типов песен и их последовательность определяется каждым исполнителем в соответствии с собственной индивидуальной концепцией, в процессе предконцертной работы, когда «намечаются опорные моменты интерпретации» [14]. По мнению Михаила Бахтина, «увидеть и понять автора произведения — значит, увидеть и понять другое, чужое сознание и его мир» [3, с. 177]. Понимание всегда в какой-то мере диалогично, поскольку «подлинная встреча с текстом — это всегда диалог с его автором» [3, с. 177]. Диалогичность, будучи «естественной формой бытия художественного текста, важнейшим условием и механизмом его понимания, выявления его сущностных потенциалов и смыслов» [15, с. 311], в явной или скрытой форме пронизывает все структурные уровни коллекции песен Малера на стихи антологии «Волшебного рога мальчика».

Уже на раннем этапе диалоговые песни занимают преимущественное положение в вокальном творчестве Малера. Через диалог поэзии и музыки, отражающий амбивалентность восприятия, создаются условия для различных способов взаимодействия между составляющими музыкально-поэтического текста. Большинство композиций коллекции «Волшебного рога мальчика», центральной в песенном творчестве Малера, представляют собой диалоговые

сцены, своего рода «театральные» картины, определяемые Петером Реверсом как «показательные примеры повествовательной поэзии» [26, S. 24]. На уровне содержания Малер активно использует диалоги разных подвидов: прямые, косвенные, внутренние, зачастую модифицируя первоначальную форму диалога оригинального стихотворения. Из двадцати четырех песен полного собрания «Волшебный рог мальчика» прямые диалоги двух и нескольких лиц содержатся в двенадцати композициях: шести ранних песнях для голоса и фортепиано³, и шести песнях зрелого периода Wunderhorn⁴. Две песни Малер трансформировал во внутренние монологи⁵; а, поскольку, по мнению М. М. Бахтина, «абсолютного монолога не бывает» и любое высказывание диалогично [2, с. 217], эти произведения также несут в себе диалоговое начало. Некоторые миниатюры представляют собой шуточные бытовые зарисовки, диалоги влюбленных, где каждому персонажу присуща собственная интонационная, жанровая и инструментальная характеристики. Наряду с юмористическими жанровыми зарисовками, прямой диалог становится формообразующим принципом в одной из поздних драматических баллад — «Песне узника в башне». Композиция представляет собой театральную сцену, в которой прямой текстовый диалог гендерно различных персонажей иллюстрируется использованием контрастного музыкального материала.

Преждевременная разлука близких людей, разделенных трагическими внешними обстоятельствами, неумолимо ведущими к смерти, является центральной темой вокального творчества Малера. Юмореска 1893 года «Земная жизнь», в основе которой лежит горестный, но по-житейски будничный для средневековья рассказ, повествующий о гибели от голода ребенка, не дождавшегося хлеба нового урожая, представляет собой ярчайший образец «философизации», одной из характерных особенностей мироощущения Малера. Расширяя границы смыслового наполнения, композитор возвышает «бытовое» до уровня «глобального», трансформируя незамысловатый диалог поэтического первоисточника в трагическую аллегорию, которая, по мнению автора, исчерпывающе определяет суть человеческого Бытия: «В крике ребенка, который просит хлеба, и в ответах матери, уговаривающей его подождать ещё и ещё, я вижу всю человеческую жизнь. Чело-

век подобен умершему ребенку: он не получит самого необходимого, того, что нужно его душе и телу для роста, до тех пор, пока уже не будет поздно. По-моему, я достаточно характерно и страшно выразил это в жутких, шумящих, как буря, звуках сопровождения, в полных муки криках ребенка и в медленных монотонных ответах матери-судьбы, которой незачем спешить с исполнением нашей просьбы о хлебе» [9]. Проявление диалогового начала в различных аспектах внутренней структуры песен коллекции «Волшебного рога мальчика», от непосредственно вербального «прямого диалога» до многоуровневых смысловых конструкторов, способствует созданию новых контекстов и обуславливает возникающую «полифонию смыслов».

Характерной особенностью коллекции «Волшебного рога мальчика» является то, что при внешней независимости и самостоятельности каждой юморески, в целом собрании ощущается внутреннее единство, воспринимаемое независимо от порядка и количества исполняемых произведений. Поскольку «безграничная свобода бесплодна; создание произведения начинается с ограничения собственной фантазии» [14], Малер, позиционируя диалогичность как основной формообразующий принцип внутри каждой песни, оставляет исполнителю «интерпретационный шифр», на основе которого можно создать цельное драматургически оправданное театральное действие. Выведение диалога за рамки имманентного свойства отдельного произведения и применение как метода компиляции всего собрания песен «Волшебного рога мальчика» позволяет выявить систему ассоциативных связей и новые смысловые контексты, организующие драматургическую композицию Wunderhornlieder как единый макротекст.

В многогранной структуре коллекции «Волшебного рога мальчика» одной из наиболее логичных интертекстуально взаимосвязанных вопросо-ответных конструкций является группа «трансцендентных песен» [27]. Музыкально-поэтический лексикон композиций, классифицированных австрийским исследователем Ренатой Штарк-Фойт как «изображающие этот и следующий миры» [27], в том или ином виде был задействован Малером в симфониях «первого цикла» [7, с. 44]. Юмореска «Земная жизнь» первоначально планировалась как вторая часть Четвертой симфонии и должна была служить трагическим антиподом финальной

песни «Небесная жизнь»; впоследствии Малер отказался от этой идеи, и песня осталась частью коллекции *Wunderhornlieder*. Однако внутренняя взаимосвязь двух композиций была обозначена еще на стадии работы над поэтическим текстом. Малер переименовал оба стихотворения антологии, тем самым объединив их в мини-цикл⁶, что позволяет отнести «Земную жизнь», трагическую бытовую историю о гибели ребенка от голода, не к бытовым сценам и не к детским песням, а к песням «метафизическим». В юмореске «Небесная жизнь» композитор, «очарованный буколической атмосферой, в которой с воодушевлением описаны и систематизированы музыкальные и гастрономические небесные райские изыски» [24], воссоздает наивное представление ребенка о Небесном Царстве в «стиле крестьянского антропоморфизма» [21]. Заменяя названия и, тем самым, связывая антиномичные понятия «небесное – земное» (*Himmlische – Irdische*), Малер формирует единую смысловую «трансцендентную» сферу. Помимо образной консолидации, обе композиции в качестве музыкального средства объединяет непрерывное «зловещее»⁷ *perpetuum mobile*. В «Земной жизни» «задыхающееся движение шестнадцатых» [26, S. 86], пронизывая звуковое пространство юморески на всей протяженности, становится основным элементом драматургического действия; в юмореске «Небесная жизнь» характерный элемент музыкальной «моторики» появляется лишь в реминисценциях, повествующих о прошлых житейских горестях и лишениях. В итоге, диалог двух композиций излагает малеровское понимание перспективы человеческого Бытия: тягостное существование и глубочайший жизненный кризис, приводящий к коллапсу, в «метафизической реальности» трансформируются во фрагментарные сумрачные неосознаваемые воспоминания, пройдя сквозь которые индивидуум обретает окончательное Божественное прощение.

Особая роль в коллекции «Волшебного рога мальчика» принадлежит композиции «Изначальный свет» (*Urlicht*), на протяжении долгого времени исполнявшейся только в оркестровом варианте как четвертая часть Второй симфонии и формально не претендующей на место в ряду классических *Wunderhornlieder*. Песня была создана в то время, когда Малер подробно расшифровывал в письменном виде содержание своих симфонических композиций,

от чего впоследствии отказался, считая, что «банально сочинять музыку по какой-либо программе» [7, с. 172]. В письме к Альме Шиндлер от 19 декабря 1901 года композитор писал: «Я убежден, что если бы у Бога потребовали дать программу к созданному им "миру" — он тоже не смог бы сделать это» [7, с. 216]. Пятью годами ранее, в сообщении Максиму Маршалку от 26 марта 1896 года, композитор, подробнейшим образом описывая «дорожные знаки и верстовые столбы, или, скажем, звездную карту» [7, с. 172] первых трёх частей Второй симфонии, в отношении толкования смысла четвертой части, вокальной композиции «Изначальный свет», оказался удивительно немногословен, внезапно закончив свое повествование загадочной фразой: «Что следует за этим — Вам ясно!» [7, с. 174]. Столь компактная формулировка стала источником множества герменевтических толкований. Некоторые исследователи, определяя место и значение вокальной композиции «Изначальный свет» в общей симфонической концепции, подчеркивают «итоговую» роль песни как «философского резюме» [1, с. 225] или «лирической кульминации всего цикла, эмоционального отклика на гротесковые образы третьей части симфонии, Скерцо» [8, с. 129]. Другие расценивают лаконичное вокально-симфоническое интермеццо в качестве отправной точки, «философско-поэтического эпиграфа финала», содержащего «идею вечной жизни» [1, с. 231], «момента духовного прозрения, остановки в пустыне одиночества» [25], «завораживающего, исполненного неземных звуков вступления к огромной пятой части, как выражения почти детской бесхитростности и доверчивости перед неминуемой катастрофой» [12, с. 73]. Биограф композитора Анри Луи де ла Гранж также определяет «Изначальный свет» как «портал финальной части симфонии», «нахождение человеком пути истины, а затем доступ к более высоким формам существования, детской чистоты и мистического созерцания» [24]. Отмечая связующую роль «Изначального света» между реальным и трансцендентным мирами, французский исследователь акцентирует внимание на конкретном временном отрезке, «доступе» — непосредственном акте восхождения от смертного тлена к вечной жизни. Вероятность подобного прочтения доказывает письмо Малера к Арнольду Берлинеру от 31 января 1895 года, где в схематичном наброске

Второй симфонии композитор ясно обозначает момент «перехода»: «Вас сначала как будто велят дубиной наземь, а потом *на крыльях ангелов возносят (курсив мой. — И. Л.)* на высочайшую высоту» [7, с. 148]. Литературным аналогом вокальной композиции Малера можно считать заключительную сцену «Фауста», где Гёте также запечатлел восхождение и постепенное прохождение души главного героя через разные ступени Небесного Царства [6].

Стремясь постичь философский смысл и расшифровать метафорический язык «Изначального света», исследователи опираются на семантический анализ вербальных символов и музыкально-риторических фигур, использованных Малером. Рената Штарк-Фойт, исследовав «иносказательную речь» (Bildersprache) текста коллекции «Волшебного рога мальчика», истолковывает «Изначальный свет» как Todesgebiet⁸ — молитву, произносимую у постели только что умершего человека [19]. Ссылаясь на собственные исследования в архивах Венской филармонии, она упоминает стихотворную строку, напечатанную в круглых скобках, которой Малер снабдил начальные такты инструментального хорала (тт. 3–13) в первой редакции Второй симфонии 1896 года. Слова «Звезда и Цветок! Дух и Плоть! Любовь и Страдание! Время! Вечность!»⁹ не были предназначены для исполнения — в клавире певицы Анны Мильденбург, подписанном Малером, текст вычеркнут карандашом; надпись также отсутствовала в издании 1899 года [20, S. 155]. Австрийский музыковед соотносит поэтический фрагмент со стихотворением Клеменса Брентано «Песня жнецов» (Erntelied), начальная строфа которого утверждает неизбежность мироустройства: «вот Жнец, зовется Смертью, ему дана Всевышним власть»¹⁰; во второй строфе подчеркивается бренность всего земного: «что сегодня еще растет, зеленое и свежее, завтра уже будет сжато»¹¹; а в заключительной строфе провозглашается бессилие смерти, поскольку после земной кончины все «цветы», то есть люди, попадут в «Небесный Сад»: «меня пересадят в Небесный Сад, который все ждут»¹² [17, S. 54]. Таким образом, в поэтическом тексте, представляющем обработку католической церковной песни (Katholische Kirchenlied), Клеменс Брентано метафорическим языком выразил идею непрерывности жизненного процесса, в котором смерть является необходимым переходным звеном на пути перерождения.

Возможность смысловой интерпретации «Изначального света» как «перехода к метафизическому существованию» заложена в сохраненном композитором названии оригинального стихотворения. Частица Ur- указывает не только на «древность», «первичность» происхождения понятия Urlicht¹³, но и на «подлинность», «истинность», «изначальность» [4, с. 889]. Таким образом, уже в заглавии композиции предвосхищается неизбежность возвращения человеческой души к первичному истоку, в «Изначальный свет». Еще один «герменевтический код» заложен в первых двух тактах песни: на первый взгляд, эпиграф «О, красная розочка!» (O, Röschen rot!) не дает возможности предугадать ни человеческого страдания, ни дальнейшего спасения. Однако, учитывая глубокий интерес Малера к творческому наследию Гёте, начальная фраза песни представляется очевидной ссылкой на предпоследнюю сцену трагедии, напоминая о «розах румяных»¹⁴ — «оружии», с помощью которого Небесное воинство сражалось со свитой Мефистофеля за душу Фауста. В традиционной христианской экзегетике «красная роза» олицетворяет не только символ «приобщения к Страстям Господним», но и является метафорой «Воскрешения». Таким образом, «красная розочка», пламенеющая вечным «Изначальным светом», предвещает «грядущее спасение».

Малер воссоздает момент непосредственного «восхождения души» не только при помощи вербального символа, но и средствами музыкальной риторики. Первая вокальная фраза, восходящий мотив «о, красная розочка!» в низком альтовом регистре, продолжается столь же неторопливым инструментальным хоралом, основанным на риторической фигуре «восхождения» (anabasis). «В этом фрагменте музыка звучит как принадлежность другого, трансцендентального мира, откуда — издалека — возвращают в реальность человеческого бедствия, упоминаемого в тексте, звуки голоса» [26, S. 71]. В следующих вокальных фразах, повествующих о земных человеческих горестях¹⁵, помимо энгармонической замены лада, Des-dur – cis-moll [22, S. 54, bb. 14–15], трансформируется мелодический рисунок. Мерное восходящее движение, создающее «ауру религиозности» [26, S. 71] переходит в статичное повторение нисходящего терцового мотива, иллюстрирующее безвыходность разрешения жизненных коллизий [22, S. 54–55,

bb. 14–15]. Впрочем, в этом произведении страдания человека оказываются «не в центре высказывания, но являются отправной точкой на пути стремления к Богу, поиска веры и спасения» [26, S. 71]. Восходящая по полутонам, основанная на том же терцовом мотиве хроматическая секвенция, сопровождающая слова «Я есть от Бога, и я хочу снова к Богу!» [22, S. 57–58, bb. 54–58], становится в последней части песни символом «самосознания божественного в индивидууме» [26, S. 71]. В конце первой строфы, там, где начинает звучать тоска по «небесному бытию»¹⁶, цитируется хорал, который в дальнейшем пронизывает всю структуру песни, предвосхищая «видение бесконечного спокойствия и божественного исцеления» [26, S. 71]. В центральном эпизоде появляется странный персонаж¹⁷, «ангелочек», который «хочет выпроводить меня с моей широкой дороги к Богу». Некоторые расценивают этот образ как «типичный романтический мотив страданий этого мира», ассоциируя скрипичное соло в сопровождении с «напоминанием о "Шарманщике" Шуберта» [13, с. 165]. Для других «ангелочек» олицетворяет «сомнение» [24] в истинности избранного пути, преодолев которое человек растворится «непосредственно в опыте Божественности» [26, S. 72], в «вечной благословенной жизни».

По выражению Альберта Швейцера, «кто знаком с языком композитора и знает, какие образы он выражает определенными сочетаниями звуков, тот услышит в пьесе мысли, которые непосвященный не обнаружит, несмотря на то, что эти образы заключены в ней» [16, с. 320]. Исследователь с различных аспектов смысловое содержание композиции «Изначальный свет» и определив его место в архитектонике симфонического цикла Малера, правомерно предположить, что композитор отводит песне аналогичную роль «связующего звена», переключающего уровни реальности, и в структуре коллекции «Волшебный рог мальчика». «Выявление ассоциативных образов будит фантазию исполнителя, помогает раскрыть внутреннюю сущность произведений, предлагая не внешнее иллюстрирование, а толкование заложенного в них религиозного и философского смысла» [10, с. 51]. Использование обоснованного исторически и стилистически ассоциативного подхода в качестве инструмента в процессе «герменевтической расшифровки», а также применение диалога как метода структурирования, позволяет преобразовать «философ-

ский» мини-цикл, скомпилированный Малером из двух юморесок, в «трансцендентную триаду», включающую песни «Земная жизнь», «Изначальный свет» и «Небесная жизнь».

Опробованный в ходе аналитической работы диалоговый метод структурирования дает исполнителям осознанное понимание внутренних глубинных взаимосвязей произведений, составляющих коллекцию «Волшебный рог мальчика». В конечном счете через диалоговое начало, пронизывающее различные структурные уровни песенной коллекции Малера, от прямого диалога поэтического текста до обширных диалоговых взаимоотношений как внутри, так и между песенными группами, проявляется призыв композитора исполнителю к процессу сотворчества. Таким образом, диалогичность становится творческим методом создания адекватной индивидуально-уникальной циклической композиции, соответствующей заданным Малером поливариантности, многослойности и вероятностной множественности интерпретационных воплощений.

Примечания

¹ В сборник 1899 года, вышедший в фортепианной и оркестровой авторских версиях сопровождения, не вошла юмореска «Небесная жизнь», ранее опубликованная в сборнике 1892 года «Пять юморесок из "Волшебного рога мальчика"». Позднее к собранию присоединились две поздние баллады, «Зоря» и «Маленький барабанщик», написанные соответственно в 1899 и 1901 годах. В настоящее время коллекция песен «Волшебного рога мальчика» разделяется на две части: «Девять песен» для голоса и фортепиано (1887–1890) и «Пятнадцать песен, баллад и юморесок» (1892–1901) в двух вариантах — для голоса в сопровождении клавира и для голоса в сопровождении оркестра.

² Программа концерта, прошедшего в Берлине 14 февраля 1907 года, была составлена из фортепианных вариантов вокальных сочинений Густава Малера. В исполнении баритона Йоханнеса Месшэрта прозвучали «Песни странствующего подмастерья» и «Песни об умерших детях», четыре песни на стихи Рюккерта и пять песен на стихи из «Волшебного рога мальчика»; для Малера концерт стал последним публичным выступлением в качестве концертмейстера [18, S. 924].

³ «Песни и напевы» (вторая и третья тетради, 1892): № 1 «Чтобы упрямые дети стали послуш-

ными», № 3 «Прочь! Прочь!», № 4 «Сила воображения», № 7 «Расставаться, разлучаться», № 8 «Не увидимся вновь!», № 9 «Самолюбие» [23].

⁴ «Песни, баллады и юморески» из «Волшебного рога мальчика» (1892–1901): № 2 «Напрасные усилия», № 5 «Утешение в неудаче», № 6 «Земная жизнь», № 10 «Три ангела пели», № 11 «Похвала знатока», № 12 «Песня узника в башне» [22].

⁵ № 1 «Ночная песнь стража», № 13 «Где звучат чудесные трубы» [22].

⁶ В основе текста юморески «Небесная жизнь» — стихотворение «Der Himmel hängt voll» («На вершине блаженства» или «На седьмом небе»), № 304 из первого тома антологии Арнима-Брентано [17, S. 294]. Юмореска «Земная жизнь» написана на стихотворение «Ver-spätung» («Опоздание»), № 10 из второго тома [17, S. 450].

⁷ «Unheimlich bewegt» («жуткое, тревожное, зловещее движение») — указание, использованное Малером в оркестровой версии. Авторская ремарка фортепианного варианта — «Nicht zu schnell, doch in stetig gleicher Bewegung» («не быстро, но в устойчивом одинаковом движении»). В фортепианной версии отсутствует точный временной ориентир; в оркестровой версии автор предписывает метрономическое указание — «восьмая» = 104 [22, S. 155].

⁸ Todesgebet (моление смерти) — сакральная традиция, существующая в различных культурных и религиозных социумах. Представляет собой таинство, сопровождающее душу человека от момента смерти до ее перехода к высшему, метафизическому бытию. В язычестве викинги пели Todesgebet, готовя себя к смерти в предстоящем бою и к встрече с высшими богами и героями своего пантеона. В исламе и иудаизме Todesgebet (каддиш) исполнялся ближайшими родственниками усопшего несколько раз в течение года.

⁹ Stern und Blume! Geist und Kleid! Lieb' und Leid'! Zeit! Ewigkeit!

¹⁰ Первая строфа стихотворения Erndtelied («Песня жнеца»), № 55 из первого тома «Волшебного рога мальчика»:

Es ist ein Schnitter, der heist Tod, / hat Gewalt vom höchsten Gott,
Heut wezt er das Messer, / Es schneidt schon viel besser,
Bald wird er drein schneiden, / Wir müssens nur leiden.

Hüte dich schöns Blümelein! [17, S. 54].

Вот Жнец, зовется Смертью,
Дана ему Всевышним власть,
Скоро будет он глубже косить,
мы должны просто терпеть.
Берегитесь, прекрасные цветочки!
(пер. Леона И. П.)

¹¹ Was heut noch grün und frisch da steht,
Wird morgen schon hinweggemäl.

¹² So werd ich versetzt/ In den himmlischen Garten,
Auf den alle wird warten.

¹³ Один из вариантов перевода немецкого слова Urlicht — «первоначальный свет» [4, с. 889].

¹⁴ Гёте И. В. Фауст. Часть вторая. Акт пятый, «Положение во гроб»

Хор ангелов:
Розы румяные, / Благоуханные,
Падая, радуя / Нежной прохладой /
Животворящую,
Вейте над спящею / Тихо душой.
Райских селений / Вечный покой
Сейте весенней / Алой копной
(пер. Б. Пастернака) [6].

¹⁵ Der Mensch liegt in gröster Not!

Der Mensch liegt in gröster Pein!

Человек находится в величайшей нужде!

Человек терпит величайшее страдание!

(пер. Леона И. П.).

¹⁶ В качестве звукового символа «Неба» (Himmel) Малер использовал октавный скачок [22, S. 55, b. 25].

¹⁷ Da kam ich auf einen breiten Weg;

Da kam ein Engelein und wollt' mich abweisen.

Ach nein, ich liess mich nicht abweisen!

Ich bin von Gott, und will wieder zu Gott!

Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben,

Wird leuchten mir bis an das ewig selig' Leben!

[22, S. 56–58].

«Когда я пришел на широкую дорогу,

Тут вышел ангелочек и хотел меня выпроводить.

Ах, нет, я не хочу отклоняться!

Я есть от Бога, и я хочу снова к Богу!

Любимый Бог даст мне свет,

Что будет светить мне

Вплоть до вечной благословенной Жизни!»

(пер. Леона И. П.).

Литература

1. Барсова И. А. Проблемы формы в ранних симфониях Г. Малера // Вопросы музыкальной формы / под ред. В. Протопопова. Вып. 2. М.: Музыка, 1972. С. 202–261.

2. *Бахтин М. М.* Из архивных записей к работе «Проблема речевых жанров»: собр. соч. в 7-ми томах. М.: Русские словари, 1996. Т. 5. С. 207–285.
3. *Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. 543 с.
4. Большой немецко-русский словарь. 10-е изд., стереотип. М.: Русский язык, 2003. 1040 с.
5. *Викторчик А. И.* Песни для голоса с оркестром Г. Малера на тексты из «Волшебного рога мальчика»: цикл или нечто иное? [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.rachmaninov.ru/deut_2010/page/viktorchik.htm (дата обращения: 11.10.2013).
6. *Гете И. В.* Фауст. Трагедия (пер. Б. Пастернака) [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.gete.velchel.ru (дата обращения: 23.11.2014).
7. Малер Густав. Письма. Воспоминания / под ред. И. Барсовой М.: Музыка, 1968. 605 с.
8. *Михеева Л.* Тематические связи и замысел I–IV симфонии Г. Малера // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 9. Л.: Музыка, 1973. С. 119–144.
9. *Михеева Л.* Чудесный рог мальчика [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.belcanto.ru/or-mahler-rog.html (дата обращения: 29.08.2015).
10. *Носина В. Б.* Символика музыки И. С. Баха. М.: Классика-XXI, 2004. 56 с.
11. *Поспелова Н.* Постмодернизм как метаинтерпретация // Искусство XX века как искусство интерпретации. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2006. С. 262–275.
12. *Секерсон Э.* Малер (иллюстрированные биографии великих музыкантов). Урал LTD, 2000. 195 с.
13. *Тараканов М.* Малер // Музыка XX века. Очерки / под ред. Д. Житомирского. Ч. 1. Кн. 2. М.: Музыка, 1977. С. 165–198.
14. *Томбовская Н.* Григорий Соколов: «Искусство — это игра. Это и удовольствие, и мучение — все вместе...» // *Piano*Форум. 2010 [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.classicalmusicnews.ru/interview/grigoriy-sokolov-iskusstvo-eto-igra (дата обращения: 15.01.2016).
15. *Фазылзянова Г. И.* Мыследеятельностная природа понимания художественного текста // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2009. № 110. С. 305–312.
16. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2004. 816 с.
17. Des Knaben Wunderhorn / Alte deutsche Lieder (Gesammelt von Achim von Arnim und Clemens Brentano). Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2011. 1259 S.
18. *Fischer J. M.* Gustav Mahler. Der fremde Vertraute. München, Bärenreiter-Verlag Deutscher Taschenbuch Verlag, 2011. 992 S.
19. *Hampson T., Stark-Voit R.* Mahler's «Urlicht» and the Second Symphony. (Conversation between Thomas Hampson and scholar Renate Stark-Voit) [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.hampsongfoundation.org/tag/renate-stark-voit (дата обращения: 17.02.2014).
20. *Hilmar-Voit R.* Die Klavierfassungen der Wunderhorn-Lieder. Vorwort nach Mahler G. Fünfzehn Lieder, Humoresken und Balladen aus «Des Knaben Wunderhorn». Universal Edition, Wien, 1993. X S. und 162 S.
21. Mahler-Gustav. Biography. Movement 4: Lied: Das himmlische Leben [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.gustav-mahler.eu/index.php/werken/90-symphony-no-4/werken/828-movement-4-das-himmlische-leben-sehr-behaglich (дата обращения: 21.01.2016).
22. *Mahler G.* Fünfzehn Lieder, Humoresken und Balladen aus Des Knaben Wunderhorn für Singstimme und Klavier. Herausgegeben von Renate Hilmar-Voit unter Mitarbeit von Thomas Hampson. Band XIII, Teilband 2b. Universal Edition, Wien, 1993. 211 S.
23. *Mahler G.* Neun Lieder und Gesänge aus Des Knaben Wunderhorn für Singstimme und Klavier. Band XII, Teilband 2aⁿ und 2 a^t. Edited by Peter Revers – Schott Musik International GmbH & Co. KG, Mainz, 1991. 33 S.
24. *Mouret V.* Une Discographie de Gustav Mahler [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.gustavmahler.net.free.fr (дата обращения: 17.06.2014).
25. *Raiskin J.* Das Irdische und das Ewige: Die 3 Sinfonie Gustav Mahlers [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.avi-music.de/html/lyrics (дата обращения: 29.12.2015).
26. *Revers P.* Mahlers Lieder. Ein musikalischer Werkführer. München, Verlag C. H. Beck, 2000. 132 S.

27. Stark-Voit R., Hampson T. Four Types of songs of «Des Knaben Wunderhorn» [Электронный ресурс]. Режим доступа: [www.hampsongs-](http://www.hampsongs-foundation.org/four-types-of-songs-of-des-knaben-wunderhorn)

[foundation.org/four-types-of-songs-of-des-knaben-wunderhorn](http://www.hampsongs-foundation.org/four-types-of-songs-of-des-knaben-wunderhorn) (дата обращения: 23.10.2013).

© Будаева Т. Б., 2016

УДК 782.9

КИТАЙСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМА КУНЬЦЮЙ: КРАТКИЙ ОБЗОР ИСТОРИИ И ОСОБЕННОСТЕЙ ЖАНРА

Статья посвящена некоторым характерным чертам и основным этапам развития классической драмы *куньцюй*, признанной в качестве образцового жанра и «матери» многих региональных видов китайского музыкального театра *сицюй*.

Ключевые слова: *куньцюй*, *сицюй*, китайский театр, музыкальная драма, китайская музыка

Исследование проведено при поддержке РГНФ, грант № 15-04-00513 (а)

Китайский «столичный спектакль» *цзинцзюй*, известный сегодня далеко за пределами своей страны как Пекинская опера, родился на основе нескольких крупных региональных видов китайской традиционной музыкальной драмы. Особое место среди первоисточников Пекинской оперы принадлежит театру *куньцюй*, становление и бурный расцвет которого пришелся на XVI–XVIII века — период конца эпохи Мин (1368–1644) и начала эпохи Цин (1644–1911). Этот жанр, занявший место эталонного, в многовековой истории китайского театра стал первой общенациональной драмой и по праву считается основой целого ряда китайских региональных музыкальных драм, и сегодня *куньцюй* после длительного забвения переживает свое возрождение.

Данная статья, кратко повествуя об этом старинном, но до сих пор не утратившем своей восхитительной красоты жанре *куньцюй*, является адаптированным переводом избранных фрагментов обширной статьи тайваньского исследователя Джона Ху о китайском театре времен эпохи Мин [5]. Дополнительная литература о *куньцюй* см. [1; 2; 3; 4].

Империя Мин

в истории традиционной драмы Китая

Период Мин стал наиболее важной вехой в становлении китайской драмы и театра. За это время более четырехсот драматургов создали свыше полутора тысяч пьес, начиная от одноактных миниатюр, заканчивая произведениями в пятьдесят с лишним сцен [12, с. 1–17]. Исполнительское театральное искусство с его изысканным пением, грациозными танцами и роскошными костюмами было

развито настолько высоко, что вряд ли кто-то в дальнейшем смог его превзойти.

Империя Мин, унаследовав от предшествующей ей иноземной империи Юань многие из методов угнетения, стала одной из наиболее деспотичных за всю историю Китая. Было введено множество политических мер, целью которых являлось усиление императорской власти. Должность премьер-министра страны упразднили в 1380 году, и император напрямую возглавлял различные министерства де-юре, если не де-факто. Никогда еще на протяжении предыдущей тысячи лет в Китае не было такого сильного централизованного управления.

Более строго, чем когда-либо ранее, правительство стало контролировать публичные высказывания и систему образования. Представители элиты, чтобы попасть в класс избранных, быть в почете и пользоваться многими привилегиями, должны были пройти государственные экзамены для службы в аппарате чиновников. Предметом экзаменационных испытаний стали несколько конфуцианских трактатов, из которых были изъяты внушительные фрагменты, содержавшие в себе неоднозначные или провокационные заявления в адрес императора. Наиболее амбициозные кандидаты в чиновники высшего уровня должны были писать тексты в особой литературной форме «восьмичленное сочинение» с учетом строгих правил, которые касались содержания и структуры текстов.

В эпоху Мин именно элитная прослойка населения занималась написанием пьес. Более того, в начале правления империи пьесы ав-

торов, которые оказывались представителями низких социальных слоев, подвергались резкой критике и осуждению. Считалось, что достойные пьесы могут сочинять лишь те, кто обладает невероятным количеством знаний и прекрасно разбирается в музыке. Из уже указанного количества драматургов трое были принцами, около тридцати занимали высокие государственные посты, в том числе должности министров. Поэтому минская драма была, по своей сути, жанром, созданным аристократами, что, несомненно, проявлялось в ее языке и сути вообще. Кроме того, можно добавить, что лишь несколько писателей периода Мин, в отличие от юаньских драматургов, можно считать профессионалами в том смысле, что написанием пьес они зарабатывали себе на жизнь.

[Конечно, написание хорошей пьесы требует определенных навыков и качеств от драматурга — данное утверждение бесспорно и актуально во все времена. Здесь автор статьи Джон Ху подразумевает, что подобное мастерство можно было обрести лишь в результате многолетнего разностороннего обучения, которое, разумеется, в те времена не было доступно каждому желающему. Выходцы из семей, не принадлежащих к привилегированному классу, изначально не имели возможности проявить себя в качестве авторов «достойных» пьес. — *Прим. пер.*]

Истоки музыкальной драмы *куньцюй*

[Во времена предыдущей эпохи Юань (1271–1368) место лидирующего литературного жанра принадлежало северной драме *цзайцзюй* («смешанные представления»). Ей был свойствен приближенный к разговорному язык, относительно небольшая протяженность пьес и принцип одного главного поющего персонажа, мужского или женского, на протяжении одного акта, а порой и всей пьесы, в то время как остальные герои преимущественно вели диалоги. В период Мин конкуренцию ей уже составляли активно развивавшиеся региональные виды театров и принадлежащая к южной ветви китайского театра драма *чуаньци* («повествование об удивительном»), поэтические тексты которой отличались изящным языком и чрезвычайно большим объемом. — *Прим. ред.*]

На протяжении всего периода развития драмы *чуаньци* и ее предшественницы драмы *наньси* шли поиски наиболее подходящей для их сценических представлений музыкальной

формы. [Дело в том, что в китайском театре традиционно бытовала практика наложения поэтических текстов на уже существующие мелодии. Соответственно, личность композитора в западноевропейском понимании этого термина отсутствовала. Мелодии в каждом конкретном случае могли несколько видоизменяться в зависимости от текста, но в целом их базовый интонационно-ритмический рисунок сохранялся. Даже сегодня публикуемые тексты драм *куньцюй* содержат в себе авторские ремарки в виде названий мелодий *цюйпай*, на которые должен исполняться тот или иной стих. — *Прим. пер.*] Со второй половины XV века музыкальные стили нескольких южных регионов Китая стали постепенно набирать популярность, со временем вытеснив музыку северных частей страны [7; 11]. В первой половине XVI века, когда песенно-инструментальные стили южных местностей Хайянь, Юйяо (провинция Чжэцзян) и Иян (провинция Цзянси) получили уже достаточно широкое распространение в Китае, «куньшаньские мелодии» *куньцюй*¹ бытовали преимущественно в местности Куньшань, рядом с городом Сучжоу в провинции Цзянсу. Скорее всего, это была мягкая и простая по характеру музыка. В середине XVI века она претерпела важные изменения под руководством Вэй Лянфу, который родился в провинции Цзянси и жил приблизительно между 1522 и 1573 гг. [Точные годы его жизни, судя по многочисленным противоречивым данным в различных изданиях, до сих пор не установлены. Тем не менее наиболее вероятные годы жизни 1489–1566. — *Прим. пер.*] Освоив все основные музыкальные формы южных стилей Иян и Хайянь, он посвятил десять лет творческим поискам и приданию изысканности музыки местности Куньшань.

С помощью других музыкантов Вэй Лянфу создал новый стиль куньшаньской музыки — она была столь ровной и деликатной по своему звучанию, что получила название «мелодии, отполированной водой»². Для простого спектакля в качестве аккомпанемента пению были необходимы лишь поперечная бамбуковая флейта *дицзы* и деревянная трещотка-кастаньета для поддержания метрического пульса. Впрочем, в полный состав оркестра входили ударные, струнные, духовые, включая поперечную и продольную флейты, тростниковый или бамбуковый духовой орган *шэн*, лютя и «лунная гитара» *юэцин*.

[Джон Ху кратко перечисляет основные, а также некоторые дополнительные инструменты оркестра *куньцюй*. Отметим, что название флейты *дицзы* является общим термином для китайских бамбуковых флейт. В оркестре *куньцюй* используются поперечная флейта *цюйди* (иногда встречается применение двух флейт *цюйди*) и продольная флейта *сяо*. Среди духовых инструментов в оркестре *куньцюй* помимо флейт иногда встречается китайский гобой *сона*.

Под лютней автор, скорее всего, подразумевает 3-струнный щипковый инструмент *саньсянь* с узкой длинной шейкой и передней декой, обтянутой змеиной кожей, поскольку именно он, а также указанные флейта *цюйди* и губной орган *шэн* образуют так называемую «тройку ведущих инструментов» оркестра *куньцюй*. «Лунная гитара» *юэцин* представляет собой 4-струнную лютню с круглым плоским корпусом из светлых пород древесины (платан), благодаря чему она и получила свое название. К струнным также относятся цитра *чжэн*, или *гучжэн* (в период Мин и Цин использовались 15–16-струнные инструменты, современные насчитывают 21 или 25 струн), 4-струнная лютня *пина* грушевидной формы. Иногда сегодня в состав оркестра вводятся цимбалы *янцин*. Все перечисленные струнные инструменты, за исключением цимбал, являются щипковыми.

Деревянная трещотка-кастаньета *пайбань* обычно звучит в паре с малым барабаном *баньгу*, имеющим звонкий, сухой тембр. Оба инструмента образуют пару ударных, на которых играет один музыкант — *гуши*, считающийся дирижером оркестра. Группу ударных инструментов дополняют большой и малый гонги *дало* и *сяоло*, тарелки *наобо*.

Самым специфическим свойством практически любого оркестра китайской традиционной драмы, в том числе и *куньцюй*, является его разделение на две тембровые группы. Их звучание в спектакле напрямую связано со сценическим действием: группа струнных и духовых инструментов, или «гражданская сцена» *вэньчан*, в сочетании с парой ударных (малый барабан и трещотка-кастаньета) аккомпанирует пению и танцам, в то время как группа ударных инструментов, или «военная сцена» *учан*, сопровождает батальные и акробатические мизансцены. — *Прим. пер.*]

Помимо инструментальной музыки, Вэй Лянфу также разработал новый подход к точности и правильности произнесения пропеваемых

слов. Эти идеи были кратко изложены им в небольшом трактате «Правила сочинения арий», или «Цюй люй» [10]. [В частности, благозвучием считалось соответствие интонационных рисунков текста и мелодических оборотов. Дело в том, что китайский язык относится к тоновым, то есть изменение интонации при произнесении одного и того же слова изменяет его смысл. Современный китайский язык имеет четыре тона произнесения: ровный, восходящий, нисходяще-восходящий и нисходящий. — *Прим. пер.*]

Будучи прекрасным певцом, он сам исполнял и демонстрировал обновленный музыкальный стиль, получив широкое признание современников и вдохновив своим примером многих последователей. В результате, стиль *куньцюй* к концу XVI века стал распространяться по территории страны.

Первым заслужившим стремительный и длительный успех драматургом, обратившимся к переработанному стилю *куньцюй*, стал Лян Чэньюй (ок. 1520–1594 [Как и в случае с годами жизни Вэй Лянфу, существуют разные точки зрения, когда именно жил Лян Чэньюй. Наиболее вероятным периодом является 1521–1592. — *Прим. пер.*]). Являясь знаменитым учителем музыки, он интересовался экспериментами как в области северной, так и южной музыки и, будучи родом из местности Куньшань, он хорошо знал о новаторствах Вэй Лянфу. После нескольких успешных совместных опытов Лян Чэньюй в рамках нового музыкального стиля написал эпохальную для своего времени пьесу «Женщина, моющая шелк» (*Хуаньша цзи*) о любви девушки Си Ши и крупного чиновника Фань Ли на фоне исторических событий противостояния между царствами У и Юэ [496 г. до н. э. — *Прим. пер.*]. Пьеса, либретто и музыка которой органично дополняли и усиливали друг друга, получила мгновенный успех, что помогло *куньцюй* постепенно стать национальной музыкальной драмой. С тех пор в форме *чуаньци* в качестве музыкального сопровождения в основном стали использоваться мелодии *куньцюй*, а сам термин *куньцюй* стал почти синонимом понятия *чуаньци*. Таким образом, простой музыкальный стиль, претерпев большое развитие в творчестве Вэй Лянфу и Лян Чэньюя, был соединен с уже существующей драматической формой *чуаньци*, тем самым образовав новый театральный жанр *куньцюй*.

Наиболее успешным и влиятельным драматургом *куньцзюй* стал Тан Сяньцзу (1550–1617), уроженец местности Линьчуань провинции Цзянси. [Некоторые источники указывают другой год смерти — 1616, именно поэтому в Китае в 2016 году отмечается 400-летие со дня смерти Тан Сяньцзу. — *Прим. пер.*] С самого детства он разрывался между желанием проявить себя как чиновник и стремлением освободиться от рутинности и обыденности. Несмотря на то, что он справедливо считался человеком, обладавшим громадными знаниями, Тан Сяньцзу проваливался на государственных экзаменах в столице три раза. Ему было уже 33 года, когда он, наконец-то, прошел их. Но его карьера чиновника закончилась бедностью, разжалованием и разочарованием в императорском дворе, пронизанном коррупцией и разд-

робленностью. Отказавшись от должности в 1598 году и прожив всю оставшуюся жизнь в чрезвычайной бедности, он оставил после себя четыре пьесы: «Пурпурная свирель» (1577–1579, *Цзысяо цзи*), ее более поздний переработанный вариант — «Пурпурная шпилька» (1587, *Цзычай цзи*), «Пионовая беседка» (1598, *Мудань тин*), «Сон о Нанькэ» (1600, *Нанькэ цзи*), «Сон в Ханьдань» (1601, *Ханьдань цзи*). Обычно эти пьесы объединяются общим заголовком «Четыре сна в Линьчуане», или «Четыре сна из зала Юймин», поскольку во всех четырех пьесах важную роль играет мотив сна. Среди них «Пионовая беседка» повсеместно считается величайшей пьесой в жанре *чуаньци*. [Здесь в основе сюжета лежит волшебная история любви главных героев Лю Мэнмэя и Ду Линян. — *Прим. пер.*]



Илл. 1. Сцена из спектакля *куньцзюй* «Пионовая беседка»³.
Амплуа молодой девушки гуймэньдань и молодого героя сяошэн

После Тан Сяньцзу драма *куньцзюй* прочно утвердилась в китайской литературе как уважаемая художественная форма. В течение этих лет государственные ограничения, касающиеся театра, были постепенно сняты, поэтому к концу империи Мин около 330 драматургов создали порядка 900 пьес *куньцзюй*. Многие из них остаются популярными вплоть до наших дней («Восемь праведных людей» *Баи цзи*, «Сожжение благовония» *Фэньсян цзи*, «Яшмовая шпилька» *Юйцзань цзи*, «Осенняя река» *Цюцзян*), но в большинстве случаев пьесы представляли собой переделанные варианты того, что уже существовало и пользовалось большим уважением. К тому же публика того времени требовала счастливых развязок, поэтому авторам оставалось лишь концентрировать свое внимание на дикции и метрике стиха своих произведений. Они

больше боролись за новшества в способах выражения, чем за оригинальность целого. Другими словами, они больше заботились не о том, что они сказали, а о том, как они это сделали. В результате язык их пьес постепенно становился все более изысканным и даже вычурным, эпизоды повторялись, характеры героев становились расплывчатыми и шаблонными. И если некоторые пьесы были выдающимися примерами *куньцзюй*, то многие другие превращались в обычное чтение, о котором сразу же забывали.

Театральные труппы. Амплуа

Когда Минская империя основала столицу в Нанкине в 1356 году, по примеру предыдущих династий там была создана Императорская Академия музыки с целью руководить придворными музыкальными и театральными

представлениями. Избранным актерам и актрисам столицы предоставлялись специальные места для проживания. Спектакли для членов двора давались лишь по особым случаям, тогда как в другое время проводились выступления и для обычных слушателей. Были воздвигнуты два театра, из которых, по крайней мере, один был большим и богато декорированным. Этот «Императорский театр», высоко ценившийся на протяжении XIV века, можно считать первым в истории Китая государственным театром, открытым для публики [6, р. 179–183, 186].

За пределами императорского дворца существовало два основных типа театральных трупп [8, с. 217–218]. Первые были частными — их организовывали и поддерживали семьи знати, богатых купцов, чиновников, землевладельцев, среди которых были принцы Чжу Юдунь (1379–1439) и Чжу Цюань (1378–1448), министр Шэнь Шисин (1536–1614), драматург Жуань Дачэн (1587–1646). По своему статусу актеры и актрисы являлись либо слугами, либо нанимались по договору на определенное количество времени. Труппы давали представления по поручению хозяина по случаю какого-либо события, например, свадьбы, празднования дня рождения или любого другого праздника в течение года. Также частные труппы давали спектакли для узкого круга зрителей, чтобы убажить хозяина или развлечь его семью и друзей (см. *илл. 2*). Жуань Дачэн даже передавал свою труппу во временное пользование влиятельным людям с целью дальнейшего политического продвижения.



Илл. 2. Театральное представление на закрытом вечере. Особенно примечательны ударник и флейтист на заднем плане слева⁴

Труппы второго типа считались свободными. Некоторые из них располагались в городах, поскольку были в состоянии обеспечивать себя платными мероприятиями. Другие труппы были странствующими — они перемещались с места на место в поисках зрителей и обычно состояли из членов одной семьи. И оседлые, и бродячие труппы могли приглашаться в храмы, рестораны, частные дома. Кроме того, их обязанностью были выступления по вызову местных чиновников по или без предварительной договоренности, причем задержка выступления могла привести к выговорам и наказаниям.

Очевидно, что каждая труппа должна была иметь достаточное количество актеров и актрис для исполнения основных ролей. Свойственные южным пьесам *наньси* амплуа молодых мужских героев *шэн*, женских *дань*, персонажей с «раскрашенными лицами» *цзин*, комиков *чоу*, мужчин среднего и пожилого возраста *мо* перешли в драму *куньцюй*, где они слегка видоизменились и разбились на субамплуа, численность которых доходила до двенадцати или даже двадцати пяти, как утверждают некоторые историки [14, с. 122–125]. Разделение персонажей по их полу, возрасту, социальному уровню, характеру служило общим ориентиром в вокальной и актерско-игровой специализации. Впрочем, каждый персонаж был индивидуален и наделялся уникальным характером, отличным от других героев.

Сцена

Во времена империи Мин спектакль традиционной китайской драмы мог ставиться везде, где было достаточно пространства для сцены. Декорации были не нужны и даже могли мешать, поскольку сценическое действие нередко быстро менялось за короткий промежуток времени: во многих случаях по сюжету актеры преодолевали множество миль во время исполнения одной арии или нескольких строчек диалога. Сценой часто служили лодка, рисовое гумно, зал, храм и, конечно, здание постоянного или временно возведенного театра. Где бы то ни было, красного ковра, расстеленного на ровном месте, было достаточно для обозначения границ «сцены». Ее правая сторона служила входом, левая — выходом. Размер и расположение сцены очень сильно варьировались.

[Действительно, сохранившаяся и преобладающая по сей день традиция театральных постановок весьма символична и подразумевает игру актеров на почти пустой сцене. Обычно во время спектакля используются стол и стул, различные реквизиты, например, флаги с изображением волн, колес, пламени, которые означают, соответственно, передвижение по морю, на колеснице или телеге, огонь или пожар и т. д. Значительную смысловую нагрузку несут на себе рисунки

и цвета грима и костюмов, о которых речь пойдет далее. Поэтому в китайском театре зрителю необходимо заранее знать определенные «коды», чтобы мысленно воссоздавать целостную картину происходящего на сцене. — *Прим. пер.*]

Костюмы и грим

Сценическое одевание актеров было разнообразным, но при этом существовал десяток базовых видов кроя и орнаментов [9].



Илл. 3. Сцена из спектакля «Веер с персиковыми цветами». Ампула военного героя ушэн⁵

Модели минских костюмов были основаны на образцах, найденных в различных источниках предыдущих династий. Никаких усилий для исторической аутентичности не предпринималось, поэтому такого рода костюмированная старомодность была распространенной практикой. Также не стояло задачи использовать реалистичные костюмы: например, один и тот же халат мог использоваться для всех сезонов года и любой погоды. Задачей костюма было в первую очередь помочь зрителю определить социальный статус персонажа, а иногда и подсказать ситуацию, в которой находился герой. Впрочем, драматурги часто давали указания относительно использования того или иного вида костюма. Например, в пьесе «Рычание льва» (*Ши хоу цзи*) персонаж мужского ампула *шэн* во второй сцене, где он покидает свою деспотичную и подозрительную жену, предстает в повседневном одевании. В ремарке оговаривается, что вновь в

парадной одежде он появляется в пятой сцене, где его уже сопровождает новая возлюбленная [9, с. 1, 11]. Поэтому в определенной степени драматург, конечно, ожидал, что его костюмы должны хотя бы отчасти соответствовать сценической ситуации и атмосфере.

Если костюмы в основном подсказывали социальный статус персонажей, то грим применялся, в первую очередь, для выражения их характеров и моральных принципов. В его простом варианте он представлял собой обычные румяна и пудру для подчеркивания естественной красоты актеров. Более изощренный грим, который совершенно изменял натуральный цвет лица и его выражение, появился в китайском театральном искусстве в результате длительной практики. Тем не менее вплоть до начала империи Мин грим использовался минимально. Изображения, дошедшие до нас, показывают, что он был сосредоточен на бровях и глазах, лишь постепен-

но охватывая остальные части лица до тех пор, пока все оно не было покрыто гримом. Цвета, использовавшиеся в то время, были немногочисленны, но каждый из них обладал символической нагрузкой. Красный был цветом генералов, отличавшихся преданностью и патриотизмом, бордовый был предназначен для чиновников, известных своей верностью и спокойным темпераментом. Персонажи с черным цветом лица были честными, непримиримыми и вдумчивыми. Злобные и грубые персонажи, коими зачастую являлись бунтовщики или бандиты, имели синий грим. Желтый цвет был присущ интриганам или тем, кто хорошо просчитывал свою выгоду [13, с. 90]. Пестрота грима встречалась уже тогда, но нужно было еще подождать расцвета Пекинской оперы, чтобы богатство красок на лицах персонажей стало повсеместным.

В последующую эпоху Цин драма *куньцзюй* не претерпела каких-либо значительных прогрессивных изменений, но, постепенно выхолащиваясь, стала приходить в упадок. Тем не менее, вторая половина XVII века ознаменовалась пьесами двух ярких драматургов: «Дворец вечной жизни» Хун Шэна (1688) о легендарной истории любви танского императора VIII века Мин-хуана, или Сюань-цзуна, к наложнице Ян-гуйфэй и «Веер с персиковыми цветами» Кун Шанжэня (1698 или 1699). Эти произведения стали одними из образцовых пьес *чуаньци*.

В XIX веке жанр *куньцзюй* начал уступать свои позиции тогда еще молодому, лишь набравшему силы театру *цзинцзюй* — Пекинской опере. Пережив в XX веке период практически полного забвения, сегодня возродившаяся драма *куньцзюй* восхищает современную публику высоким поэтическим слогом, утонченностью пения и музыкального рисунка, изящными движениями и красочностью костюмов, тем самым заслужив признание ЮНЕСКО как шедевр устного и нематериального культурного наследия человечества (2001, 2008).

Примечания

¹ Также используется термин *куньцзян*. — Прим. пер.

² Название на китайском — «*шуймодаю*» (*shuimodiaoyao*). — Прим. пер.

³ Исполнители: актеры Пекинской труппы *куньцзюй*. Спектакль в здании традиционного театра «Чжэньцзы», Пекин, 2015 (фото Т. Будаевой).

⁴ Источник иллюстрации: Сицзюй яньцзюй, № 4 (10 октября 1957). Лицевая обложка.

⁵ Источник фото: http://big5.x-weibo.net/u/1685165427/p_3.html (дата обращения 20.08.2016).

Литература

1. Будаева Т. Б. Куньцзюй // Большая Российская энциклопедия [Электронная версия] (в процессе публикации).
2. Будаева Т. Б. Истоки Пекинской оперы: музыкальная драма куньцзюй // Общество и государство в Китае / ред. колл.: А. И. Кобзев и др. М.: ФГБУН Институт Востоковедения РАН, 2015. Т. XLV. Ч. 2. С. 402–409.
3. Серова С. А. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI–XVII вв.). М.: Наука, 1990. 278 с.
4. Серова С. А. «Зеркало Просветленного духа» Хуан Фань-чо и эстетика китайского классического театра. М.: Наука, 1979. 224 с.
5. Hu John. Ming Dynasty Drama // Chinese Theater: From Its Origins to the Present Day / Ed. by Colin Mackerras. Honolulu: University of Hawaii Press, 1988. P. 60–91.
6. Idema W. L. Stage and Court in China: The Case of Hung-wu's Imperial Theater // *Oriens Extremus*, 23, No. 2 (1976). P. 175–189.
7. Mackerras C. The Growth of the Chinese Regional Drama in the Ming and Ch'ing // *Journal of Oriental Studies* 9, No. 1 (January, 1971). P. 58–91.
8. 王利器。《元明清统治者阶级对待小说戏曲的态度的考察》// 文学遗产增刊。北京：作家出版社，1957年。第五册。212–242页。(Ван Лици. Об отношении правящего класса эпох Юань, Мин и Цин к рассказам *сяошо* и драме *сицзюй* // Литературное наследие. Дополнительное издание. Пекин: Цзоцзя чубаньшэ, 1957. Вып. 5. С. 212–242.)
9. 汪廷讷。《狮吼记》。台北：开明书店，1960年。(Ван Тинна. Рычание льва. Тайбэй: Каймин судянь, 1960.)
10. 魏良辅。《曲律》// 中国古典戏曲论著集成。北京：中国戏剧出版社，1959年。第五集，5–7页。(Вэй Лянфу. Правила сочинения арий // Собрание трудов о китайской классической драме *сицзюй*. Пекин: Чжунго сицзюй чубаньшэ, 1959. Вып. 5. С. 5–7.)
11. 叶德均。《明代南戏五大腔调》// 戏曲小说丛考。北京：中华书局，1979年。1–67页。(Е Дэцзюнь. Пять великих напевов-цян-дяо минских пьес *наньси*. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1979. С. 1–67.)

12. 罗锦堂。《明代剧作家研究》。香港：龙门书店，1966年。(Lo Цзиньтан. Исследование о драматургах периода Мин. Гонконг: Лунмэнь шудянь, 1966.)
13. 齐如山。《齐如山文集》。台北：联经出版公司，1979年。第一册。(Ци Жушань. Собрание сочинений. Тайбэй: Ляньцзин чубаньшэ гунсы, 1979. Вып. 1.)
14. 张敬。《明清传奇导论》。台北：东方书店，1961年。(Чжан Цзин. Введение в драму чуаньци эпох Мин и Цин. Тайбэй: Дунфан шудянь, 1961.)

© Петри Э. К., 2016

УДК 78.01

МАРШ В РОССИИ XIX ВЕКА: К ПРОБЛЕМЕ «СВОЕГО» И «ЧУЖОГО» В МУЗЫКЕ

В статье рассматривается бытование заимствованного жанра — марша — в русской музыкальной культуре. Отмечаются его функции в прикладной музыке и варианты трансформации в опере, где он представляет собой оппозицию центральному ядру русской культуры.

Ключевые слова: марш, заимствование, немецкие композиторы, марш в опере, центральное ядро русской музыкальной культуры

Контакты немецкой и русской музыки XVIII–XIX веков предоставляют исследователю уникальную возможность для анализа проблем заимствования культурой чужеродных элементов, попытки понять, каким образом «чужое» трансформируется в «свое». Возможность эта обеспечена тем, что массированное воздействие «чужого» в России происходило в исторически относительно короткий и вполне обозримый период времени: с эпохи Петра I и на протяжении примерно двух столетий, далее научно-техническая революция изменила особенности контактов культур, что требует специального рассмотрения.

В данной статье предпринимается попытка проследить функционирование в России марша — заимствованного жанра, при этом автора особенно интересует этап, когда в России уже создана профессиональная музыкальная культура, включившая в себя достижения и «Новой русской музыкальной школы», и академического («роевропейского») направления, когда марш уже стал «своим». Для полноты картины следует не упускать из виду тот факт, что марш является жанром и обиходной музыки, и преподносимой, если воспользоваться терминологией Г. Бесселера.

Но краткий обзор истории необходим. В России марш появился при Петре I: армия была общественным институтом, затронутым петровскими реформами особенно активно. Касались реформы и музыки, причем, образцом

служила военная музыка Германии и Пруссии. Как пишет А. В. Павловская: «...под французские марши можно только совершать революции, под английские — пить чай в общественном саду, а вот под немецкие — действительно хорошо маршировать» [8, с. 35]. Марш даже длительное время выполнял в России функции гимна: знаменитый Преображенский марш. По поводу его происхождения высказываются разные версии, нам же представляется убедительным его родство с хоралом из «Фрейлингсхаузенского песенника» (Амстердам, 1707), где под названием «Псалом 8» фигурирует весьма схожая мелодия. Но в XIX веке Преображенский марш получил широкую известность в других странах именно как русский, хотя использовался в воинских подразделениях Германии, Пруссии, Испании, Англии. В России он почти 40 лет (до 1917 года) звучал на Красной площади: его исполняли кремлевские куранты.

Особенность жанра марша в России в том, что он не имел предпосылок в фундаменте отечественной культуры. В народной музыке не было жанра близкого к маршу, а светская придворная культура европейского типа ориентировалась при ее возникновении на вокальную музыку, что более отвечало сложившимся музыкальным традициям России. Здесь особенно популярен был в XVIII веке, да и в XIX столетии продолжил свое существование, жанр кантаты на случай.

Марш ко времени распространения его в России уже прошел долгий путь развития в Европе. Изначально он являлся прикладным жанром, принадлежностью военной сферы деятельности общества и исполнялся преимущественно духовым оркестром. Музыкальные особенности марша заключались в четкости ритма, наличии фанфарных интонаций, идущих от опоры на духовые инструменты, и квадратности структур, образующих музыкальную форму, а главная его функция связывалась с синхронизацией движения воинского подразделения.

Многие европейский марши возникли на основе народных песен, ритм шага — жанровый признак «песен странствия» в немецкой культуре и «песен путников» во французской. Средневековое цеховое устройство общества с развитием промышленности постепенно теряло свое значение, но некоторые традиции оказались устойчивыми. В XV–XVII столетиях воинские подразделения формировались на базе цехов, и каждый цех имел свой герб, штандарт, песни жанра *Ständelieder* (приблизительный перевод — «сословные песни»). Цеха исчезали, но воинские отряды, теперь от них независимые, сохраняли приверженность своим атрибутам, заменив *Ständelieder* на марш. Маршам в XVIII–XIX веках давали названия по воинским объединениям, например, «Марш первого полка венских горожан», «Марш королевской венгерской лейбгвардии», «Марш короля Пруссии», «Марш Тюреннского полка», «Марш уланов». Такими же обозначениями пользовались и в России: «Преображенский марш», «Семеновский марш», «Марш Архангелогородского пехотного полка» и др. О программности подобных маршей трудно говорить: музыка не отражает каких-либо особенностей именно венских горожан, или солдат, расквартированных в селе Преображенское, она выполняет функцию маркера, указывая на местоположение или принадлежность отрядов: королю, городу, определенному военачальнику (маршал Тюренн). Само происхождение слова «марш» связывают с именем Марса, бога войны. Но древнегерманский корень слова общий с понятием «маркировать».

Поскольку казармы и военные гарнизоны располагались во многих европейских городах, Европа «жила под веселые и бодрые звуки маршей» [4, с. 77]. Но если для солдат,двигающихся колонной по улицам Вены, марш является обиходным жанром, то для восторженных

горожан, выстроившихся по сторонам и встречающих войска, или любующихся парадом, это жанр преподносимый.

Амбивалентность марша проявляется и в других ситуациях. Многие марши становились материалом домашнего музицирования: само их звучание на клавишных инструментах придавало музыке камерный характер. Но уже с XVIII века марш проник на сцены оперных театров и в симфоническую музыку. Это была серьезная метаморфоза: жанр вписался в пространство художественного произведения и стал наделяться в контексте этого произведения определенным заданным смыслом, зависимым от общего содержания, даже если его функция внутри этого произведения была «обиходной» (многочисленные шествия в операх). Неизмеримо возрос художественный уровень таких маршей, и они стали сочиняться не только для духового, но и для симфонического оркестра, и не только военными капельмейстерами, но и композиторами-профессионалами высокого класса. Образцом для русских композиторов XIX века служили марши Верди и Мейербера: именно с ними сравниваются сочинения, выпущенные в России (см., например [16, с. 231], [21]).

В России бурный расцвет марша начался после победы над Наполеоном в связи с возросшим авторитетом армии. В качестве сочинения на случай марш был более мобильным и демократичным, чем кантата или оратория: не требовал хорового состава и текста и мог сочиняться не только для оркестра, но и для фортепиано¹. Император и великие князья имели, как правило, воинские звания, генералы — герои Отечественной войны 1812 года — пользовались всенародной любовью. Неудивительно появление таких произведений как «Александр-марш», «Багратион-марш», Торжественный марш «Фельдмаршал Кутузов Светлейший князь Смоленский», «Марш на вступление в Париж в 1814 году» и др. Авторами таких маршей часто были капельмейстеры духовых оркестров, далеко не все их имена сохранились.

Отметим, что среди авторов было много немцев: развитая культура духовой музыки в Германии и высокая потребность в такой музыке в России способствовали привлечению в Россию музыкантов-духовиков, часть здесь и оставалась, образуя настоящие музыкальные династии (например, Дёрфельдты). Назовем

фамилии некоторых известных капельмейстеров-немцев XIX века: Ленгард, Леонгардт, Шпревиц, Гельд, Парис, Рейнбольд, Герман, Гильман, Гёде, Шиндлер, Лааде, Шнецигер, Газе, Фрейман, Фридерикс. До конца XIX века преподавание на кафедре духовых инструментов в Московской консерватории велось на немецком языке, так как все преподаватели были немцы. В других учебных заведениях иногда ситуация складывалась также, например, в Политехническом университете Санкт-Петербурга, открытом в 1899 году, ряд предметов тоже по этой причине велся на немецком языке.

Вернемся к маршам: после 1812 года это программные произведения, причем, функция маркировки сохранилась: как указание на общезначимые для всей России события или на героев этих событий. Статус прикладной музыки не исчез совершенно, но как бы превышен.

Программность таких маршей иногда выражается не только в названии, но и в своеобразных текстовых комментариях, которые печатались над нотной строкой. Например, в репризе «Марша на взятие российскими войсками Полоцка» (П. Долгорукий) появляется тема, близкая по характеру к народной плясовой мелодии и над ней текст (возможно, это солдатская песня), в котором упоминаются фамилии двух французских маршалов:

Удино, на время, правда, Помешал бить Макдональда, Но не все ли нам равно — Мы побили Удино.

Подобные ремарки встречались и в других сочинениях, но были и подробные программы, например, к фортепианной фантазии Д. Штейбельта² «Изображение объятой пламенем Москвы», посвященной «Россиянам Двора его И. В.», ставшей одним из первых образцов программной музыки, откликнувшейся на победу над Наполеоном. Марш здесь включен в композицию, в целом же фантазия представляет собой развернутую батальную сцену.

Надо сказать, что немецкие, австрийские и русские произведения на темы войны 1812 года различались мало, национальный элемент в них присутствовал, но достаточно поверхностно: на уровне обозначения противоборствующих сто-

рон через известные песни или гимны. Например, французы изображались песней «Мальбрук в поход собрался», а русские — гимном «Боже, царя храни» (вариант — «Марсельеза» и «Камаринская»). Это проявление сохранившейся маркировочной функции марша. Таким приемом композиторы охотно пользовались до конца столетия, и он от маршей перешел и на другие жанры. Например, А. Н. Серов в одной из рецензий упоминает три произведения на случай: «Торжественный марш по случаю коронации их императорских величеств государя императора Александра Николаевича и государыни императрицы Марии Александровны» М. Бернарда и два других: Полонез Глинки (F-dur) и Русскую кадрили «Общая радость» (неясно, кто автор, возможно — Бернард), сочиненные по тому же поводу. Год издания — 1856. В марше и полонезе роль маркера выполняет русская народная песня «Уж как на небе солнцу красному слава!», в кадрили вообще нет ни одной русской темы (Серов — недоумевает) [16, с. 213]. Еще пример: в 1897 году в издательстве музыкального магазина А. Зейванга выпущен романс «До свидания» А. Д. Паутова, первая строка текста — «Как две сестры взаимно дружно Россия с Францией живут» — озвучена «Марсельезой» (идея заимствована у Шумана или Вагнера — романсы «Два гренадера»).

Использование «готовых» маршей (из опер или других сочинений известных композиторов) в качестве парадных в России также практиковалось. Приведем два примера. «Свадебный марш» Мендельсона, по личному распоряжению Александра II стал «Маршем лейб-гвардии Казачьего полка», легенда гласит, что император был поражен выправкой этого полка: «Идут в бой как на свадьбу!» А в основу «Марша 11-го гренадерского Фанагорийского генералиссимуса князя Суворова полка» легла ария Фигаро из оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» («Мальчик резвый, кудрявый влюбленный...»)³. Часть маршей заимствовалась из немецкой и австрийской военной музыки, например, марш «Unter dem Doppeladler» («Под двуглавым орлом») генерала-капельмейстера Й. Ф. Вагнера. Подобные миграции продолжались до 1914 года. Еще один пример, где заимствование инородного материала бросается в глаза особенно в тексте, это солдатская песня-марш «Вещий Олег»:

<p>Как ныне собирается вещей Олег Отмстить неразумным хазарам: Их села и нивы за буйный набег Обрек он мечам и пожарам, С дружиной своей, в цареградской броне, Князь по полю едет на верном коне.</p>	<p>Играй же музыка, играй победу, Мы одолели, и враг сражен. Раз! Два! Так за Царя, за Русь, за нашу веру Мы грянем дружное ура, Ура, ура!</p>
--	--

В основе припева этой солдатской песни австрийский марш «Kartner Liedermarsch», «Картнер-марш» (Картнер — главная улица Вены).

Во второй половине XIX столетия к созданию маршей «на случай» стали обращаться знаменитые композиторы, причем, русские здесь не совсем «шагали в ногу» с Европой, немного отставали. Мейербер («Шиллер-марш») и Вагнер («Торжественный марш для Филадельфии») сочиняли их в начале 60-х годов; Чайковский («Марш русского добровольного флота», где использованы темы «Боже, царя храни» и «Марсельеза») обратился к этому жанру в конце 70-х, Глазунов («Торжественный марш в честь открытия Колумбовской выставки в Чикаго» и др.) с 90-х годов. Это симфонические марши, программное название маркирует важное общественное событие.

Марши на случай в России во второй половине XIX столетия, если и не вытеснили кантату совершенно, то все же распространились чрезвычайно широко, особенно официального характера. Назовем, например, следующие: «Прощальный марш», посвященный XI курсу Императорского Александровского лицея (Ю. Нагель), «Торжественный марш по случаю 100-летия Морского кадетского корпуса» (Ф. Вальц), «Торжественный марш на встречу державного гостя, Германского императора Вильгельма» (В. Давингоф), марш «Приветствие Москвы высоконазначенной невесте государя наследника Принцессе Марии-Софии-Фредерике Дагмар»⁴ (А. Зуппе), марш «Бог спас царя» (Ф. Рот). Художественный уровень этих маршей скорее дилетантский и предназначены они для домашнего музицирования, а «масштаб» событий может быть и достаточно скромным: «Петербургская газета. Юбилейный марш», «Торговопромышленный марш» (В. Давингоф). Мнение Серова о подобной музыке выглядит несколько странно: «По самой цели своей, которая заставила авторов взяться за перо, — эти произведения не подлежат обыкновенному критическому разбору,

особенно в самые дни торжества, для которого написаны» [16, с. 212].

Обращает на себя внимание активная работа немецких композиторов в жанре марша на случай. Вряд ли здесь можно усмотреть какую-то особую демонстрацию лояльности со стороны «иностранцев»: до 1914 года вопрос о подданстве для немцев не возникал. Другое дело, что немцев-музыкантов в России было много, особенно в столицах, Боннский институт немецкой культуры в Восточной Европе (ISME) называет только в Москве более 200 композиторов. «Потребителей» такой продукции тоже было достаточно: по переписи 1897 года в Москве проживало 19 000 немцев⁵, а «стереотипный немец», по мнению А. В. Павловской, прекрасно организован: мечтает о порядке, выполняет законы, в идеале живет в ритме военного марша [11].

Но и в русской среде марш прижился: военные оркестры для музыкального «просвещения» горожан имели едва ли не большее значение, чем в Европе. Традиции домашнего музицирования в России никогда не достигали европейского уровня, а количество музыкально грамотных и образованных людей было несопоставимо, о чем свидетельствуют, например, мемуары русских офицеров, побывавших в годы наполеоновских войн в разных городах Германии⁶. Репертуар российских военных оркестров включал не только марши и танцы, но и переложения оперной и симфонической музыки. Выступления проводились по воскресеньям и праздникам в общественных садах и по приглашению хозяев (скорее, впрочем, «аренде») на балах самого разного уровня. В концертах исполнялись также марши для фортепиано, причем, их уровень с развитием российской фортепианной школы выходит за пределы «любительства». Часть репертуара составляют транскрипции, как «Афинские развалины» А. Рубинштейна, но есть и авторские сочинения, например, марши К. Фосса: «Коронационный» и «Маленький рекрут»⁷, «Гранд-адмирал» Л. Вреннера, «Великий князь Константин» Дж. Хаузера. Отметим также, что

часто авторов маршей XIX столетия установить сложно: на обложках изданий нередко фигурирует в качестве автора музыки аранжировщик. Пример — известный марш «Тоска по родине», который приписывают Д. Трифонову, А. Семенову, Ф. Кроупу, Ф. Данкману, Я. Богораду, В. Флорову, А. (или С., или Н.) Трофимову, Л. Дунаеву, а также А. Юнгманн и Э. Григу [2].

На первый взгляд, марш завоевал пространство «иной» культуры полностью: и не только в отношении сходства интонационного, композиционного, жанрового (в России присутствуют все сложившиеся разновидности марша) с европейскими образцами, но и в отношении бытования жанра и понимания его функции в общественной жизни.

Но картина меняется, если мы посмотрим на марши в русских операх. И этот ракурс важен: в XIX столетии именно национальная опера была показателем зрелости композиторской школы, а к ее созданию композиторы стремились сознательно. При этом возникало противоречие: достижения европейских музыкальных школ если и не отрицались совершенно, то снижались, а освоить теорию и практику композиции возможно было только перенимая опыт европейцев. В признании же «ущербности» европейской музыки были согласны даже критики, которые в других вопросах нечасто приходили к консенсусу. Стасов о формировании Глинки как музыканта пишет, что ему повезло, что молодой вкус композитора был защищен «счастливыми сложившимися обстоятельствами от влияния итальянского». Иначе итальянская музыка наложила бы на него «неблагоприятную печать», как это произошло с русской фортепианной школой начала XIX века [19, с. 23]. Серов о французской музыке: «...при отъявленном "мелкомыслии" в критических делах <...> французы в непонимании поэзии, музыки и их законов доходят до вандализма. К причинам этому, конечно, присоединяется и *врожденная* французам антимузыкальность» (курсив — А. Н. Серова) [15, с. 303]. Но более всего вызывала раздражение немецкая музыкальная школа (за исключением классиков) и особенно ее последователи в России: «немецкая музыкальная партия», подражатели немецкой музыке, «прозябающие с немецким клеймом на лбу» (Стасов).

«Боевая жизнь, полная тревог и волнений» (Стасов) формировала русскую музыкальную школу вполне успешно. И такой относи-

тельно простой жанр как марш был ею вполне освоен и включен в оперы. Но с весьма интересными нюансами. Остановимся на самых известных образцах.

Начнем с Глинки. Серов пишет, что знаменитый хор «Славься» сам композитор называл «гимн-марш». И музыка хора неоднократно и в XIX веке, и в XX столетии была обработана в духе марша. Но определение хора «Славься» как марша — редкое исключение. На самом деле этот шедевр имеет более глубокие музыкальные корни, и российские: идущие от традиций канта, партесного концерта, славления в различных народных ритуалах. А более всего имеет отношение к жанру гимна, в такой функции и выступал (и выступает) в важных государственных мероприятиях.

Один из самых знаменитых маршей в русской музыке — «Марш Черномора» из оперы «Руслан и Людмила». Он создает образ фантастически-гротесковый, сказочный, то есть мира, не существующего в реальности.

У самого Серова имеется в опере «Юдифь» «Марш Олоферна». Это совершенно «европейское» произведение, особенно начальная ритмоформула с интонацией восходящего квартсекстаккорда, типичный триумфальный марш, несколько экзотический (восток!), агрессивный (такой смысл несет контекст) и напоминающий в некоторых деталях... «Марш Черномора».

Обратимся к «Могучей кучке». У М. П. Мусоргского маршей в операх нет. Он вообще и для фортепиано только один раз попробовал сочинить марш, странный «Ночной марш» (*Alla Marcia notturna*), но произведение не было закончено и не публиковалось. Исполняемый сейчас иногда симфоническими оркестрами «Марш на взятие Карса» построен на материале из оперы «Млада» (по замыслу авторов Модест Петрович должен был написать один из актов). Традиционное фанфарное вступление не вполне согласуется с последующим материалом: музыка имеет языческий колорит, маршевую поступь нарушает переменность размера и сглаживание сильной доли (характерное для русской песенности).

А. П. Бородин создал один из самых впечатляющих образов врага в «Половецком марше» из оперы «Князь Игорь». Была еще «проба пера» в Парафразе на неизменяемую тему из пяти нот, сочинение коллективное с друзьями-композиторами, вклад Бородина — «Походный марш» (названный, впрочем, «Рекви-

ем»). Ничего серьезного. Балакирев был недоволен такими «глупостями».

Н. А. Римский-Корсаков. Самый его известный марш, видимо, «Шествие царя Берендея». Торжественно-грозный марш содержит пародийные черты и напоминает «Марш Черномора» (сопоставление грозных унисонов и «дрожжащих» фраз струнных). Еще один марш такого же типа — в «Золотом петушке», но здесь комический элемент доведен до гротеска, это «стихия идиотизма» (М. Ф. Гнесин). Есть еще богатырский марш («Тридцать три богатыря») из оперы «Сказка о царе Салтане», это позитивный образ, фанфарное вступление здесь соединяется с напевом в духе молодецкой песни.

П. И. Чайковский сочинял марши и на случай, и по велению души (марши под псевдонимом П. И. Синопов). Из оперных маршей известен «Королевский марш» из «Орлеанской девы», это тип триумфального коронационного марша, но изображается Франция.

В опере «Мазепа» критик С. Кругликов отмечает «западность победного русского марша» [5, с. 127], связывая этот факт с необходимостью воссоздания колорита эпохи. Но само определение — «западность» — показательно: критик осознает чужеродность такого музыкального материала. Гетман-изменник тоже характеризуется маршеобразной темой «...разрастающейся впоследствии в целый марш и всегда появляющейся в опере, когда ставится на вид властолюбие Мазепы» [там же].

В «Пиковой даме» звучит детский марш — хор мальчиков «Мы все здесь собрались». Детский — игрушка, нечто не настоящее, так это можно понимать. Напоминает о марше своим мерным аккордовым сопровождением и ария Германа «Что наша жизнь?». Асафьев пишет, что здесь ритм марша с его непрерывными подъемами и взлетами поддерживает иллюзию победы [3].

Сходна семантика марша в опере А. Корещенко «Последний день Бель-Сар-Уссура», здесь марш — тема пира Валтасара.

Ограничение работы рамками статьи не позволяет увеличить количество примеров.

Некоторые выводы. Марш в русских операх часто появляется в ситуациях, когда подчеркивается его принадлежность к «иному» миру. Это может быть:

- мир фантастики, сказки (за пределами реальности);

- мир языческий, отдаленный временем (в настоящий момент не существующий);
- мир «чужой» культуры: нейтральной или — чаще — враждебной;
- мир искаженной реальности, пародии на жанр (от причудливости до гротеска, «зазеркалье») или ситуации, предвещающей гибель героя;
- мир «игрушечный», ненастоящий. Не только у Чайковского, А. Соловцов, описывая лейтмотив Салтана, прибегает к такому его определению: «игрушечный», «почти кукольный марш».

Иногда, впрочем, все же марш опирается на русский колорит, но тогда имеет смысл говорить о «шествии»: имея некоторые общие черты с маршем, оно отличается не только замедленным темпом, но и образностью, воплощая идею величия с оттенком сакрального⁸.

Еще один «допустимый» вариант оперного марша — с хором (как в «Громобое» Верстовского), такие оперные фрагменты приобретают ораториальный характер, более близкий менталитету русской культуры XVIII–XIX веков.

Понимание марша в оперной музыке противоречит его положению в быту, где не просматривается никакого подтекста по отношению к типологическому жанровому содержанию. Почему?

Русские композиторы сознательно ставили перед собой задачу создания национальной оперы. Но процесс творчества не зиждется исключительно на фундаменте осознаваемого, а его конечный результат вызывает иногда удивление и у самого творца: В. Гюго считал, что ему диктует Бог, а он только записывает; смычком Н. Паганини, по мнению современников, водил дьявол, скрипач же сам не отвергал решительно подобные инсинуации. Вопросам содержания бессознательного в творчестве разными учеными и философами уделялось серьезное внимание (З. Фрейд, К. Юнг, М. Элиаде). С этими проблемами, на наш взгляд, связаны также идеи существования в каждой культуре некоего неизменяемого центра, ядра, противопоставленного подвижной периферии (Э. Шизл, С. Айзенштадт, С. Лурье). Это означает, что заимствования не могут пересечь некую «границу»?

Самое уникальное явление в русской народной музыке по отношению к европейским культурам — протяжная песня, ее в XIX веке называли «голосовая». К маршу она составляет оппозицию по многим параметрам:

<i>Марш</i>	<i>Русская народная протяжная песня</i>
Регулярно-акцентный ритм, постоянный метр	Нерегулярно-акцентный ритм, переменный метр
Инструментальный тип мелодики	Вокальный тип мелодики
Централизованная ладовая система	Модальность
Функциональная гармония	Подголосочная полифония
Исполнительский состав: оркестр	Исполнительский состав: хор (соло)
Нейтральность по отношению к национальному колориту	Яркий русский национальный колорит
Энергичное действие	Состояние

«Две вещи несовместные»... Конечно, это типологические модели, допускающие варианты. Нам представляется особо значимой первая пара оппозиций. И если биологические ритмы человека основательно изучены, и связь их с природными ритмами и ритмами музыки установлена, то ритмы биологических систем (к которым относится и этнос) — тема, к которой наука еще только находится на подступе. Наверное, нечто есть в протяжной песне, имеющее отношение к «центральной зоне культуры» в русской музыке.

Заимствование начинается в сфере быта, здесь при тесных контактах народов оно идет интенсивно (периферия культуры): лексика (особенно если нет эквивалента в своем языке), кухня, одежда, предметы быта. Общепринятой дефиниции в отношении бытовой музыки не существует, но само явление трактуется музыковедами сходно: музыка, обслуживающая повседневность. Но вот область этой повседневности очертить сложно.

Песня — элемент быта, песенный репертуар легко пересекает границы стран и народов, но не любой репертуар, а содержащий предпосылки в виде каких-либо общих элементов с чужой культурой. К началу XIX века в России уже сложилась светская городская песня, причем, она сильно отличалась от крестьянской из-за следования принципам европейской музыкальной школы, марш пришел именно на эту подготовленную почву. Культура представляет собой систему, из которой невозможно заимствовать один изолированный элемент, за ним потянутся и другие. Распространение марша шло через армию, в цепочке распространения новых вкусов армия выполняла важную функцию связующего звена между элитарным слоем культуры — Двор, музыкальный театр (известно, например, об участии в постановке «Руслана и Людмилы» воен-

ного оркестра) — и повседневной городской. Опыт, приобретенный певцами в армии, воздействовал и на народную певческую культуру, это отмечалось исследователями фольклора в конце XIX века и оценивалось как негативный фактор (А. Листопадов) [6].

Иное дело опера: для русских композиторов XIX столетия это была область идеологии (как и весь театр), здесь на сознательном уровне «отслеживалось» соответствие музыки задачам создания национальной культуры, характерно в этом отношении замечание Г. Лароша по поводу темы Глинки «В бурю, во грозу», «испорченной» нетипичной для русской музыки модуляцией в доминанту. Но и в загадочной области подсознательных творческих процессов действовали, видимо, охранительные тенденции, заставляющие различными способами нивелировать, трансформировать, адаптировать чужеродный музыкальный материал.

О содержании русских опер Д. Сергеев пишет, что русская сфера в них предстает обителью праведных, земным раем, сакральным явлением. В эту сферу вторгается бесовский супостат, вражеская inferнальная сила, не способная, в конечном счете, ни что-либо изменить в этом закрытом мире, ни «искусить» его, ни повлиять на его *modus vivendi* [14]. В таком контексте нет места маршу: он слишком связан с реалиями чужой культуры. Кроме того жанр этот в типологическом отношении содержит некоторый «агрессивный» потенциал (прикладная функция марша устойчиво сохраняется до нашего времени).

Предположение о существовании границ для заимствования в музыке и конкретизация «чужого» в отношении жанров, элементов музыкального языка и бытования музыки на данном этапе изучения контактов культур может быть интересной гипотезой и позволяет открывать новые ракурсы изучения процессов

контакта культур, что особенно актуально при исследовании проблем глобализации.

Примечания

¹ Имеется марш и для «неподходящего» инструмента — гитары: «Марш для семиструнной гитары на погребение кн. М. И. Голенищева-Кутузова» С. Аксенова.

² Д. Штейбельт, немецкий композитор и пианист, работающий в то время в Петербурге.

³ Уже в XX столетии создан марш на темы из «Шахерезады» Римского-Корсакова, его исполняет Оркестр военно-морского флота.

⁴ Бракосочетанию датской принцессы с русским наследником престола посвятил Чайковский одно из своих лучших произведений на случай — «Торжественную увертюру на датский гимн». Гимнами, как и в маршах, здесь обозначены Дания и Россия («Король Кристиан стоял у высокой мачты» и «Боже, царя храни»).

⁵ Такая цифра называется в «Пособии по истории российских немцев» И. И. Шлейхера (Барнаул, 1993). В немецких изданиях можно увидеть другую цифру — 17 717: Die Nationalitäten des Russischen Reiches in der Volkszählung von 1897. hrsg. v. Henning Bauer, A. Kappeler, u. B. Roth. Bd.V, Stuttgart: 1991. S. 481, 500.

⁶ *Глинка Ф. Н.* Письма русского офицера (1816), *Лажечников И. И.* «Походные записки русского офицера» (1820), *Раевский А. Ф.* Воспоминания о походах 1813 и 1814 гг. (1822). Все три автора имели возможность испытать чувство удивления, наблюдая музицирование не в высшем обществе, а в среде простых горожан.

⁷ Сведения о многих авторах маршей утеряны, о Фоссе известно, что он был преподавателем фортепиано в музыкальной школе К. И. Даннемана в Петербурге. См.: Б. Гр —кий. С концертной эстрады (заметки за месяц) // Нувеллист, ежемесячный нотный журнал для фортепиано и пения. 1905. № 2 (LXVL).

⁸ Приведем некоторые определения из словаря В. Даля. «Шествовать» — идти; ходить торжественно; шествие, ход, хождение, прохождение; / весь состав шествующих, ход, поезд. Погребальное шествие. Торжественное шествие посланников. Крестное шествие. Шественное торжество. / Шественное место, церк. проходное, удобное для путника. Отмечается церковно-славянское происхождение слова. «Маршировать» — маршировать, идти военным, то есть мерным шагом, в ногу.

Литература

1. *Алексеева Т. А.* Государственный комплекс «Дворец конгрессов». Нотная библиотека великого князя Константина Николаевича [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.konstantinpalace.ru/doc/2009> (дата обращения 23.03.2016).
2. *Антонов В.* «Тоска по родине». Черная кошка в темной комнате [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.vilavi.ru/res/toska/heimweh1.shtml> (дата обращения 23.03.2016).
3. *Асафьев Б. В.* Приложение к программе спектакля 3 мая 1921 года в постановке Петроградского государственного академического театра оперы и балета [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://harmonia.tomsk.ru/pages/secret/?33> (дата обращения 02.02.2016).
4. *Грохотов С. В.* Шуман и его окрестности. Романтические прогулки по «Альбому для юношества». М.: Классика-XXI, 2006. 240 с.
5. *Кругликов Сем.* «Мазепа» в большом театре // Театральный, музыкальный и художественный журнал «Артист». М., 1891. № 17. С. 115–122.
6. *Листонадов А. М.* Народная казачья песня на Дону. Песенная экспедиция 1902–1903 гг. // Русская мысль о музыкальном фольклоре: материалы и документы. М.: Музыка, 1979. 367 с.
7. *Нагель Ю.* Прощальный марш, посвященный XL курсу Императорского Александровского лицея. СПб., 1883. 5 с.
8. Немцы. Харьков: Фолио, 2013. 126 с.
9. Новейшие романсы. М.: Издание музыкального магазина А. Зейванг, 1897. 6 с.
10. Нувеллист: ежемесячный нотный журнал для фортепиано и пения. «Музыкально-театральная газета» / ред.-издат. К. И. Бернгард. СПб., 1905. № 2 (LXVL). 17 с.
11. *Павловская А. В.* Особенности национального характера, или Зачем немцы моют улицы с мылом // Вокруг света. 2003. № 10 (2757). Октябрь.
12. *Рот Ф.* Бог спас царя. Торжественный марш. М., 1866. 12 с.
13. *Рыжкова Н. А.* Музыкальные баталии в России // Искусство музыки: теория и история (Электронное периодическое рецензируемое научное издание). № 1–2. М., 2011. 340 с.
14. *Сергеев Д. А.* Феномен русской оперы в контексте духовной культуры конца XIX нача-

- ла XX веков: автореф. дис. ... канд. культ. М., 2008. 24 с.
15. Серов А. Н. Нечто о противоположности «глубокомыслию» на поприще музыкальной критики // Статьи о музыке. Вып. 2-Б 1856. М.: Музыка, 1986. С. 300–310.
 16. Серов А. Н. Новоизданные музыкальные сочинения // Статьи о музыке. Вып. 2-Б 1856. М.: Музыка, 1986. С. 197–237.
 17. Соловцов А. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М.: Музгиз, 1984. 398 с.
 18. Сочинения учителя танцев Владимира Давингоф. СПб., 1895. 7 с.
 19. Стасов В. В. Михаил Иванович Глинка // Избранные статьи о музыке. Л.; М.: Государственное музыкальное издательство, 1949. 328 с.
 20. Зуппе А. Приветствие Москвы высоконаре-
 - ченной невесте государя наследника принцессе Марии-Софии-Фридерике Дагмар Марш. М., 1866. 5 с.
 21. Толстой Ф. М. Осада Гента опера Мейербера [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://az.lib.ru/t/tolstoj_f_m/text_1853_osada_genta_oldorfo.shtml. (дата обращения: 21.12.2015).
 22. Шлейхер И. И. Пособие по истории российских немцев. Барнаул, 1993. 115 с.
 23. Le Nouvelliste. Revue musicale pour le Piano. LIVXI. S.T. Petersbourg, 1890. 354 с.
 24. Voss Ch. Album I. Pièces favorites. Изд. Юргенсона (время издания не установлено). С. 20–24.
 25. Voss Ch. Album II. Pièces favorites. Изд. Юргенсона (время издания не установлено). С. 19–16.

© Мониц М. Л., 2016

УДК 781.42

ТАНЕЕВ: ОТ ПРАКТИЧЕСКИХ ОПЫТОВ К УЧЕНИЮ О КОНТРАПУНКТЕ

В статье рассматривается один из важных этапов формирования танеевского учения о контрапункте — поиск «русского стиля» в практической интеграции национального мелоса с принципами и нормами строго письма.

Ключевые слова: теория контрапункта, Танеев, «русский стиль»

«Подвижной контрапункт строгого письма» — научный труд, практическую значимость которого трудно переоценить, в частности, благодаря его опоре на множество примеров из старинной музыки. Примеры эти не только иллюстрируют действие представленной в исследовании теоретической системы, но и расширяют представление о реальных свойствах строгого стиля сравнительно со «школьным» строгим стилем западноевропейского учения о контрапункте¹.

В заключительной главе своего труда Танеев, однако, констатирует: «Настоящее сочинение обязано своим происхождением не анализу и классификации взятых из музыкальной литературы примеров, а возникло путем дедуктивным» [7, с. 318].

Тем не менее, как кажется, импульс к нахождению общих начал танеевской теории, из которых выведены все отдельные случаи, был получен в результате многовекторной де-

ятельности автора, включавшей в том числе анализ множества контрапунктических построений.

В поисках «русского стиля»

Речь идет о композиторской деятельности С. И. Танеева в послеконсерваторское десятилетие конца 70-х – начала 80-х годов XIX века, главный смысл которой он видел в нахождении так называемого «русского стиля»:

«...Задача каждого русского музыканта заключается в том, чтобы способствовать *созиданию национальной музыки*. История западной музыки отвечает нам на вопрос, что для этого нужно делать: *приложить к русской песне ту работу мысли, которая была приложена к песне западных народов, и у нас будет национальная музыка*. Начать с элементарных контрапунктических форм, переходить к более сложным, выработать форму русской фуги, а тогда до сложных инструментальных форм один шаг» [8, с. 73–74].

Начав изучение строгого стиля с освоения его норм в классе контрапункта Николая Альбертовича Губерта, Танеев приступил к самостоятельным исследованиям после окончания консерватории, прежде всего ведя поиск наиболее характерных форм работы с заданным материалом в сочинениях строгого стиля. Прочитруем отрывок из письма Танеева к Чайковскому об одной из таких форм:

«...Мне удалось к некоторым сочинениям подыскать данные голоса, те мелодии, которые послужили композитору для создания контрапунктического сочинения. <...> Данный голос разделяется на отдельные фразы (по тексту), и на каждую из таких фраз строится имитация. Ритм данного голоса может быть изменен. <...> Каждый из голосов имеет (во время имитации) начало отдельных частей (фраз) данного голоса, переходящее затем в свободный контрапункт. Это, как кажется, следует считать формой, чаще других встречающейся» [9, с. 75].

Намерение приложить к русскому мелосу контрапунктическую технику, выработанную в эпоху строгого стиля, казавшееся многим современникам Танеева по меньшей мере неактуальным, для самого композитора вполне закономерно. Жизнеспособность приемов, сложившихся

до формирования классической функциональной гармонии и потому от нее принципиально не зависящих, делает эти приемы инструментом весьма привлекательным с точки зрения основательности и объективности. Ведь имитация, в особенности непрерывная (то есть канон), фактически полностью исключает возможность субъективного воздействия на материал, поскольку в ней он исследует себя сам — конкретные ритмоинтонационные свойства мелодики обеспечивают ее большую или меньшую пригодность к стреттной проработке, в результате которой свойства эти проецируются на вертикаль и форму.

Эскизы к обработкам причастных стихов

Один из опытов работы с русским мелосом — комплект эскизов к хоровым обработкам семи причастных стихов под названием: *Эскизы и записи разных произведений, главным образом из Обихода* (шифр В1, № 360)², хранящийся в архиве Танеева в Государственном доме-музее Чайковского в Клину.

Работа с напевами ведется в Эскизах по единому плану. Для иллюстрации обратимся к напевам № 3 и 4³.

На первом этапе обработки напев уложен в рамки единого метра, а также разбит на сегменты, помечаемые латиницей:

The image shows two musical staves, labeled 3.0 and 4.0, representing vocal lines. Each staff is divided into four segments labeled a, b, c, and d. Segment 'a' is the first part of the line, 'b' is the second, 'c' is the third, and 'd' is the fourth. The notation includes various rhythmic values and melodic contours, with some segments spanning across bar lines. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

Пример 1. Метризация и сегментирование напевов

Второй этап — гармонизация напева, свидетельствующая об ориентации на консонирующие созвучия⁴.

Данная установка — опора на консонансы — актуальна также для третьего этапа.

На данном этапе каждый из обозначенных сегментов подвергается обработке, в ходе которой исследуется его контрапунктический потенциал — способность к сочетанию с самим собой (то есть к образованию стретт),

либо с другим или другими сегментами. Поскольку композитор почти всегда ограничивается в подобных опытах материалом напева — используя его в строгой части имитационного приема или в неимитационном соединении, не прописывая подробно ни фактурно, ни композиционно как *малые имитационные формы* [2, с. 35–57], то есть лишь *пробует* возможности материала, — условимся называть подобные испытания *контрапунктиче-*

скими пробами. Из приведенных в примере 2 проб к имитационным относятся 3.a1, 3.a5; 4.a1, 4.a2, 4.a4, к неимитационным — 3.ac(d)9, 4.ba8⁵.

Среди проб преобладают имитационные (из 77 проб лишь 13 — неимитационные). Сегменты испытываются неоднократно, со сменой интервального и временного параметров имитации, порядка вступления и количества участвующих голосов:

3.a1

3.a5

4.a1 *канон*

4.a2 *канон*

4.a4 *и т.д.*

3.ac(d)9

4.ba8

вспам. нота вверх для избежания паралл. 5^m

Пример 2. Имитационные и неимитационные контрапунктические пробы

Как имитационные, так и неимитационные соединения Танеев проверяет на способ-

ность к удвоению несовершенными консонансами:

3.a4



Пример 3. Контрапунктические пробы с удвоением голосов

Имитационные и неимитационные пробы могут объединяться в одно построение,

то есть образовывать контрапунктические каноны:



Пример 4. Контрапунктические каноны

Отметим, что при всей активности использования имитационных форм внимание композитора не может быть направлено на пошаговую технологию сочинения канонов, поскольку материал целиком задан. Так что на данной прекомпозиционной стадии активны прежде всего настроенные на нормы строгого стиля ухо и глаз композитора-практика, действующие в том числе и на уровне интуиции.

Зато когда соединение найдено — активизируются аналитические способности исследователя, направленные на оценку полученного соединения, на его пригодность к дальнейшей работе — к извлечению множества производных. При трансформации одного вида имитационной техники в другую (например, при переходе конечного канона в симметричную каноническую секвенцию), при смене вертикальных координат имитации или уплотнении фактуры дублировками на поверхности оказывается теснейшая зависимость таких модификаций от законов, прежде всего вертикально-подвижного контрапункта.

Горизонтально-подвижной контрапункт также активен, но его применение остается связанным с областью слышимого / зримого подбора соединений. Он актуализируется в каноническом многоголосии — при изъятии одной из респост симметричного канона, при поиске различных координат вступления материала, а также в контрапунктических каноны, представляющих собой основные построения с реальной респостой. В свою очередь, свойства найденных соединений с горизонтальным сдвигом анализируются для получения новых производных со сдвигом вертикальным.

Примечательно, что в эскизах аналитическая работа фактически не выражена ни на вербальном уровне, ни в обозначениях посредством символов. Упоминания о применении сложного контрапункта, встречающиеся лишь дважды, не содержат специфических признаков танеевского учения: здесь используются общеупотребительные двойные контрапункты; контрапункты квинты и децимы обозначены принятыми в элементарной теории и в гармо-

нии числами 5 и 10 и визуально обнаруживают себя участием третьей строки.

Отсутствие развернутых вербальных комментариев в композиторских эскизах вполне ожидаемо. Обратимся к рукописному документу Танеева, являющемуся теоретической выкладкой.

Канон С. И. Танеева на тему И. С. Баха

Построение под заглавием *Канон, служащий основанием 1-й фуги Wohl[t]emperiertes Cl[avier] и объясняющий все находящиеся в нем stretto*, вписано рукой Танеева в переплетенный том, носящий название «Контрапункт 1879»⁶.



Пример 5. Канон на тему Баха

Точно датировать этот текст невозможно⁷. Однако комментарий автора свидетельствует, что запись сделана еще до четкой формулировки им основных положений своих теоретических трудов, в период активных композиторских опытов с русской мелодикой:

«Объяснение. 1а может б[ыть] соединено с 3а[,] идуцим терциями[,] без определения (консон[антного]) отношения к другим голосам. 1β находится в таком же отношении к 5β[,] идуцим терциями. 1γ должно быть написано так, чтобы 4γ находилось к нему в отношении двойного контрапункта квинты. Эта схема исчерпывает все комбинации stretto вышеупомянутой фуги. NB. 1 ко 2 в двойном контрапункте октавы.»

Несмотря на диаметрально противоположный ход мысли при *создании* контрапунктических проб и при *анализе* уже состоявшегося произведения, «продукты» деятельности по внешнему виду очень похожи. Благодаря же словесным и иным комментирующим пометам легко убедиться, что по внутреннему содержанию производимой работы они тоже мало различаются.

Перед нами шестиголосный канон с тождественными (однаправленными и равновеликими) координатами вступления. Судя по вербальному комментарию, в этом каноне пристальное внимание уделено двухголосному

контрапункту пропосты с каждой из риспост, кроме последней. То, как сегментирован материал, показывает, что собственно технология написания подобного канона в данном случае Танеева не интересует.

Для сравнения приведем вариант канона на баховскую тему из § 14, открывающего II часть «Свободного стиля» Бусслера, где тема сегментирована на отделимые протяженностью по две восьмых, и процитируем руководство к написанию подобного канона:



Пример 6. Канон Баха–Бусслера

«Сначала пишут *proposta* до вступления *risposta*



потом переносят это начало в *risposta*



и составив к нему продолжение *proposta*



переносят это продолжение опять в *risposta*



и продолжают этот прием до тех пор, пока *proposta* не придет к тонически и ритмически удовлетворительному заключению, которое также имитируется в *risposta*» [1, с. 48–49]⁸.

Танеева — композитора и теоретика — занимают возможности уже полученных двухголосных соединений, образованных сочетанием достаточно протяженных мелодических построений. При этом сами мелодические сегменты обозначены буквами греческого алфавита в зависимости от сочетания с определенным участком пропосты, а не от своего ритмоинтонационного содержания: одновременно звучащие сегменты обозначены одинаковыми литерами. Для соединений $1\alpha+3\alpha$, как и для $1\beta+5\beta$, прописана возможность удвоения терциями, что косвенно указывает на допустимость двойного контрапункта децимы. К соединению $1\gamma+4\gamma$ применим двойной контрапункт квинты (и соответственно дуодецимы). Соединение же всей пропосты со всей первой респостой допускает вертикальную октавную перестановку.

Как в эскизах к причастным стихам, так и в данном аналитическом отрывке наблюдения над частными соединениями не выходят на уровень теоретического обобщения, достигнутого позднее в учении о подвижном контрапункте.

Однако и в том и в другом случае ошутима концентрация внимания: во-первых, на способах работы с двухголосным соединением, в частности, *способах передвижения* голосов, во-вторых, на типе голосоведения и наборе устойчивых консонансов, обеспечивающих возможность вертикальных перестановок.

Первое могло послужить основой танеевской классификации сложного контрапункта — в *Эскизах* работают все виды подвижного контрапункта — вертикально-, горизонтально- и вдвойне-подвижной, а также контрапункт, допускающий удвоение голосов. Второе вызывает потребность осмыслить зависимость свойств последовательного ряда интервалов и голосоведения от вертикальных передвижений как систему.

Композиционная функция контрапунктических проб

При всем сходстве контрапунктических построений Танеева в композиторской рукописи и в теоретическом обобщении, они, без сомнения, различаются весьма существенно. А именно — внутренним качеством, связанным с их *композиционной функцией*. Помимо ответа на вопрос, «как из данного материала получить множество соединений», шестиголосная конструкция Танеева на баховскую тему вполне

отчетливо отвечает и на вопрос «*что* — какую форму или тип формы — можно выстроить из полученных соединений». Данное шестиголосное построение включает в себе функции некоего *первоначального построения* для формы, опирающейся на стреттную работу с темой.

Предлагаемое здесь словосочетание *первоначальное построение*⁹ не претендует на терминологический статус, но и неслучайно ассоциируется с двумя хорошо известными терминами, введенными Танеевым в теорию сложного контрапункта: *первоначальное соединение* и *основное построение*. *Первоначальное соединение* подразумевает не только возможность, но обязательно существование одного или нескольких *производных соединений*. *Основное построение* (которое в обыденной учебной практике окрестили «методикой трех строчек») содержит в себе и первоначальное, и производное соединения в зримой одновременности. Выражение же *первоначальное построение* актуально в связи с проекцией контрапунктического потенциала материала на форму и — напротив — с влиянием особенностей формообразования на вид контрапунктической работы. Можно сказать, что *первоначальное построение* — это построение (комплекс построений), которое позволяет обозначить композиционные перспективы контрапунктически проработанного материала.

Один из очевидных параметров, отличающих пробы в *Эскизах* от шестиголосной баховско-танеевской конструкции, — количественный параметр.

Единичность построения, найденного Танеевым для темы Баха, связана прежде всего с ретроспективностью проделанной работы, конечный результат которой — пусть это лишь один из возможных вариантов — *уже известен, письменно зафиксирован*. Конструкция Танеева и fuga Баха соотносятся как *первоначальное построение* и его расшифрованная реализация.

Множественность же контрапунктических проб в эскизах к причастным стихам проистекает от неопределенности свойств *создаваемой* композиции, хотя этой причиной далеко не исчерпывается. Из приведенной ранее цитаты о формах работы старинных мастеров с мелодическим материалом вполне ясно вырисовывается намеченная многозвенная имитационная мотетная форма. Легко предположить, что для потребностей чисто практических, композиторских достаточным было бы гораз-

до меньшее число контрапунктических проб. Однако композитор ориентирован не только на создание произведения, но и на поиск законов и принципов «русского стиля».

Избыточность контрапунктических проб свидетельствует о научном, исследовательском интересе. И если рассматривать в качестве *первоначального построения* контрапунктические пробы в эскизах к причастным стихам, а также в эскизах к циклу Всенощной, к обработкам отдельных русских народных песен, к Увертюре на русские темы, к кантате «Иоанн Дамаскин» — то есть ко всему комплексу работ с заимствованным материалом, — складывается устойчивое впечатление, что комплекс этих проб послужил *первоначальным построением* не только к завершенным или незавершенным музыкальным композициям, но и к научным трудам С. И. Танеева — во-первых, к «Подвижному контрапункту строгого письма», во-вторых — к «Учению о каноне».

Вернемся к цитате из заключительной главы «Подвижного контрапункта»:

«Настоящее сочинение обязано своим происхождением не анализу и классификации взятых из музыкальной литературы примеров, а возникло путем дедуктивным. Исходными пунктами при этом служили: анализ понятия передвижения голосов и тот принцип, что в сложном контрапункте первоначальное и производное соединения должны оба удовлетворять условиям контрапункта простого. Расчленение понятия передвижения определило общий план сочинения, обнимающий область подвижного контрапункта во всем ее объеме, где каждой форме заранее определено свое место независимо от того, была ли она когда-либо осуществлена или нет; а последовательное проведение вышеуказанного принципа дало систему правил подвижного контрапункта» [7, с. 318].

Стройная теоретическая система Танеева — результат проникновения в область *общих принципов* изменения материала в ходе различного рода перестановок. Проникновение же это, в том числе — результат *практического* приложения к русскому мелосу *теоретических* наблюдений над стилеобразующими нормами строгого письма.

Научный интерес Танеева под воздействием обретенного инструмента «смодулиро-

вал» из области поиска национального своеобразия в область математического выражения законов и принципов контрапункта строгого письма. Потребности же композитора-практика нашли удовлетворение в методе работы с мелодическим материалом, позволяющим проецировать свойства горизонтали в вертикальную и диагональную плоскости, а также заполнять этими проекциями композиционное пространство с минимальными интеллектуальными и временными затратами.

Примечания

¹ В частности, говоря о диссонировании в двух- и многоголосии, С. И. Танеев приводит многочисленные примеры из строгостильной музыки, опровергая необходимость некоторых ограничений в контрапункте дуодецимы и в контрапункте, допускающем удвоение голосов, принятых в *Gradus ad Parnassum* И. Й. Фукса, *Abhandlung von der Fuge* Ф. В. Марпурга, *Traité du contrepoint et de la fugue* Ф.-Ж. Фетиса [7, с. 150–154]. Благодаря танеевской системе контроля над интервалами при вертикальных перестановках данные контрапункты не лишаются важнейшего стилевого признака — употребления связанных диссонансов.

² Текстологическое описание и расшифровку *Эскизов* см. в: [3, с. 6–16, 93–101], а также [5, с. 119–127].

³ В рукописи напевы пронумерованы автором (номера от 2 до 8). Условимся сохранять эту нумерацию не только для каждого одноголосного напева, но и для всех эскизов на его основе. Напев № 8 («Тело Христово») выписан одноголосно и дальнейшей проработки, зафиксированной письменно, не имеет.

⁴ Гармонизации шести напевов причастных стихов — как промежуточная, но пригодная для исполнения стадия обработок, — опубликованы наряду с завершенными хоровыми обработками двух из них («Твори ангелы» и «Спасение соделал еси») в: *Танеев С. И. Духовная музыка / сост. Н. Плотникова. М., 1999* [6, с. 65–69]. Краткая, но полновесная информация об исходных установках, с которыми Танеев приступал к обработке церковных напевов, об этапах этого процесса и о некоторых особенностях законченных произведений, а также текстологическое описание публикуемых в этом издании рукописных материалов содержатся в статье Н. Ю. Плотниковой «От составителя» [6, с. 3–8].

⁵ Как правило, Танеев отмечает, с какими сегментами он работает. Здесь при расшифровке приняты следующие принципы обозначения проб: первая цифра — номер напева, буквы — материал сегмента / сегментов, последние цифры — порядковый номер пробы в эскизах на данный напев.

⁶ Том хранится в доме-музее П. И. Чайковского в Клину под шифром В1 № 445. Приводимая запись находится на с. 21 авторской пагинации.

⁷ Сам Танеев датирует музыкальные сочинения, а не теоретические выкладки и примеры из сочинений различных авторов. Данная запись располагается между двумя композициями — «Херувимской киевского роспева», датированной 11 мая 1880 года, и «Ирмосом 1-й песни на Богоявление» от 7 марта 1881 года.

⁸ О некоторых методах написания канона, в том числе и не опирающихся на пошаговый перенос отделов, см. в: [10, с. 1–15].

⁹ Идея *первоначального построения* впервые была представлена в докладе «Танеев: от исследования старинной музыки к учению о контрапункте», переработкой которого является данная статья, а также получила развитие в публикации «Первоначальное построение как закодированное сообщение» [4, с. 26–36].

Литература

1. *Бусслер Л.* Свободный стиль: учебник контрапункта и фуги в свободном стиле, изло-

женный в 33 задачах / пер. с нем. Н. Д. Кашкина. Изд. 2-е. М.: П. Юргенсон, 1917. 159 с.

2. *Милка А. П.* К вопросу о генезисе фуги // Теория фуги: сб. науч. тр. Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986. С. 35–57.
3. *Монич М. Л.* Контрапунктическая работа С. И. Танеева с напевами причастных стихов в свете его учения: дипл. раб. СПб., 2007. 117 с. (рукопись).
4. *Монич М. Л.* Первоначальное построение как закодированное сообщение // *Opera musicologica*. 2015. № 3 (25). С. 26–36.
5. *Монич М. Л.* Эскизы С. И. Танеева к обработкам причастных стихов // Страницы истории музыкальной культуры: новые архивные материалы: сб. ст. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2012. С. 118–127.
6. *Плотникова Н. Ю.* От составителя // Танеев С. И. Духовная музыка / сост. Н. Плотникова. М.: Изд-во МГК, 1999. С. 3–8.
7. *Танеев С. И.* Подвижной контрапункт строгого письма. М.: Музгиз, 1959. 383 с.
8. Сергей Иванович Танеев: Личность, творчество и документы его жизни: к 10-летию со дня его смерти. 1915–1925. М.; Л.: Музсектор Госиздата, 1925. 206 с.
9. Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма. М.: Госкультпросветиздат, 1951. 558 с.
10. *Щербак Я. В.* Методики написания канона: отечественные разработки: квалификац. раб. СПбГК, 2011. 15 с. (рукопись).

© Михайлова И. Н., 2016

УДК 784

ОБРАЗНЫЙ МИР КАМЕРНОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ Р. М. ГЛИЭРА

Статья посвящена рассмотрению важного аспекта камерного вокального творчества Р. М. Глиэра — образного мира романсов, связанного с исканиями русского поэтического символизма. Автор выделяет новые образные сферы камерной вокальной лирики Глиэра, а также разные грани музыкальной интерпретации поэзии русских символистов в произведениях композитора.

Ключевые слова: камерная вокальная музыка, поэзия начала XX века, символизм, новые образные сферы, Р. М. Глиэр, «стихотворения для голоса и фортепиано»

Вокальное творчество — важная часть музыкального наследия Р. М. Глиэра. В этой сфере композитором было создано свыше 130 миниатюр на стихи самых разных авторов.

Начав писать романсы, или, как сам композитор их называл, «стихотворения для голоса с фортепиано», с 1902 года, практически сразу после окончания консерватории, он сумел создать це-

люю галерею новых образов, запечатленных в музыке. Более того, эта сфера стала своеобразной «творческой лабораторией» композитора, где изначально проявились все те тенденции, которые позже нашли воплощение в других, более масштабных произведениях.

Однако здесь наблюдается весьма интересная особенность: активное сочинение вокальных миниатюр прослеживается вплоть до 1917–1923 годов, после чего ракурс творчества композитора заметно меняется. Как таковые, романсы или «песни для голоса» композитор более не писал (аналогичная тенденция прослеживается в творчестве практически каждого русского композитора, пережившего «рубежную» эпоху и революционное время). Причиной тому стал резкий поворот отечественной художественно-музыкальной культуры, свершившийся после революции 1917 года. С установлением власти Советов запрет был наложен на многие произведения неугодных писателей и поэтов, в число которых попадают практически все любимые композитором авторы.

Большинство образов камерной вокальной музыки Р. Глиэра дореволюционного периода было навеяно модернистской поэзией рубежа веков, преимущественно символистской (примеров сочинений на тексты акмеистов или футуристов у Р. М. Глиэра обнаружено не было). При этом круг настроений и образов весьма широк:

- элегические («Как ночь темна», «О, если б грусть моя»);
- патетически-взволнованные («Когда тебя клеймят», «Да, это был лишь сон»);
- драматические («Я больше ее не люблю», «Нет, не могу я заснуть»);
- картинно-пасторальные («Мы плыли с тобой», «Звездочка кроткая»);
- радостно-гимнические («Жить, будем жить!», «Проснись, дитя»);
- философские (цикл «Газелы о розе», «Под звучными волнами», «Когда я прозревал»).

Среди излюбленных поэтов — К. Бальмонт, М. Лохвицкая, И. Бунин, Вяч. Иванов, Д. Ратгауз, В. Брюсов и др.

Если говорить об образном строе вокальных миниатюр, написанных на стихи авторов-современников Р. М. Глиэра, то здесь можно выделить несколько основных категорий:

Образы сна особенно характерны для символизма: жизнь и все ее события воспринимают-

ся как сон, а истинная реальность оказывается, по сути, недостижимой (своеобразная отсылка к философским идеям Платона, согласно которым реальный мир — лишь тень другого, идеального мира). Очень часто образ сна оказывается сопряженным с другим, не менее важным — образом смерти. У Р. М. Глиэра этот образ воплощен в таких «стихотворениях» для голоса с фортепиано, как «Ночь идет» на сл. И. Бунина, «Снова сон» и «Да, это был лишь сон» М. Лохвицкой, «Под звучными волнами» на стихи Ф. Сологуба, «Колыбельная» на текст В. Брюсова;

Одиночество — еще одна образно-эмоциональная сфера символизма. Человек бесконечно одинок, отделен от других и живет в своем собственном мире. А. Ханзен-Лёве отмечает, что «мотив "одиночества" остается характерным для декадентства и после 1900 года и отличает [таких] поэтов, <...> [как] Брюсов, Бальмонт, Сологуб, З. Гиппиус...» [7, с. 91]. В музыке он также нашел отклик: данный мотив лег в основу таких произведений композитора, как «Одиночество» на слова Д. Мережковского, «Сумерки» и «На цветах дрожат слезинки» на тексты Д. Ратгауза, творчество которого находится в рамках предсимволизма (декадентства).

Роза — один из наиболее многозначных символов. Например, в энциклопедии «Мифы народов мира» можно найти огромное количество самых разных его интерпретаций: «тайна (ср. лат. *sub rosa*, то есть "под розой" как обозначение тайны), тишина, любовь, смерть, воскресение...» «Более полный набор символических значений Розы включает: красоту, совершенство, изящество, радость, любовь, <...> тишину... [также] может выступать как символ солнца, звезды, богини любви и красоты...» [4, с. 872]. Данная символика значительно влияет на образность таких произведений Р. М. Глиэра, как цикл «Газелы о розе», включающий семь «стихотворений», и «Тайна певца» на стихи Вяч. Иванова.

Смерть — излюбленный символ и декадентской, и зрелой символистской поэзии. Обычно ему сопутствуют образы тлена, распада, увядания, холода и мрака, забвения. Смысловая значимость этой образной сферы во многом обусловлена символикой «лунного мира» (классификация А. Ханзен-Лёве): «обман лунного начала состоит в том, что [эмоции] — это лишь внешняя иллюзия, за которой скрывает-

ся внутренняя пустота, холод и бесстрашие» [7, с. 205], «лунный мир бесцветен, <...> блеск луны все [трансформирует] в <...> смертельную бледность» [там же, с. 209]. Символика смерти отчетливо проявляется в таких произведениях Р. М. Глиэра, как «Смерть» на стихи И. Бунина, «Точно призрак умирающий» и «Меж подводных стеблей» на слова К. Бальмонта.

Грусть, тоска, безысходность — также типичные для символизма состояния — тесно связаны с пессимистической идеей о невозможности вырваться за грань этого мира, за грань земных чувств, эмоций и страстей. Чувствами нескрываемой грусти, тоски, а нередко и безысходности пронизаны его вокальные миниатюры «Все мне грезится море» на стихи К. Бальмонта, «Падают капли печальные», «Ты весенних обманов не жди» и «Надвигается сумрак» на тексты Д. Ратгауза, «Грезы» на слова А. Белого, «В дали безбрежной» на стихи А. Струве и «Душа моя в плену» на слова П. Я. (Петр Якубовский).

Философские размышления о добре и зле типичны в целом для русской культуры как минувшего XIX века, так и начинавшегося XX столетия. Извечные вопросы бытия, поставленные еще Гоголем и Достоевским, Лермонтовым и Чеховым, в символистской эстетике приобрели облик противоборства между светлой и темной сторонами жизни с явным оставлением первенства за последней (особенно в творчестве «старших» символистов). В музыке Р. Глиэра эта тема получила двойное освещение, но все же характерные названия романсов — «Свет победит!» на слова П. Я., «Грядой клубится белою» на текст А. Толстого, «Ручей» на стихи Скитальца — говорят о надежде преодоления всех жизненных тягот и невзгод.

Фольклорные мотивы с элементами фантастики, образы «злой красоты» появляются в таких произведениях композитора, как «Лада» на слова Л. Столицы, «Русалка» на текст К. Бальмонта. Холодный колорит и безжизненность характеризуют образный и музыкальный строй этих вокальных миниатюр.

Любовь во всем разнообразии ее проявлений: счастливая, взаимная, или терзающая, мучительная.

Образы счастья, взаимной любви — излюбленная композиторами сфера камерной вокальной лирики. В музыке ее воплощение весьма традиционно и в целом соответствует канонам романсовой музыки XIX века (волно-

образные мелодии песенного типа с широким дыханием, ясность гармонического языка, тяготение к диатоничности, доминирование линии голоса над аккомпанементом и др.). Непосредственной связи с символистской эстетикой данная категория образов не имеет и является своего рода данью традициям, идущим еще от П. И. Чайковского. У Р. М. Глиэра в подобном ключе написан целый ряд произведений: «Как светла, как нарядна весна» и «Звезды ночью весенней» на стихи И. Бунина, «Как звезды бессмертно горят» на текст К. Бальмонта, «Прогни, дитя» на слова М. Лохвицкой «Ночь серебристая» и «Призраки счастья» на тексты Д. Ратгауза, «Засмеешься ли ты» на слова Ф. Сологуба, «Из Поля Верлена» В. Брюсова.

С другой стороны, наблюдается явный, неослабевающий интерес и к противоположной стороне любви — *терзающей, мучительной*. У Глиэра среди романсов на стихи авторов-современников можно встретить подобные примеры: на стихи «Люблю», «Когда тебя клеймят» и «Так долго ждать» М. Лохвицкой, «Свеча горит и меркнет», «Я больше ее не люблю» и «Я боюсь, что любовью» на тексты К. Бальмонта, «Грустные взоры склоняя» на слова Ф. Сологуба, «Оттого моя арфа безмолвна» (текст П. Я.), «Берберская песня» (неизвестного автора). Все они также весьма традиционны с точки зрения музыкального и поэтического языка и сродни скорее романтической традиции, нежели к символизму.

Определенный интерес представляют также приемы воплощения символистских текстов в камерной вокальной музыке, прежде всего в миниатюрах, написанных в жанре «стихотворения для голоса», столь популярном в эпоху Серебряного века. Прежде чем говорить об особенностях воплощения символистских текстов в музыке композитора, стоит подробнее остановиться на особенностях самого жанра.

Исследования в области особенностей камерной вокальной лирики ряда отечественных композиторов рубежа веков (см. работы В. А. Васиной-Гроссман [1], М. А. Карачевской [2] и др.) говорят о том, что «стихотворение с музыкой не обладает четко выраженными жанровыми признаками, как, например, элегия, баллада... и т. п.» [1, с. 147]. И все же, опираясь на наблюдения ряда исследователей (например, Е. Лобановой [3], М. Карачевской [2], Ю. Опаринной [5]), можно выделить некоторые характерные для «стихотворений с музыкой» черты:

- предельно четкая фиксация поэтического слова в самой музыке;
- стремление к сохранению стиха (его формы, смысловых и фразовых акцентов и др.);
- ярко выраженная декламационность, разорванность мелодической линии;
- тенденция к размытости формы, приближении ее к широко трактованной циклической;
- усиление роли фортепианной партии (воплощение психологического начала, некоего подтекста).

Тем не менее ряд исследователей и в частности И. В. Степанова считают, что «несмотря на новое название — "стихотворение с музыкой", — большинство вокальных сочинений первых десятилетий XX века оставались романсами в традиционном смысле этого слова» [5, с. 191–192]. Зачастую это связано с тем, что поэты, считавшиеся символистами, на самом деле не всегда писали символистские стихи, и композиторы, интуитивно ощущая эту разницу, по-иному отражали особенности поэтического текста в своей музыке. Данное утверждение касается прежде всего сферы собственно музыкального языка.

В творчестве Р. М. Глиэра можно найти примеры обеих тенденций: к явному следованию новой символистской эстетике и к традиционной трактовке жанра. Преобладающее большинство сочинений композитора — это произведения, имеющие ярко выраженные символистские черты с точки зрения поэтического источника, нашедшие убедительное воплощение в музыке. Эта группа многочисленна и включает в себя такие «песни для голоса», как «Одиночество» на слова Д. Мережковского, «Точно призрак умирающий», «Меж подводных стеблей», «Все мне грезится море» на тексты К. Бальмонта, «Колыбельная песня» на стихи В. Брюсова, «Грезы» на слова А. Белого, «Когда я прозревал» на текст А. Блока, «Под звучными волнами» на стихи Ф. Сологуба, «Сумерки», «На цветах дрожат слезинки», «Ты весенних обманов не жди», «Надвигается сумрак» на тексты Д. Ратгауза и, пожалуй, одни из самых ярких произведений своего рода — «песни» «Тайна певца» и цикл «Газелы о розе» («Всем Армения богата», «Милый меж юнаков», «Упоена и в неге тонет», «Славит меч багряной славой», «Вся над башней звездочета», «Что любовь?», «Страж последнего порога») на стихи Вяч. Иванова. Для них характерны образы оди-

ночества, тоски и безысходности, смерти и сна, а также довольно широко представленная многозначность символической наполненности образа «розы», понимаемого порой очень широко. В эту же категорию можно включить и такие произведения, как «Лада» на слова Л. Столицы и «Ночь идет» и «Смерть» на стихи И. Бунина. Данные миниатюры включает образы сна, смерти и фантастики, отчасти зловещей, пугающей и враждебной человеку. Думается, именно на основе сходства настроений можно провести параллель между данными произведениями и «стихотворениями» для голоса с фортепиано из первой группы, что, в свою очередь, определяет и специфический колорит их музыки.

В то же время в вокальной лирике Р. Глиэра можно выделить и романсы, написанные на несимволистские тексты и не имеющие отчетливого влияния символистской эстетики на уровне текста. Среди образов, воплощенных в «не символистских» романсах, преобладают любовные (светлые и мрачные), радостные и светлые. Сюда можно отнести такие миниатюры, как «Свеча горит и меркнет», «Я больше ее не люблю», «Русалка», «Я боюсь, что любовью» на стихи К. Бальмонта, «Да, это был лишь сон», «Люблю», «Если б счастье мое», «Проснись, дитя!» и «Так долго ждать» на тексты М. Лохвицкой, «Снова сон» и «Как светла, как нарядна весна» на слова И. Бунина, «Свет победит» и «Кузнецы» на тексты П. Я., «Падают капли печальные», «Ночь серебристая», «Призраки счастья» на слова Д. Ратгауза, «Грустные взоры склоняя», «Засмеешься ли ты» на стихи Ф. Сологуба, «Жить, будем жить!» на тексты Г. Галиной, «Я хочу веселья» и «Ручей» на стихи Скитальца, «Грядой клубится белою» и «В дали безбрежной» на слова А. Толстого и А. Струве. Музыкальный язык их весьма традиционен и в целом типичен для романсовой вокальной лирики XIX века.

В результате анализа вокальных миниатюр, созданных композитором в период с 1902 по 1923 годы, было выявлено, что Р. М. Глиэр превзошел практически всех отечественных композиторов периода рубежа XIX–XX веков по количеству романсов на тексты поэтов-современников, прежде всего предтеч символизма Д. Ратгауза и Н. Минского, символистов (К. Бальмонта, М. Лохвицкой, Ф. Сологуба, Вяч. Иванова, В. Брюсова, А. Белого, Д. Мережковского, А. Блока), а также некоторых авторов, стоящих вне каких-либо групп (И. Буни-

на, А. Толстого, П. Я. и др.). Позже они все (за исключением А. Толстого) пополнили списки «неугодных» новой власти поэтов, обращение к творчеству которых стало просто невозможным и даже опасным. Акцент с личностного был смещен на общественное, индивидуальное «я» сменилось коллективным «мы». Потому, возможно, и угас на время жанр «стихотворений с музыкой», чтобы вновь вернуться уже во 2-й половине XX века в творчестве Г. Свиридова, Ю. Шапорина и других композиторов, возвративших интерес как к душе отдельного человека, так и к творчеству прежде «запрещенных» поэтов (С. Есенина, А. Блока и других).

Литература

1. *Васина-Гроссман В. А.* О некоторых проблемах камерной вокальной музыки рубежа XIX–XX веков // Музыка и современность: сб. статей / сост. и общ. ред. Д. В. Фришмана. Вып. 9. М.: Музыка, 1975. С. 131–160.
2. *Карачевская М. А.* М. Ф. Гнесин. Особенности стиля на примере вокального творчества: дис. ... канд. искусств. М., 2010. 336 с.
3. *Лобанова Е. В.* Раннее камерно-вокальное творчество Н. Мясковского и русский поэтический символизм: дис. ... канд. искусств. М., 2016. 257 с.
4. Мифы народов мира: энциклопедия [Электронный ресурс] / под ред. С. А. Токарева. М., 2008.
5. *Опарина Ю. М.* Музыка слова и слово в музыке: поэзия А. Блока в произведениях отечественных композиторов: дис. ... канд. искусств. М., 2014. 482 с.
6. *Степанова И. В.* Слово и музыка: диалектика семантических связей. М.: МГК, 1999. 288 с.
7. *Ханзен-Лёве А. А.* Русский символизм. СПб.: Академический проект, 1999. 512 с.

© *Абдуллина Г. В., 2016*

УДК 78.01

ФОРМА BASSO OSTINATO В ТВОРЧЕСТВЕ ПЕТЕРБУРГСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

В статье рассматриваются формы basso ostinato в творчестве петербургских композиторов на рубеже столетий. Отмечается, что полифонические формы и жанры, основанные на остинатной теме в басу, в настоящее время получают новое толкование. В результате формируется иная структурная модель и происходит сопряжение жанров. Рассматриваются вопросы соотношения традиций и новаторства, новый облик полифонической темы, нетрадиционные приемы ее развития, воздействие современных техник композиции, которые трансформируют полифоническую форму, способствуя ее эволюции.

Ключевые слова: остинато, традиция, новаторство, полифония, форма, жанр, эволюция, тема, мультиплицирование

Музыкальная культура второй половины XX – начала XXI веков отличается высочайшим интеллектуализмом и ошеломляющей силой эмоционального воздействия, масштабностью драматургических концепций и оригинальностью идей, пластичностью мелодии и ритмоинтонации. Внутренний мир ее сложен и содержательно многопланов. В минувшее столетие, как и в эпоху барокко, отмечается расцвет полифонического искусства. Под влиянием неоклассических тенденций полифонические формы и жанры, в частности пассакалия и чакона, основанные на принципе basso ostinato,

получили новое толкование как в сочинениях Б. Бриттена, П. Хиндемита, Д. Шостаковича, Р. Щедрина, так и петербургских композиторов. Ими создан огромный массив произведений, среди которых фортепианные пьесы «Караван» и «Gala» Г. Белова, Соната Б. Архимандритова, Октет И. Пустыльника, инвенция «Перестановки в басу» Б. Тищенко, Пассакалии для органа А. Мнацаканяна, Р. Лаула и А. Кнайфеля. Сюда также можно отнести части и фрагменты из вокальных, камерно-инструментальных, симфонических, оперных и балетных произведений Ю. Фалика, В. Успенского, А. Агабабова,

С. Слонимского, Г. Корчмара. Спектр разновидностей полифонических форм и многообразные преобразования материала формируют иную по сравнению с барочной модель формы. В отмеченных произведениях происходит интенсивное обновление контрапунктического письма и полифонических структур, имеющих иные формообразующие основы и языковые новации.

В настоящий период можно отметить необычайно широкую область явлений контрапункта и полифонии [6, с. 13, 14], разнообразие форм их проявления в современной композиции, индивидуализированность художественной концепции и замысла отдельного сочинения. Эта тенденция отличает современный период в развитии музыкального искусства от предшествующих эпох. Появились новые способы письма, включающие полифонию пластов, ударно-ритмическую и тембро-сонорную полифонию, микрополифонию и сверхмногоголосие. Не всегда музыкальные сочинения настоящего времени можно представить как целостный организованный текст, скорее как ряд автономных фрагментов. Классифицировать данный процесс сложно, однако можно отметить, что одни композиторы ориентируются на традиции классических форм *basso ostinato*, другие представляют совершенно новую их интерпретацию. Подобные явления можно объяснить, с одной стороны, проявлением интереса к стилизации, с другой — поисками равновесия эмоционального и интеллектуального начал в музыке, к упорядоченности и логике. В произведениях происходит синтез барочного и современного стилей, модификация форм и использование новейших выразительных приемов и принципов развития, как например, внедрение сонорной полифонии, создающее лишь эффекты *остинато*, имитации, канона и фуги.

Полифонические жанры — пассакалия и чакона, основанные на *остинатной* теме, в конце XX столетия тесно сопряжены с гомофонными — прелюдией, поэмой, ноктюрном, балладой или сонатой, в результате чего происходят процессы жанровых мутаций. Вот лишь небольшой перечень сочинений подобного плана — «Рок токката» для фортепиано Г. Белова, вокально-инструментальный цикл «Perception» С. Губайдулиной, «Реквием» Э. Денисова, «Барокко-партида» для скрипки и фортепиано Г. Корчмара, «Поэма скорби» для большого симфонического оркестра Е. Станковича, «Прелюдия памяти Шостаковича» для скрипки и магнитофонной ленты

А. Шнитке. Композиционные структуры и принципы развития в отмеченных произведениях диктуются особенностями тематизма и техники. Индивидуальные черты композиций наиболее весомо репрезентируют произведение.

Процесс формообразования в музыкальном искусстве рубежа XX–XXI веков можно характеризовать как сопряжение устойчивых типов музыкальных форм прежних столетий с существенно модифицированными элементами музыкального языка — тематизмом, гармонией, ритмикой, мелодикой, квази-многоголосием и фактурой. Значительно изменились и соотношения этих элементов в организации музыкальной ткани и формы. Композиционные особенности произведений во многом стали зависимы от нового тематизма и способов его преобразования, фактурной драматургии и техники письма, они стали отражать принципиально новые свойства музыкального мышления и стилистические тенденции современной эпохи. Синтез контрапунктических барочных приемов с современным музыкальным языком является лишь одной из отличительных черт современных полифонических форм. В. Холопова отмечает, что «форма как конкретная композиция стала зависимой от двух ее крайних сторон — драматургии и типа письма» [4, с. 158].

Немаловажным явлением музыки рассматриваемого периода является проникновение полифонии на более глубокие уровни: полифонизация не только музыкальной ткани, но и содержания, драматургии, языка. Контрапунктические принципы проявляются на уровне как микротематических, так и макротематических процессов, когда именно контрапункт организует драматургию музыкальной формы. Серийная техника и тенденция к синтезу инструментально-речевого интонирования воздействует на содержательную структуру тематизма. Микроструктурный принцип темообразования и тематическая концентрированность музыкальной ткани демонстрируют характерную для настоящего времени тенденцию к лаконизму и афористичности высказывания. В тематическом развитии и формообразовании участвуют сегментарное варьирование, дискретная *остинатность*, комбинаторика, звуковысотные перемещения, фонизм, артикуляция и динамика. Ввиду этих процессов вуалируются различия между экспонированием и разработочным развитием.

Значительные изменения претерпели формы *basso ostinato*. Повторяющейся темой-формулой может быть не только мелодико-гармоническое или ритмическое построение, но и пласт, кластер, серия, тембр. Своеобразная композиция применена Б. Тищенко во второй части Пятой сонаты для фортепиано, где остинато представлено организованным, точно отмеренным отрезком музыкального времени. Этот полиритмический пласт является конструктивной основой формы и развивается по типу свободной импровизации.

Композиторы широко используют имитационную технику в подобных сочинениях, однако во многих случаях возникает лишь эффект имитационности. Самая распространенная полифоническая структура в творчестве современных авторов — канон, однако наряду с традиционными, возникает множество нетиповых канонов, например, полиладовых — Композиция для фортепиано «Ярило» Н. Кондорфа. Новации касаются количества голосов, ритмики, соотношений пропосты и респосты, что происходит, например, у А. Шнитке во второй части Второй симфонии, где представлен пропорциональный канон из сорока восьми голосов.

В современных структурах используются нетрадиционные принципы развитие материа-

ла. Например, в формах *basso ostinato* широко используются приемы, основанные не только на полифоническом варьировании, прибавлении голосов и ритмическом диминуировании, но и на блуждании темы по регистрам, сопряжении различных видов контрапункта — вдвойне-подвижного и множественного, выходящего во многих случаях на уровень сонорного. Большой ряд сочинений демонстрирует полифонию пластов, когда взаимодействуют не отдельные голоса, а целый комплекс голосов, образующих единый пласт. В результате создается эффект крещендирования музыкального материала и динамизируется форма. В экспозиции фуги, например, становятся нерегламентированными тонико-доминантовые и тонико-субдоминантовые соотношения, преодолевается тональная замкнутость. Появляется аналог подвижной пассакалии — четвертая картина из оперы «Виринея» С. Слонимского. Постепенное увеличение количества голосов, участвующих в остинатных вариациях, сопровождается последованием все более напряженных аккордов и, в результате, приводит к фактическому разложению тональности. Максимум этот эффект достигает в последней вариации, где тема предстает в «одеянии» двенадцатизвучных аккордовых комплексов.



Пример 1. С. Слонимский «Виринея», 4-я картина

В большинстве случаев форма, начавшись как традиционная, в процессе развития нарушает каноны и отходит от этого принципа. Подобную тенденцию отступления от традиционности можно наблюдать, например, в Чаконе из Второй симфонии Г. Корчмара, где тема блуждает по регистрам, ее сегменты рассредоточены по большому диапазону, а затем остинатный комплекс полностью исчезает. Нередко встречаются вариации на *basso ostinato*, представляющие собой свободные композиции, использующие, наряду с традиционными типами динамического, фактурно-полифонического и ритмического

прогрессирования, принцип концертирования. Композиции подобного типа можно назвать «фантазийными». Они мобильны в структурном продвижении, что допускает импровизационное развитие музыкального материала внутри построений, наличие интермедий, отступление от интонационно-гармонического и метроритмического остова темы, а также ее мультиплицирование, расшатывание и исчезновение. Примеры такого рода форм представлены в Органной фантазии О. Комарницкого, Дивертисменте для фагота и камерного оркестра В. Цытовича, орагии «В память о Великой битве» Л. При-

гожина, первой части Сонаты для фортепиано Б. Архимандритова. Последний из упомянутых авторов счел возможным присвоить части жанровое название «квазипассакалия». К огромному массиву басса остинатных композиций второй половины XX – начала XXI веков применимы, например, такие определения, как дискретная, регрессирующая, полиостинатная, крещендирующая, алеаторная, континуальная [1, с. 145] и суперформа. Во многих произведениях развертывание и продвижение формы происходит благодаря структурным модуляциям [3, с. 255].

Таким образом, новый облик полифонической темы, внедрение нетрадиционных приемов в ее развитие и воздействие современных техник композиции трансформируют форму basso ostinato, способствуя ее эволюции.

Литература

1. *Кюрегян Т. С.* Форма в музыке XVII–XX веков. М.: Композитор, 2003. 345 с.
2. *Милка А. П.* Теоретические основы функциональности в музыке. Л.: Музыка, 1982. 150 с.
3. *Милка А. П.* Некоторые вопросы развития и формообразования в сюитах И. С. Баха для виолончели соло // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М.: Музыка, 1971. С. 249–292.
4. *Холопова В. Н.* Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М.: Советский композитор, 1982. С. 158–204.
5. *Ценова В. С.* О музыкальных формах в творчестве современных московских композиторов // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. С. 199–216.
6. *Южак К. И.* Полифония и контрапункт: вопросы методологии, истории, теории. Кн. 2. СПб.: Сударыня, 2006. 287 с.

© *Исаева С. А.*, 2016

УДК 784.5

© *Венчакова С. В.*, 2016

ХОРОВОЙ ЦИКЛ Г. Г. ВДОВИНА «ГОРОД В ТУМАНЕ» СКВОЗЬ ПРИЗМУ ИДЕЙНО-СТИЛЕВЫХ И КОМПОЗИЦИОННЫХ ИСКАНИЙ КОМПОЗИТОРА

В статье анализируется хоровой цикл «Город в тумане» мордовского композитора Г. Г. Вдовина с позиции философских размышлений; выявляются ладоинтонационные и ладогармонические черты, композиционная структура произведения; рассматривается музыкальный язык, синтезирующий западноевропейские техники и элементы фольклорной традиции.

Ключевые слова: Г. Г. Вдовин, хоровой цикл «Город в тумане», полистилистика, лейтинтервалика, микротематизм, композиционная логика

Гавриил Григорьевич Вдовин (1940–2010) — яркая творческая личность, талантливый мордовский композитор, педагог, музыкально-общественный деятель. Творчество Г. Г. Вдовина является наглядным свидетельством профессионализма, который отражает высокий уровень музыкальной культуры и образования в Республике Мордовия.

Вокальные и хоровые сочинения Вдовина представляют обширную часть его творческого наследия. В них ярко выразилось стилевое и жанровое разнообразие. Можно сказать, что именно эта часть наследия стала творческой

лабораторией автора, «...где выскристаллизовались наиболее значимые черты его стиля <...>. Именно эти произведения <...> по своей художественной значимости представляют собой ярчайшие страницы музыкальной культуры <...> республики» [2, с. 14–15]. Это сочинения для солистов, хора и оркестра; сочинения для смешанного хора с сопровождением и для смешанного хора а cappella; сочинения для мужского хора а cappella и для женского хора а cappella, среди которых обработки народных песен (финно-угорских, русских и др.), хоровой цикл «Город в тумане».

Философское осмысление бытия, образная и тематическая многогранность, глубина и масштабность замыслов, новаторский подход к фольклору, мастерское использование современных приемов техники композиции являются главными чертами творческого стиля Вдовина. Важно отметить, что композитор никогда «не ставит поиски новых выразительных средств самоцелью» [2, с. 12].

По мнению Т. И. Одиноковой, «формирование хорового стиля композитора происходило в процессе творческого освоения многих художественных явлений, обусловленных спецификой национальной культуры в ее взаимодействии с культурами финно-угорских, тюркских, славянских народов России и зарубежья; также освоения региональных фольклорных традиций Поволжья и Приуралья; художественных достижений отечественного и зарубежного музыкального искусства» [7, с. 16]. Хоровое наследие композитора демонстрирует присутствие русских, мордовских, финских, удмуртских, марийских тем, представляя собой своеобразный многоэтнический феномен. Этот аспект свидетельствует о полистилистичном и полинациональном характере мышления Вдовина.

Важно отметить, что философская направленность творчества свойственна прежде всего хоровым произведениям композитора. «Г. Вдовин является художником-философом по складу мышления, не замыкавшемся на личных, субъективных чувствах и переживаниях. Он переносит повествование на уровень высокого обобщения», — отмечает А. Ф. Генералова [4, с. 90]. Именно поэтому правомерно рассматривать творчество Вдовина сквозь призму «художник – эпоха».

История создания хорового цикла «Город в тумане» берет свое начало в феврале 2004 года, когда поэтесса Лия Аранович (Нижний Новгород), с творчеством которой композитор был знаком уже с 60-х годов XX века, подарила ему свой сборник стихов «Порог». Сочинение Вдовина посвящено женскому камерному хору «Гармония» — коллективу, созданному на базе теоретического отделения Саранского музыкального училища им. Л. П. Кирюкова по инициативе заведующей А. И. Буяновой; руководитель — заслуженный работник культуры Республики Мордовия С. С. Молина. Творческое сотрудничество Вдовина и хора «Гармония» выразилось в создании многих сочинений а cappella, среди ко-

торых «Сёксень моро» (сл. Р. Кемайкиной); «Ой, ты, дождь» (сл. И. Грудева); «Переглядюшки» (сл. Б. Кежуна); «Звездочки» (сл. П. Вегина); «Вокализ» (памяти А. Николаева); «Яблоко любви» (сл. К. Смородина); «Пейзаж» (сл. Б. Соколова); хоровой цикл «Город в тумане» (сл. Л. Аранович).

Поэзия Аранович является духовным выразителем своего столетия — это страницы истории России, ее людей, природы. В сборнике стихов «Порог» (1996) автор намечает три ведущие темы, созвучные многим представителям искусства разных эпох: тема одиночества и дисгармонии с миром; тема острого ощущения времени; тема оптимизма. Эти проблемы относятся к категории вечных в искусстве. Они дают возможность объять широкий круг жизненных явлений и соединить прошлое и настоящее. Меняются только средства выражения — инструментарий, интонационный словарь и индивидуальное композиторское видение. Философская направленность хорового цикла и глубина его музыки исходят именно от пристального внимания к этим трем темам.

Как отмечал сам композитор, стихи из нового сборника Аранович настолько вдохновили его, что процесс сочинения прошел на одном дыхании. Важно было, подчеркивал автор, прийти к типично театральному приему в драматургии сочинения — шепоту. Впервые этот прием был использован в концерте для хора «Баллада о Ефрейторе и Деве белого плеса», где хоровой шепот передает шум волн [3]. Смысл его — воплощение тихой кульминации. И этот фрагмент производит очень сильное впечатление на слушателя. В цикле шепот использован в начале и конце первой части. Вдовин в личной беседе с авторами статьи говорил: «В цикле есть много строк, которые заставляют задуматься. Опус и труден поэтому».

Музыка цикла глубоко трагична. Душевный надлом, отчуждение художника, настойчивая попытка преодолеть чувство одиночества составляют основное настроение музыкального сочинения. Как отмечает С. С. Молина, «четыре хоровых миниатюры объединяет трагическая интонация глубокого раздумья о зыбкости мироздания» [5, с. 5].

В названии «Город в тумане» очевидно влияние урбанистических тенденций; в стилистике цикла — неоромантических в сочетании с экспрессионистскими средствами выражения, что проявилось в подчеркнутой диссонантности, наличии жестких ритмических формул,

использовании приема слогового утрирования. Цикл продолжает линию вокальных сочинений А. Шенберга, А. Берга, Б. Бартока. Например, в цикле «Пять песен» Бартока, где представлены пейзажи двух времен года — знойного лета и унылой осени, в заключительной миниатюре атмосфера печали передается тревожным шепотом. Подобный прием используется Вдовиным в первой части цикла. Глубоки также связи музыки цикла с русской музыкальной культурой — вокальной музыкой М. П. Мусоргского, например, циклом «Без солнца» (достаточно вспомнить названия первых двух частей — «В четырех стенах», «В толпе ты меня не узнала»).

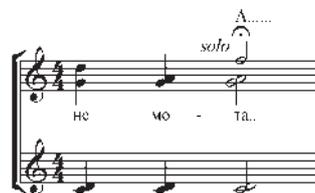
Литературной основой хорового цикла «Город в тумане» послужили два стихотворения: «Давно ушедшей боли очертанья», вошедшее в состав первой и второй частей цикла; «Когда с утра ненастно», вошедшее в состав третьей и четвертой частей. Интересно отметить, что по особой степени образности и использованию характерных приемов стихосложения (нерифмованный стих-повествование) некоторые стихи напоминают японские хокку.

Эпиграф

Давно ушедшей боли очертанья
 Так странно проясняются в туман.
 Ушли дома за горизонты тротуаров
 И ринулись, наверно, в бесконечность,
 И фонари заглядывают в окна,
 И до земли их не доходит свет.
 Бредут машины тихо и наощупь,
 Истаяли деревья, и газоны к земле приникли,
 И весь мир заполонила немота. (А...)
 Высокая, пронзительная нота,
 Сбежавшая из онемевшего оркестра,
 Вдруг голос обретает для тебя. (А...)
 Так, если бы внезапно
 Явилась в воздухе морозном сущность влаги —
 Искристая, игольчатая сущность — и обожгла...
 (из цикла «И сладок нам лишь узнаванья миг...») [1, с. 90].
 I часть (Andante). «Ушли дома за горизонты тротуаров...»

Этот философский монолог выдержан в едином размере 4/4 (лишь дважды он меняется: в такте 8 на 3/4; в такте 31 на 2/4). Форма композиции — простая двухчастная с речитативным обрамлением (ремарка «шепотом» в эпиграфе и в коде). В хоровом решении преобладает двух- и трехголосие, иногда, очень «скупое», четырехго-

лосие. Музыкальная ткань начинается унисоном. В процессе изложения она то расслаивается, то вновь собирается в интервал *ч. 1* и достигает кульминационной точки в конце произведения, где представлено четырехголосное изложение. Мелодические линии голосов обладают достаточной самостоятельностью. Следует подчеркнуть, что линейность преобладает в цикле как метод [6]. Но линейная логика не исключает и появления гармонических вертикалей, возникающих в цикле в строго определенных смысловых моментах, когда композитору необходимо особо подчеркнуть ключевое слово. Так, в такте 22 на слове «немота» возникают аккорды, представляющие собой наложение различных интервалов с преобладанием большесекундовых:



Пример 1

Важно отметить, что в аккордике линейно-гармонических комплексов наблюдается единый тип структуры: вариантное соединение секунд и квинт. Интервал *ч. 5* является в музыке особым выразительным средством — это символ пустоты (аналогичные примеры можно найти, например, в музыке М. П. Мусоргского — в хоре «На кого ты нас покидаешь» из пролога оперы «Борис Годунов», «Трепаке» из цикла «Песни и пляски смерти» и др.).

В партитуре также содержатся и иные гармонические комплексы, представляющие собой аккорды классической терцовой структуры: в такте 13 на слове «свет» звучит большой увеличенный септаккорд (причем наличие в нем *ув. 5/3* как бы «расширяет» аккорд изнутри):



Пример 2

Здесь появляется смысловая ассоциация «свет – солнце». Этот момент можно рассматривать как попытку преодоления одиночества, внезапное появление «жажды жизни», что резко контрастирует с начальным пессимистическим настроением.

Обрамление (речитатив шепотом, передающий смысл «боль» – «обожгла») выступает как единый драматургический прием и композиционное решение начального и заключительного моментов. Это придает двухчастной форме признаки замкнутости, создавая эффект «непреодоления». Преобладание секундовых интервалов в хоровой партитуре (во всех четырех частях цикла) позволяет говорить о лейтинтервалике как носителе определенного психологического состояния.

II часть (Valse). «А в городе туман...»

А в городе туман,
В сплошном тумане
Забыла геометрию природа:
Предметы потеряли очертанья,
Себя найти не может остановка,
И очень странно выглядят дома.
Ушли мосты по вертикали в неизвестность.
Начало всех начал — твой первый шаг,
А ты ступить боишься за ворота —
Ведь в городе такой стоит туман...
(из стихотворения «Давно ушедшей боли очертанья»,
цикл «И сладок нам лишь узнаванья миг...») [1, с. 90].

В описание «будничной» картины городского тумана «врывается» чуждое Valse. Размер 3/4, подчеркнутый штрихом *staccato*, становится жесткой безликой формулой с механическим чередованием ритмически ровных длительностей. Слоги, не являющиеся смысловыми единицами, утрируются: «ум, па-па, ум, па-па...», что усиливает «отчуждение»:

Пример 3

Так, в воссоздании урбанистического пейзажа, лишённого эмоциональных оттенков, главную смысловую нагрузку несет фраза сопрано-solo «Начало всех начал твой первый шаг» (самостоятельный фактурный пласт) как попытка духовно преодолеть иррациональность действительности. Но боязнь одиночества и неизвестность побеждают.

III часть (Moderato). «Когда с утра ненастно...»

Когда с утра ненастно и нет восхода,
Теряется тобою ощущение
Необходимости вещей, событий и людей.
Теряется тобою ощущение и собственной
необходимости.
И только солнце возвращает мне землю.
(из стихотворения «Когда с утра ненастно»,
цикл «И сладок нам лишь узнаванья миг...») [1, с. 91].

Структура этой части представляет собой тип куплетной вариантности (I куплет: такты 1–15; II куплет: такты 16–29) с кодой, демонстрирующей контрастно-смысловый тематизм. Фактурное решение, как и в первых двух частях, построено по принципу расслоения и смыкания музыкальной ткани. Гармонические вертикали представляют собой контрастное сопоставление классических (терцовых) структур и линейных (секундовых) созвучий.

Таким образом, секундовая лейтинтервалика, оформившаяся в начальных частях цикла и выступающая впоследствии в различных качествах (как доминирующая единица в аккордовых комплексах, в интервальной структуре), выражает общую логику движения музыкальной ткани и передает общую идею негармоничности мироустройства.

Важно подчеркнуть, что смысл стихотворения заключается в том, что действительность глубоко трагична, собственная необходимость потеряна, счастье отсутствует. Символ жизни человека и человечества — солнце, его свет, который несет жизнь на землю (неслучайно композитор фокусирует свое внимание на строках «возвращает мне землю»). Так авторы цикла поэтического и цикла хорового подчеркивают и философски обобщают смысл «трагического» как эстетической категории: как смерть является оборотной стороной жизни, так и трагедия несет жизнеутверждающую идею.

IV часть (Allegretto). «Странное лето...»

Странное лето и странная жизнь,
И потому-то душа не на месте,
Словно тревожные, темные вести
Тучи дождем транспонируют вниз...
Странное лето. Скрипучая ось,
В осень весна перешла незаметно,
Словно хвостом очертило кометным —
Летосчисление вновь началось...
Странная жизнь, только мы не вольны

Выбрать для жизни место и время —
 Одушевленное космоса семя,
 Отблески света на гребне волны...
Странное лето и странная жизнь.
Странная жизнь и странное лето...
 (из стихотворения «Когда с утра ненастно»,
 цикл «И сладок нам лишь узнаванья миг...») [1, с. 91].

В основу авторского поэтического текста композитор добавляет заключение «Странное лето и странная жизнь. Странная жизнь и странное лето...» (см. выше, выделено курсивом). Это придает финальной части хорового цикла (*Allegretto*) черты пятичастного рондо с зеркальным обрамлением строк «Странная жизнь и странное лето» (что подтверждается музыкальным решением финальной части). Интересно отметить, что интервальная зеркальность как один из методов мышления постоянно присутствует в композиционной логике цикла. В этом случае рефреном выступают фразы «Странное лето» (такты 1–2), «Странное лето» (такты 17–18), «Странная жизнь» (такты 33–34), «Странное лето» (такты 49–50).

Калейдоскопическое чередование различных вариантов ритмоформул, усиливающих впечатление рондальности, при наличии единой смысловой нагрузки направлено не только на развитие главной идеи этого цикла, но и на обозначение ее как знакового явления, что и выразилось в микротематизме. Это подтверждается замкнутой рондоструктурой в рамках хоровой миниатюры (общая продолжительность цикла составляет 6 мин. 36 сек.). Наличие микротематизма прослеживается во всех предыдущих частях (так, например, слоговая формула «ум, па-па», занимающая всего один такт во второй части цикла; секунда как лейтинтервал).

Сквозное развитие идеи цикла при наличии общих ладообразующих и ритмических принципов, движение от более простых форм до обобщающей рондоструктуры дает основание рассматривать общую композиционную логику сочинения с позиции сонатно-симфонического цикла позднеромантического типа: I часть (*Andante*) — вступление-пролог; II часть (*Valse*) — драматургический центр (зона конфликта); III часть (*Moderato*) — лирический центр; IV часть (*Allegretto*) — финал.

Таким образом, симфонический метод мышления, характерный для всего творчества Вдовина, проявился и в этом малом хоровом ци-

кле. Синтез приемов и гармонических средств современного письма, функциональной и красочно-колористической трактовки хора придают сочинению Вдовина самобытные черты, которые отличают его от произведений других композиторов нашего времени. Хоровой цикл «Город в тумане» привлекает внимание остро обозначенной темой духовного дискомфорта человека в современном мире. Подобные произведения часто появляются на стыке веков, в моменты обострения социальных противоречий. Художники-философы первыми откликаются на данные процессы в социуме, обобщая нравственно-психологическое состояние своего современника, представляя порой совершенно неожиданное видение этих проблем.

Литература

1. *Аранович Л.* Порог. Ярославль, 1996. 128 с.
2. *Бояркин Н. И.* Народное в вокальном творчестве Г. Г. Вдовина // Гавриил Вдовин: постижение мастерства: сб. ст. и материалов (к 65-летию композитора) / авт.-сост. и отв. ред. Н. М. Ситникова. Саранск, 2006. С. 187–196.
3. *Галкина И. А.* Неоромантизм в творчестве Гавриила Вдовина (Концерт для хора «Баллада о Ефрейторе и Деве белого плеса» на слова Т. Кибирова) // Гавриил Вдовин: постижение мастерства: сб. ст. и материалов (к 65-летию композитора) / авт.-сост. и отв. ред. Н. М. Ситникова. Саранск, 2006. С. 106–115.
4. *Генералова А. Ф.* Взаимодействие поэтического слова и музыки в малых хоровых формах Г. Вдовина // Гавриил Вдовин: постижение мастерства: сб. ст. и материалов (к 65-летию композитора) / авт.-сост. и отв. ред. Н. М. Ситникова. Саранск, 2006. С. 106–115.
5. Девичий венок. Музыка композиторов Мордовии для женского хора без сопровождения / сост. С. С. Молина. Саранск, 2004. 60 с.
6. *Миронова М. П.* Линейность как особенность гармонического мышления Г. Вдовина (на примере хорового цикла «Город в тумане») // Гавриил Вдовин: постижение мастерства: сб. ст. и материалов (к 65-летию композитора) / авт.-сост. и отв. ред. Н. М. Ситникова. Саранск, 2006. С. 81–90.
7. *Одиноква Т. И.* Хоровое творчество Г. Вдовина: парадигма стиля // Гавриил Вдовин: постижение мастерства: сб. ст. и материалов (к 65-летию композитора) / авт.-сост. и отв. ред. Н. М. Ситникова. Саранск, 2006. С. 16–30.

МЕТАМОРФОЗЫ СОНАТНОГО ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ ТАТЬЯНЫ СЕРГЕЕВОЙ

Жанр камерной сонаты весомо представлен в творчестве московского композитора Татьяны Сергеевой. Каждый ее опус отмечен индивидуальным прочтением хорошо знакомого жанра. На примере Сонаты для тромбона и фортепиано выявляются оригинальные способы организации формы, работы с тематическим материалом, трактовки инструментов.

Ключевые слова: Татьяна Сергеева, соната, жанр, трактовка

Камерная соната принадлежит к числу тех счастливых жанров, история существования которых насчитывает уже несколько столетий. За это время она претерпела значительные изменения, пройдя путь от изящных опусов, часто используемых для домашнего музицирования, до масштабных концепционных сочинений, вбирающих в себя черты симфонического цикла. В творчестве московского композитора Татьяны Сергеевой камерные сонаты занимают весомое место, безусловно, консонировав с ее исполнительским дарованием. Все ее камерные произведения звучат именно в авторском исполнении.

Хронологически первой была написана Соната для тромбона и фортепиано (1983), посвященная Ивану Вихареву — замечательному тромбонисту и супругу. С именем этого виртуозного исполнителя связаны также Концерт для тромбона и оркестра, «Античные песни» для тромбона и органа, а также многочисленные транскрипции для тромбона и фортепиано, рассчитанные на великолепный семейный дуэт. В это же десятилетие написаны два камерных опуса для виолончели: Соната для виолончели и фортепиано (1986) и Соната для виолончели и органа (1988). В первом сочинении стоит посвящение Федору Петровичу Лузанову, а во втором — Владимиру Тонхе. С виолончелистом В. Тонхой Т. Сергееву связывают долгие годы плодотворного сотрудничества, благодаря которому появились не только Соната, но и Вариации для четырех виолончелей на тему Хуана Идальго, «Юмореска» для ансамбля виолончелей и фортепиано.

Самой масштабной и драматичной стала Соната для скрипки и органа «К Евгении» (1994), написанная после смерти матери. В аннотации к изданию сонаты композитор определяет опус как «концерт-симфонию для скрипки

с оркестром» [5, с. 2]. По мнению Т. Сергеевой, «роль мощного и детализированного оркестра здесь исполняет орган» [там же, с. 2]. С этим трудно не согласиться, слушая произведение в исполнении автора.

Соната для альт-саксофона и фортепиано (2006) обязана своим появлением Алексею Волкову, мастерство и виртуозное владение инструментом которого восхитили композитора. Одним из последних опусов является Соната для скрипки и фортепиано (2014), посвященная известному скрипачу Александру Тростянскому.

Шесть камерных сонат — на первый взгляд, не так уж много. Показательно, что все они написаны для разных инструментальных составов, а главное — для каждой из них найдена своя оригинальная трактовка жанра, претерпевающего неожиданные метаморфозы в прочтении автора. Попытаемся проследить эти метаморфозы на разных уровнях организации музыкального материала, в большей степени концентрируя внимание на Сонате для тромбона и фортепиано, одной из самых оригинальных с точки зрения жанрового решения.

Отсутствие программных заголовков (за исключением сонаты «К Евгении», название которой воспринимается как посвящение), избегание смешанных жанров (соната-фантазия, например), опора на тональную ладовую систему — все это позволяет выделить в качестве жанрового прототипа классическую сонату. Но, конечно, речь не идет о сознательном его копировании, наоборот, композитор творчески модифицирует его в каждом из своих опусов. В трактовке жанра Т. Сергеева стремится воспроизвести «совокупную генетическую структуру <...>, по которой создается то или иное художественное целое» [4, с. 95]. При всех различиях в ее камерных сонатах прочитывается

некая «генетическая структура», отсылающая нас именно к сонате в ее классическом понимании.

По меткому замечанию В. Н. Холоповой, «композиционное совершенство было не-

отъемлемым идеалом "венских классиков"» [7, с. 318]. Насколько стремится к нему Т. Сергеева? Композиционные решения сонатных циклов достаточно индивидуальны, о чем свидетельствует приведенная ниже таблица:

<i>Произведение</i>	<i>I часть</i>	<i>II часть</i>	<i>III часть</i>	<i>IV часть</i>
Соната для тромбона и фортепиано	Allegro vivace scherzando	Andantino	Presto possibile	
Соната для виолончели и фортепиано	Moderato, poco rubato	Allegro molto	Allegro moderato	Andante con moto, rubato
Соната для виолончели и органа	Andante con moto	Molto vivo	Andante rubato	Presto
Соната для скрипки и органа «К Евгению»	Allegro	Allegro ma non troppo	Presto	
Соната для альт-саксофона и фортепиано	Andantino	Vivo	Andantino	Allegretto
Соната для скрипки и фортепиано	Andante	Allegro ma non troppo		

Количество частей варьируется — от двух до четырех. Вместе с тем можно заметить некоторое сходство между трехчастными сонатами, сохраняющими привычное темповое соотношение *быстро – медленно – быстро*. В свою очередь, четырехчастные опусы роднит такое чередование: *медленно – быстро – медленно – быстро* (за исключением Сонаты для виолончели и фортепиано). Такой тип сонатного цикла — «интровертный» (О. В. Соколов) — получил широкое распространение в музыке XX века. Т. Сергеева не использует одночастный цикл, столь характерный для романтиков.

Кроме того, в четырехчастных сонатах первые и третьи части отличаются лаконичностью, выполняя функцию своеобразного вступления к более развернутым быстрым частям сонат. Из-за этого композиционно сонаты воспринимаются как двухчастные циклы, где каждая часть состоит из двух контрастных разделов. Следует отметить, что подобные композиционные решения весьма характерны для произведений Т. Сергеевой и ярко представлены, например, в ее концертных опусах, где «наличие непропорциональной двухчастности

(на разных уровнях) позволяет рассматривать ее как стилевое качество, как тип композиционного мышления, обусловленный игровой логикой, а не авторскими просчетами» [2, с. 17]. Но ощущение незамкнутости или незавершенности в подобной композиции снимается благодаря весомости финала. Это «золотое правило» автор сохраняет практически во всех сонатах, приближая их, опять же, к классическому прототипу.

Композиционное совершенство классических сонат во многом было обусловлено симметричной архитектоникой сонатной формы, в которой особое значение приобретает реприза. Именно она приводит к «эстетическому консонированию и завершенности музыкальной формы» [7, с. 334]. Во многих сонатных формах Т. Сергеевой репризы принципиально отсутствуют, и это невольно замечается даже при первом прослушивании. Ей удается «не только избегать прямой репризности, но и находить для каждого сочинения индивидуальный вариант "побега": отсутствие репризы и перенесение ее функций в код; замещение новым эпизодом; частичное замещение новым тема-

тическим элементом; динамизация репризы с элементом замещения» [2, с. 17–18]. Взамен «эстетического консонирования» она культивирует, образно говоря, «эстетическое диссонирование», когда для каждой части изобретаются абсолютно неповторимые безрепризные структуры. В этом смысле уникальна Соната для тромбона и фортепиано, где ни в одной из трех частей нет сонатной формы, и не в каждой части присутствует привычная реприза.

Первая часть — компактная, игривая (*leggiero, scerzando*) — написана в простой двухчастной форме, в последнем разделе которой вместо полноценной репризы появляется лишь один элемент экспозиции — аккомпанемент в партии левой руки у фортепиано. Реприза так завуалирована, что в целом складывается впечатление о сквозной, непрерывно развивающейся материи. Этому немало способствует и тональная разомкнутость. Четко прослушиваемый на протяжении части A-dur в последних тактах растворяется в терции *cis — es*, которая в силу своего неустойчивого звучания воспринимается как доминанта к тональности следующей части. Но этого не происходит, вторая часть начинается в D-dur и представляет собой оригинальные вариации, близкие типу *basso ostinato*. Функцию устойчивого баса выполняет двутактовое построение, многократно повторяемое в партии фортепиано. На протяжении части оно подвергается развитию, приводящему к кульминации. Самое удивительное происходит в последнем разделе, функционально совпадающим с кодой. Здесь появляются два новых элемента, один из которых — измененный вариант темы I части (фортепиано), а второй — интонационный остов темы финала (тромбон). Таким образом, в коде второй части завершается первая и одновременно «проявляется» третья части.

Финал представляет собой трехчастную форму, все разделы которой резко контрастны: «злая» токката, в своем развитии напоминающая трехголосную фугу; эпизод, построенный на подготовленной теме второй части; демонический вальс, где в неузнаваемом виде возвращается тема токкаты. В коде звучит тема эпизода, протягивая незримую нить ко второй части.

С точки зрения тематического строения структура сонаты выглядит следующим образом:

I	II	III
A	BA ₁	C D1 C1 D2
	D	

Она достаточно далека от типовой композиции классической сонаты. Появление двух тем в финале создает «иллюзию» сонатной формы, но их соотношение и дальнейшее развитие позволяет тем не менее говорить о трехчастной форме. Татьяна Сергеева лишает сонату одного из главных отличительных признаков — сонатной формы как способа организации музыкального материала. Если вспомнить, что соната традиционно представляла собой «как бы камерный вариант симфонии» [6, с. 81], то невольно возникает вопрос — что же остается от сонаты?

Среди универсалий сонатного жанра музыковед Г. В. Григорьева выделяет следующие: 1 — непрерывное тематическое развитие (в него включается принцип производного контраста); 2 — тональный контраст в экспозиции и его снятие в репризе; 3 — образно тематическое противопоставление [1, с. 10]. В сочинениях Т. Сергеевой в первую очередь сохраняется образно-тематическое противопоставление, которое представлено как внутри частей, так и между ними. В Тромбонной сонате изящно-шутливую первую часть сменяет неспешная кантилена второй, а затем — неудержимо напористая третья часть. Образно-тематические «неожиданности» присутствуют в каждой из частей, создавая ощущение калейдоскопичности формы. Самым «пестрым» в этом смысле является финал, на протяжении которого токката превращается в вальс, правда, сохраняющий неиссякаемую энергию движения. Контраст образных сфер сглаживается полифонизацией материала, которую можно считать «другой стороной финальности <...>, идущей от Моцарта» [3, с. 112].

Во второй части сонаты образно-тематический контраст вносит, как уже отмечалось, кода: резкая смена темпа (*Allegro molto*), динамики (*ff, sf*), появление нового типа изложения (тема I части в кластерном звучании). Важно отметить, что образно-тематическое противопоставление присутствует не только как способ организации формы в ее горизонтальном измерении, но и как принцип взаимодействия двух инструментов, как принцип единовременного контраста по вертикали. Например, тема I части, звучащая у тромбона, — метрически свободна (*senza mezure*), ритмически прихотлива, темпово неустойчива (*rubato*). Ее оттеняет четко организованное равными длительностями (6/4, *ritmico*) несколько монотонное звучание фор-

тепиано. Схожий принцип соотношения двух «персонажей» складывается во второй части, где на фоне многократно повторяющегося basso ostinato в партии фортепиано льется бесконечная, текучая и изменчивая мелодия у тромбона.

Упомянутый Г. В. Григорьевой тональный контраст реализован в Тромбонной сонате не в экспозиции и репризе какой-либо части, а в общем тональном развитии, конечная цель которого — разрушение тональности. В противовес первым двум частям (A-dur, D-dur) в финале не выставлены ключевые знаки, хотя в некоторые моменты «прорываются» тональные устои, но и они так и не закрепляются, сохраняя тональную незамкнутость предыдущих частей.

Наконец, для сонаты являются универсальными непрерывное тематическое развитие и принцип производного контраста. Т. Сергеева виртуозно работает с тематическим материалом сонаты, насыщая каждый такт интонационной выразительностью, сохраняя важность и необ-

ходимость мелодического начала. В двухчастной форме I части небольшой развивающий раздел представляет собой многократную каноническую имитацию начальной восходящей секунды из главной темы. Этот прием позволяет не только логично длить форму, но и создать впечатление живого диалога двух героев условного спектакля.

Принцип производного контраста, помогающий сохранить цельность и целеустремленность масштабного жанра, в сонатах Сергеевой не выражен намеренно ярко, но тем не менее присутствует всегда. В Сонате для тромбона и фортепиано он проявляется постепенно, что подтверждает анализ основных тем сочинения. Интонационным корнем всей сонаты становится тема I части, «выращенная» из восходящей секунды. Мелодический ход из двух восходящих (или нисходящих) секунд присутствует во всех темах, видоизменяясь ритмически, звуковысотно и соединяя в целое столь разные по характеру образы.

Тема I части (A) 

Тема II части (B) 

Тема III части (C) 

Тема III части (D) 

Пример 1. Соната для тромбона и фортепиано

Менее уловимо еще одно интонационное родство: восходящая кварта темы А незаметно прорастает в теме В, а самое главное — готовит появление темы D, которую отличает от предыдущих узко интер-

вальных мелодических линий появление широких интервалов. Если выстроить ее звуковые варианты, то станет понятно — при кажущейся несхожести она «генетически» родственна другим.



Пример 2

Интонационные скрепы, незримо соединившие столь разные темы опуса, подчеркивают именно сонатный тип мышления, несмотря на отсутствие сонатной формы. Для создания интонационного родства Т. Сергеева умело использует своеобразные мелодические клише, универсальные формулы, проверенные временем. Так, элемент темы А (*пример 2*) воспроизводит контур известной монограммы DEsCH, а элемент темы С (*пример 2*) воспринимается как вариант другой не менее известной монограммы — VAsH. Интересно, что подобные мелодические клише присутствуют в Концерте для скрипки и клавишных. Например, четырехзвучный мотив *martele* является одним из ключевых в тематическом строении произведения, также вызывая ассоциации с упомянутыми монограммами.



Пример 3. Концерт для скрипки и клавишных. Часть I

Среди индивидуальных черт, отличающих сонаты Сергеевой, следует указать еще одну — это необычайно виртуозные партии участников ансамбля. В предисловии Сонаты для скрипки и органа «К Евгении» автор констатирует: «Драматические коллизии произведения, чрезвычайная смысловая и фактурная насыщенность требуют от исполнителей высокого мастерства» [5, с. 2]. Еще раз подчеркнем, сонаты писались в расчете на музыкантов высочайшего класса, мастерство которых во многом позволило композитору использовать максимальные исполнительские возможности. Сама Татьяна Сергеева — блестящая пианистка и органистка, технических трудностей для которой не существует, или, по крайней мере, слушатель не догадывается об их существовании.

Без преувеличения можно сказать, что партии всех инструментов обладают той степенью виртуозности и яркости, которая более характерна для концертного жанра, нежели для сонаты. Неслучайно сонату «К Евгении» автор мыслит как концерт-симфонию. С другой стороны, создается Концерт для скрипки и клавишных, где участвуют всего два исполнителя, невольно вызывая аналогию с камерной сонатой, переросшей в оригинальный камерный концерт. Сплав сонатности и концертности, требующий высокого мастерства, возможно, является той преградой, из-за которой сонаты звучат не так часто, как они этого заслуживают.

Неповторимые авторские находки, порождающие неожиданные метаморфозы сонатного жанра, органично соединились в сочинениях Т. Сергеевой с важными универсальными принципами сонатного мышления, присутствие которых позволяет говорить о творческом продолжении классических традиций.

Литература

1. Григорьева Г. В. Музыкальные формы XX века: учебное пособие. М.: Гуманитарный издательский центр «ВЛАДОС», 2004. 174 с.
2. Зароднюк О. М. Игровая логика формы в инструментальных концертах Татьяны Сергеевой // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. № 4 (34). С. 15–20.
3. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. М., 1998. 343 с.
4. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учебное пособие. М.: Гуманитарный издательский центр «ВЛАДОС», 2003. 248 с.
5. Сергеева Т. П. «К Евгении». Соната для скрипки и органа. М.: Music Well, 1994. 71 с.
6. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Н. Новгород: Изд-во Нижег. гос. университета, 1994. 216 с.
7. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 2001. 489 с.

МУЗЫКА В ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ

© Преснякова И. А., 2016

УДК 78.072.2

«THE JAZZ THEORY BOOK»: РУССКАЯ ВЕРСИЯ (О НЕПЕРЕВОДИМОЙ ИГРЕ СЛОВ И ИНЫХ «ТРУДНОСТЯХ ПЕРЕВОДА»)

В статье рассматривается проблема перевода современной джазовой англоязычной терминологии на примере «The Jazz Theory Book» М. Левина. Автор выявляет особенности отечественной и американской терминологии теории джаза, характеризует сегодняшнее состояние русскоязычного джазового словаря, указывает на «болевы́е точки», возникающие при трансляции иноязычной терминологии на российскую почву.

Ключевые слова: теория джаза, джазовая гармония, терминологика, М. Левин

«The Jazz Theory Book» Марка Левина¹ [12] является уникальным образцом своего жанра. Пятисотстраничный учебник представляет собой комплексный курс джазовой теории, извлеченной из практики музыкальной и приложенной к практике учебной посредством действенной методики. Столь редкий для джазовых теоретических пособий органичный синтез этих трех составляющих здесь сочетается с превосходным стилем изложения и информативной насыщенностью, вписанных в звучащее пространство книги. М. Левин, безусловно, безукоризненно владеет предметом: каждая строка текста, каждый нотный пример служат подтверждением того огромного музыкантского опыта, который стоит за плечами его автора, а также его бесспорного педагогического таланта. Без преувеличения, этот труд можно назвать одним из лучших в ряду современных джазовых учебников². Доказательством тому служит его многолетняя востребованность музыкантами разных стран и континентов. Впервые изданная в 1995 году, «The Jazz Theory Book» сразу получила восторженные отзывы американского джазового сообщества, а позже была переведена на несколько европейских и восточных языков³.

Спустя почти двадцать лет после начала своего триумфального шествия по миру труд М. Левина наконец «прорубил окно» и в нашу страну: его русская версия вышла в свет в 2014 году и стала *первым изданным переводом американского учебника теории джаза*, что по своему статусу равнозначно, пожалуй, лишь публикации первого отечественного учебни-

ка «Гармония в джазе» Ю. Н. Чугунова в 1978 году [8]. Благодаря «Теории джаза» М. Левина скромный список русскоязычной джазовой учебно-методической литературы не просто пополнился счетной единицей, но обогатился пособием нового уровня качества. Оно позволяет студентам не только получить общее представление о некоторых элементах гармонии в джазе (которое предлагают, как правило, существующие отечественные издания в стиле «альтернативного музыковедения»), а иметь перед собой настоящий *dux* — руководство, которое методично, шаг за шагом поведет по верному пути освоения непростого предмета, и авторитетного, но вместе с тем доброжелательного наставника в лице автора. Полагаем, что учебник М. Левина может дать ответы на два ключевых вопроса дидактики — «чему учить?» и «как учить?» — применительно к отечественной практике преподавания теории джаза. Думается, что включение в нее данного пособия может иметь высокий «коэффициент полезного действия» — естественно, при условии качественного перевода.

Русскоязычная версия 2014 года принадлежит Наталье Владимировне Юговой. Мы считаем необходимым и приятным долгом выразить глубокую признательность переводчику за то большое дело, благодаря которому у российских студентов и педагогов появился реальный шанс познакомиться (пусть и заочно) с методами обучения известных джазовых школ. Предложенный Н. В. Юговой перевод «основного тела» учебника выполнен вполне корректно и

выглядит достаточно убедительно как «подстрочник». Вместе с тем именно это качество буквального перевода репрезентирует одну из актуальных проблем отечественной джазовой теории — проблему терминологии. Ее особый статус как языка профессиональной коммуникации в русском тексте недооценен, тогда как в оригинале автор демонстрирует явное понимание этой функции терминологии, размещая на фронтальных позициях Глоссарий и раздел «О терминологии и обозначениях аккордов». Без них освоение читателем всего изложенного в учебнике было бы затруднено или даже невозможно. Русскоязычный же «список» Глоссария — «Словарь» — предстает как одно из самых уязвимых мест перевода. К сожалению, в должной мере он не способствует решению проблем коммуникации ни в паре «автор — читатель», ни между разноязычными культурами одной профессиональной сферы.

Последний вектор связан с различием специфики англо- и русскоязычной терминологии, рассмотрение которой даже в узком ракурсе перевода нуждается в разностороннем анализе. Назовем ряд общих и частных его аспектов: соотнесение сложившихся по обе стороны музыкально-теоретических и терминологических традиций, приемы адаптации аутентичного фонда терминов к новой языковой почве и иной теоретической формации, причины неприятия одних и предпочтения других лексических конструкций, прирост новой русскоязычной терминологии, степень адекватности перевода и трактовки терминов.

Не претендуя на полноту исследования указанных проблем в силу конкретности избранной темы и ее источника, тем не менее укажем на достаточно показательную картину, что вырисовывается и на этой основе.

Какие особенности американской джазовой теории / терминологии демонстрирует книга М. Левина? Выделим важнейшие из них:

1. Отсутствие функциональной теории гармонии. Главенство ступенчатого метода.
2. Свободная взаимозаменяемость близких терминов, лежащих в радиусе одной понятийной сферы, а также возможность наделения какого-либо существующего термина условным значением, отличным от общепринятого.
3. Наличие широкого круга идиоматических выражений, претендующих на статус терминов.

4. Большой удельный вес терминов, специфичных для джазовой исполнительской практики.

Так, например, из функциональных понятий в Глоссарии присутствует лишь одно — тоника, жестко привязанное к аккорду первой ступени. Часто встречающийся термин «доминантовый» указывает лишь на структуру аккорда, но не на его функцию: «доминантовым» называется любой малый мажорный септаккорд, независимо от положения в тональности: «В качестве доминантовых также могут быть все аккорды прогрессии III-VI-II-V» [2, с. 28]⁴. О субдоминанте не упоминается вовсе. Подобный расклад идет вразрез с существующей отечественной школой, что рождает немало казусов при буквальном калькировании исходного текста. В частности, невятно звучит следующее объяснение: «Из-за интервального соотношения между примой, терцией и септимой его [малый мажорный септаккорд] называют доминантсептаккордом» [2, с. 19].

Неоднозначная ситуация возникает и в случае с такими, казалось бы, «простыми» лексемами, как *major* и *minor*. Смысл их русскоязычных эквивалентов достаточно определен и связан прежде всего с ладовой основой. Прямая проекция этого нюанса на англоязычную терминологию в результате ее перевода рождает образцы типа «миноро-мажорный септаккорд» («*minor-major 7th chord*», по структуре — большой минорный септаккорд), или «увеличенный мажорный септаккорд» («*augmented-major 7th chord*», соответствующий увеличенному септаккорду). Как видим, возникает несоответствие предложенных переводчиком вариантов отечественной системе обозначений: в российской учебной практике миноро-мажорными и мажоро-минорными принято называть двутерцовые аккорды⁵.

В англоязычной музыкальной лексике термины *major* и *minor* используются не только для указания ладового наклонения, но и для обозначения качества интервалов, и в последнем случае исходят из бытового словаря, где означают «большой» и «меньший» соответственно. Этот момент проясняет этимологию названий септаккордов, и даже позволяет соотнести их с отечественной практикой, где одно из слов указывает на качество трезвучия, лежащего в основе септаккорда (в данном случае минорное — *minor*), а другое — на качество септимы (большая — *major*).

Одним из специфических моментов джазовой теории является использование существующих академических терминов в «нетрадиционном» понятийном ракурсе, а также стирание демаркационных линий между элементами одного понятийного поля. Это характерная черта как американской, так и российской джазовой школы, наиболее ярко проявляется в терминах и понятиях ладотональной сферы. Их тонкие дефиниции, грань за гранью шлифуемые «классическими» музыковедами не одно столетие, в сфере джазовой теории попросту не востребованы. Показательны здесь следующие примеры: «scale, or mode» [12, p. 39] = «гамма, или лад» [2, с. 41], «лад — гамма из семи нот» [2, с. XVIII], «хроматическая гамма — универсальный лад, который ложится на любой аккорд» [7, с. 47]. В разделе «О терминологии и обозначениях аккордов» книги М. Левина (и в русской версии вслед за оригиналом) есть следующая оговорка: «Джазовые музыканты наряду с термином "гамма" используют термин "лад". Я поступаю также. Но я делаю разграничение, если лад находится в непосредственном родстве с гаммой, как D-дорийский лад гаммы C-dur» [2, с. XV]. Налицо разница между системным качеством, обязательно присущим понятию «лад» в академической сфере, и его звуковой трактовкой в джазовой теории.

Заметим, что перевод выше приведенного фрагмента выполнен неточно — авторское «*interchangeably*» (то есть взаимозаменяемо) подменено «*наряду*», что несколько меняет смысл высказывания. Кроме того, в англоязычном источнике нет режущих глаз академических латинских наименований тональностей, не применяемых ни в американской, ни в российской джазовой практике.

К сожалению, оплошности встречаются в переводе Глоссария неоднократно. Например, термин «*changes*», означающий аккордово-гармоническую последовательность конкретной темы, переводится как «структура аккорда»⁶. Даже знакомое *rubato* преподносится как «свободное от темпа исполнение» [2, с. XX].

При желании эти недостатки легко исправить. Гораздо большая работа нужна для поиска подходящих эквивалентов группе переводных терминов, функционирование которых в существующем варианте вряд ли возможно: среди них, к примеру, «мелодический кусок» (*lick*), «набор средств» (*bag*), «отставать»

(*lay back*), «прием» (*chop*), «удары» (*kicks*). Их наличие неудивительно для первого опыта перевода узкоспециального руководства, так как демонстрирует вполне закономерные результаты методов трансляции иноязычной терминологии, аналогов которой в русскоязычном вербальном пространстве нет: из двух «коренных» вариантов — транскрибирования «готового» иноязычного термина и «изобретения» «нового национального» — здесь избран более сложный — второй. Но, как показывает историческая практика, терминами-«долгожителями» в большинстве своем являются транскрибированные варианты. Поверженные ими, неслучайно канули в Лету отечественной теории такие образцы «терминотворчества», как «*держимый тон*», «*доброзвучие*», «*знак унижения*», «*двойной крест*», «*уступка тонов*», «*сюжет наизворот*», «*ответ противный*», «*контрапункт хромой и несправедливый*», «*стеснение*» и многие другие. По сути, современная методология перевода терминологии идентична той, что использовалась на рубеже XVIII–XIX веков, когда русскоязычный музыкально-терминологический аппарат только начинал формироваться под сильным влиянием европейских (в большой степени — немецких, отчасти французских и итальянских) традиций. Сегодня в силу национальных корней джаза подобное лингвистическое влияние идет от англоязычных первоисточников. Как и несколько столетий назад, иностранные термины пытаются занять свое место на русскоязычной почве посредством двух главных способов — перевода (например, *substitutions* — *замены*) и транскрибирования (среди устоявшихся — *bridge* — *бридж*, *chorus* — *корус* (*хорус*), *riff* — *рифф*, *break* — *брейк*). Пожалуй, благодаря данному переводу книги М. Левина впервые в русскоязычной джазовой учебной литературе появились такие образцы транскрибированной терминологии, как *гиг*, *вамп*, *вёрс*, *стролл*, *тег*, *тёрнэраунд*⁷. Начертанные кириллицей, они выглядят непривычно для глаза, и трудно сказать, как скоро и насколько они приживутся в своем русифицированном виде. А может быть, в наш век, когда англоязычная лексика прочно вошла в повседневную жизнь практически во всех областях знания и быта, и в сфере музыкальной теории не стоит ее переводить или транскрибировать? Ведь пользуются же российские академические музыканты не одну сотню лет

итальянской терминологией, да и словосочетания-«билингвы» наподобие «сонатное allegro» давно никого не смущают.

Как бы то ни было, 90 процентов оригинального Глоссария книги М. Левина в том или ином виде нашли свое место в русскоязычном варианте. Но есть еще тот небольшой остаток, купирование которого (безо всяких на то оговорок или оправданий со стороны переводчика) вызывает чувство профессиональной досады. Русский «Словарь» (с. XVI–XXII) имеет 102 статьи вместо 116 статей оригинала. В чем причина? В «непереводимой игре слов».

Показательно, *что* изъято из отечественного издания: «take it out», «woodshed», «you'll hear it», «in the pocket» — то, что не поддается буквальному переводу. Даже носителю языка, не являющемуся членом джазового сообщества, эти образцы профессионального сленга ничего не скажут. А ведь они действительно «в ходу» и нередко становятся частью языкового барьера при живом общении студентов (как американских, так и иностранных) с педагогами. Во избежание этой ситуации М. Левин и размещает Глоссарий в своем руководстве⁸.

Одна из причин «изгнания» из русской версии приведенных выше примеров заключается в недостаточном погружении в культурно-исторический контекст, более глубокое освоение которого помогло бы расшифровать (а не купировать) элементы, так украшающие авторский текст. Интересна, в частности, история выражения «woodshed», который современные англо-русские словари переводят как «дровяной сарай» и «место репетиции музыканта». Понять связь этих значений можно, сделав экскурс в живую историю джаза. Так, в воспоминаниях Куба Остина, участника одной из выдающихся групп 30-х годов «Mc Kinney's Cotton Pickers» читаем, что термин «woodshedding» появился именно в их коллективе: «Когда кто-нибудь из наших хотел разучить свою партию, он уходил в лес и репетировал сколь угодно долго. Там он никому не мешал. Причем Незбитт⁹ сам посылал туда музыканта, если тот фальшивил в оркестре, так что иногда больше половины ребят бэнда разбрелись по лесу и "трясли деревья"» [9, с. 184]. Этот пример служит ярким подтверждением «мнемонической функции» джазовой терминологии: как утверждает Е. Назайкинский: «Развиваясь естественно, по законам преимущества, общественного отбора,

по законам взаимной коррекции и взаимного стимулирования в отношении практики, профессиональный язык музыкантов может быть уподоблен живому свидетелю истории, наблюдателю с всепроникающим взором и долгой памятью» [3, с. 157].

Учитывая все вышеизложенное, еще раз подчеркнем, что появление перевода солидного джазового руководства на русском языке имеет характер безусловно актуального и важного события для джазовой педагогики. Тот факт, что специальная терминология чуть не стала камнем преткновения при создании отечественной версии учебника М. Левина, ярко демонстрирует, что русскоязычный терминологический фонд джаза находится в стадии формирования. Естественность живого процесса постоянного обновления терминологии отмечает и сам М. Левин: «Джаз — живущее, дышащее, растущее, постепенно эволюционирующее искусство, и его изменяющаяся терминология отражает это» [12, р. IX] (перевод наш. — *И. П.*).

«Трудности перевода» профессиональной терминологии, возникающие при первом обращении к иноязычным источникам, фактически неизбежны. Залогом их успешного преодоления в сфере джаза будет работа «ансамбля» профессионалов — музыковедов, джазменов и лингвистов, а результатом их командной деятельности станут достойные образцы специальной литературы.

Примечания

¹ Марк Левин (Mark Levine) — концертирующий джазовый исполнитель (тромбонист и пианист), композитор и педагог. Статус его в музыкальном мире достаточно высок, о чем говорят неоднократные номинации на премию Grammy. Марк получил ее в 1981 году в составе ансамбля Кола Чейдера, где играл на тромбоне: альбом «La onda va bien» был назван «Best Latin Album». В 2003 и 2010 годах Левин был номинирован на Grammy в сходной категории («Best Latin Jazz Recording») как пианист за записи дисков «Isla» и «Off&On» с квартетом «Latin Tinge». Среди партнеров Марка по выступлениям и записям такие легендарные джазмены, как Диззи Гиллеспи, Чет Бейкер, Вуди Шоу, Фредди Хаббард, Джо Хендерсон, Милт Джексон. Как пианист Марк принимал участие в записи знаменитого звукового пособия «Play along» Джейми Аберсолда, с именем которого

связано и начало педагогической деятельности Левина в организованном Аберсольдом ежегодном джазовом лагере. С 1997 года до недавнего времени Марк являлся штатным преподавателем Джазовой школы (ныне — Джазовой консерватории) Беркли. И сейчас, несмотря на почтенный возраст (далеко за семьдесят!), Марк ведет концертную деятельность, а также передает свой опыт джазовой молодежи в форме авторских экспресс-курсов, остроумно-шутливо названных им «Everything you wanted to know about jazz theory in two hours!».

Информацию о музыканте можно почерпнуть на его официальном сайте: marklevine.com. Фамилия автора звучит как *Левин* с ударением на втором слоге (несмотря на указанный на обложке русского издания вариант *Левайн*). Информация достоверна, так как получена от самого Марка.

² В качестве достойных работ этого же направления укажем: [10], [11], [13].

³ Более подробную информацию об учебнике М. Левина можно найти в следующих публикациях автора статьи: [5], [6].

⁴ Заметим, что и в отечественной теории джаза этот термин уже давно используется именно в структурном значении, но — параллельно с функциональным, что иногда создает ситуацию необходимости перевода «с русского на русский». Вопрос соотношения академической и джазовой русскоязычной терминологии требует отдельного рассмотрения и в силу этого не представлен в рамках данной работы.

⁵ Например, в учебнике «Современное сольфеджио» М. Карасевой представлены «двухтерцовые трезвучия» — «мажоро-минорное» и «миноро-мажорное» [1, с. 30].

⁶ «Free (or play free) — improvise, usually without chord changes or a pre-set form» [12, р. XII] = «играть в свободном стиле — импровизировать, обычно не используя структуру аккорда или заранее установленную форму» [2, с. XVII].

⁷ Пополнение джазовой терминологии является частным вектором общего процесса: как отмечает Т. Науменко, «Терминологический словарь современной науки о музыке вообще новыми словами прирастает чрезвычайно медленно и при этом преимущественно за счет терминов, нацеленных на объяснение частных, единичных фактов, проявлений индивидуаль-

ного стиля или явлений, имеющих *локальное применение в границах определенного художественного направления*» [4, с. 15; курсив наш. — И. П.]

⁸ Подобные разделы содержат и иные американские учебники (например, [14]).

⁹ Джон Незбитт, трубач, аранжировщик и чуть ли не единственный музыкально грамотный член коллектива.

Литература

1. *Карасева М. В.* Современное сольфеджио: в 3 ч. Ч. 3. М.: Советский композитор, 2002. 122 с.
2. *Левайн М.* Теория джаза / пер. Н. В. Юговой. М.; Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2014. 544 с.
3. *Назайкинский Е. В.* Понятия и термины в теории музыки // Методологические проблемы музыковедения: сб. статей. М.: Музыка, 1987. С. 151–177.
4. *Науменко Т. И.* Текстология музыкальной культуры. М.: Памятники исторической мысли, 2013. 584 с.
5. *Преснякова И. А.* Курс джазовой гармонии: о специфике отечественной практики // Теория музыки: актуальные вопросы методики преподавания: сб. статей РАМ им. Гнесиных. М., 2015. С. 98–123.
6. *Преснякова И. А.* Must-have современного джазмена: «Теория джаза» М. Левина // Музыка. Искусство, наука, практика. 2015. № 3. С. 79–84.
7. *Степушко О. М.* Блюз. Джаз. Рок. М.: Камертон, 2004. 141 с.
8. *Чугунов Ю. Н.* Гармония в джазе. М.: Советский композитор, 1978. 152 с.
9. *Шапиро Н., Хентофф Н.* Послушай, что я тебе расскажу. М.: Синкопа, 2000. 432 с.
10. *Jaffe A.* Jazz Harmony. 2nd ed. Advance Music, 1996. 196 p.
11. *Jazz harmony II. Chord progressions / US Army Element. School of Music, 1996. 202 p.*
12. *Levine M.* The Jazz Theory Book. Sher Music, 1995.
13. *Terefenko D.* Jazz Theory: From Basic to Advanced Study. Taylor & Francis Ltd, 2014. 460 p.
14. *Weir M.* Vocal Improvisation. Mainz: Advance Music, 2001. 232 p.

МУЗЫКА КАК ПРЕДМЕТ ОБСУЖДЕНИЯ НА СТРАНИЦАХ ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОГО ЖУРНАЛА «ВЕСТНИК ЕВРОПЫ»

Статья посвящена анализу публикаций о музыке в одном из самых влиятельных в дореволюционной России либеральном журнале «Вестник Европы». Избраны статьи, наиболее показательные для определения роли музыки в отечественной культуре. Авторы приходят к выводу, что публикуемые тексты носили важный просветительский характер и были обращены к музыкально образованному кругу любителей искусства. Публикации также свидетельствуют о достаточно серьезной осведомленности читателей, которым адресованы анализируемые в статье тексты, а также о важной роли музыки в общественно-политическом развитии страны.

Ключевые слова: музыка, искусство, журнал «Вестник Европы», В. В. Стасов, либерализм

В отношении к музыке существует многовековая традиция, восходящая к древнейшим цивилизациям: с одной стороны очевидна притягательность предмета для самых общих рассуждений (о государстве, об основаниях жизни, о воспитательной силе искусства и т. п.), а с другой — не менее очевидно осторожное к ней отношение, связанное с известной неопределенностью ее смыслов, высокой степенью условности ее языка, определивших ее отграниченность от идеологических процессов общества.

Культура России XIX столетия — даже с учетом событий последующего времени — и сегодня свидетельствует о кипящей атмосфере полемически острого столкновения философских учений, борьбы материализма и идеализма, западничества и славянофильства, личностных баталий. В этом круговороте позиций и мнений чрезвычайно интересно обратиться к публикациям о музыке в одном из влиятельнейших общественно-политических журналов России — «Вестнике Европы».

Особенно часто вопросы развития искусства становились предметом обсуждения на страницах журнала «Вестник Европы» во второй половине XIX – начале XX веков. Несмотря на четко обозначенные политические векторы издания и вполне определенные функции, которые был призван реализовывать журнал в общественной жизни страны, публикации в нем не ограничивались темами политического характера. С самого начала деятельности редакция журнала ставила перед собой также и масштабные просветительские задачи: способствовать широкому распространению научного

и художественного знания среди образованных читателей. Проблемы музыкального искусства были активно включены в контекст обозначенных задач.

В целом, как издание «Вестник Европы» прожил по сути три полноценные жизни. Первую — в 1802–1830 годы, вначале под редакцией М. Н. Карамзина, затем П. П. Сумарокова, М. Т. Каченовского, В. А. Жуковского. Закладывая традицию толстого журнала, «Вестник Европы» тех лет занимал довольно явно выраженную консервативную позицию, публиковал в основном переводы статей европейских публицистов, также некоторые литературные произведения современников (в частности, А. С. Пушкина), критические заметки (преимущественно редакторов) о литературе и изящных искусствах, некоторых политически значимых событиях.

Третий этап деятельности «Вестника Европы» начинается уже в 2001 году и связан с историей уже современной России. Его основатели Ек. Ю. Гениева, Е. Т. Гайдар и В. Н. Ярошенко с самого начала поставили перед журналом задачу продолжения лучших традиций «Вестника Европы», которая заключается в создании платформы культурного диалога в обществе. Среди материалов журнала — статьи истории и философии, критические очерки о современных культурных событиях и произведениях искусства.

Самая долгая, вторая жизнь журнала — с 1866 по 1918 годы. В основном она была связана с именем отставного петербургского профессора истории М. М. Стасюлевича. За-

тем, после 1908 года изданием и редактурой «Вестника Европы» занимались М. М. Ковалевский и К. К. Арсеньев, Д. Н. Овсяннико-Куликовский. Журнал этого периода относился к традиционному для России второй половины XIX века типу «толстого» общественно-политического журнала. Наряду с постоянными рубриками — «Внутреннее и Литературное обозрение», «Иностранная политика», «Из общественной хроники», «Библиографический листок», «Корреспонденция» и «Известия» — в его структуру входили беллетристика, передовые и критические статьи.

Первоначально (с 1866 года) «Вестник Европы» был отраслевым научным печатным органом, где наряду со специально историческими исследованиями публиковались художественные произведения и критические статьи по искусству. Однако слабость либерального фронта русской журналистики в конце 60-х годов XIX века подталкивала редакцию к политизации журнала. Ведущий обозреватель «Вестника Европы» К. К. Арсеньев впоследствии вспоминал, что «в 1865-м году русская периодическая печать представляла собою далеко не полное отражение течений, существующих в русском обществе». Среди толстых журналов «менее всего благоприятно было положение центра», где находились сторонники «безостановочного движения по той дороге, которую взяла Россия в эпоху великих реформ». Правые позиции успешно отстаивал «Русский Вестник», редактируемый М. Н. Катковым; слева находились «Современник» и «Русское слово», а «между теми и другими зияло пустое пространство, которого не могли заполнить опустившиеся и обесцвеченные "Отечественные записки"» [4, с. 216–217]. Политизация журнала нашла отражение даже в смене подзаголовка «Вестника Европы». Из «Журнала историко-политических наук» «Вестник Европы» превратился в «Журнал Истории. Политики. Литературы».

С 1868 года «Вестник Европы» становится идейным рупором либерально мыслящей части российского общества [1]. Журнал стал выходить ежемесячно (вместо четырех книг в год) объемом до четырехсот страниц, и наряду с отделами критики (например, «Литературное обозрение»), в нем появились такие постоянные рубрики, как «Иностранная политика» и «Внутреннее обозрение», а с 1882 года — «Из общественной хроники». Постепенно

к 80-м годам XIX века «Вестник Европы» прочно занял позиции лидера легальной оппозиции правительству. Показательно, что в начале XX века ведущие публицисты журнала вошли в партию кадетов, а затем в 1906 году организовали «Партию демократических реформ». В 1918 году журнал был закрыт как контрреволюционное издание.

«Вестник Европы» второго «издания» занимает довольно важное место в общественно-политической жизни страны: на его страницах формулируются программные принципы нового социального либерализма, совмещающего базовые принципы либеральной идеологии и идей социального государства. Во второй половине XIX века он был одним из самых читаемых общественно-политических «толстых» журналов России, в начале десятилетия уступая по тиражу только «Отечественным Запискам». По данным В. Е. Кельнера, например, в период 1880–1890-х годов число подписчиков либерального журнала ежегодно составляло более 6 тыс. человек [5, с. 158]. Ведущее положение «Вестника Европы» базировалось не только на стабильном количестве читателей, но и на высоком качестве публикуемого материала. К работе в журнале привлекались маститые ученые (И. М. Сеченов, И. И. Янжул), специалисты в сфере образования (Н. А. Корф, В. Я. Стоюнин), искусствоведы и критики (В. В. Стасов, И. В. Цветаев), известные писатели и поэты (И. А. Гончаров, И. С. Тургенев, М. Е. Салтыков-Щедрин, А. И. Жемчужников, Э. Золя, И. А. Бунин и др.).

В публикациях художественной направленности преобладали тексты, связанные с искусством словесности (критические очерки, публикации глав романов, повестей, литературные обзоры и т. д.). Тем не менее, при доминировании литературы в журнале важное место занимают статьи о живописи, скульптуре и музыке, что связано со спецификой самих видов искусства и особенностью их восприятия. Размещение в журнале новой поэзии и современной прозы привлекало новых читателей, и одновременно провоцировало на дальнейшую публикацию критических очерков. Об актуальных событиях в музыкальном и изобразительном искусстве можно было говорить после приобщения к ним широкой публики (после премьер, вернисажей и т. п.). Кроме того, до середины 1880-х годов среди публицистов,

пишущих об искусстве, преобладали сторонники позитивистского подхода, тяготеющего к реализму: А. Н. Пыпин — редактор литературного отдела и крупнейший представитель культурно-исторической школы литературоведения, А. А. Потебня — теоретик и практик психологического направления в языкознании, А. Н. Веселовский — сторонник сравнительно-исторического метода изучения памятников литературы и др.

С середины 1880-х годов в «Вестнике Европы» появляются поэтические, философские, литературно-критические публикации В. С. Соловьева, открывшие журналу новые горизонты обсуждения традиционных эстетических проблем. Характерной в этом отношении является статья «Поэзия Ф. И. Тютчева» [8], которая не только стала серьезной вехой в интерпретации тютчевского творчества, но и оказала непосредственное влияние на поэзию ранних символистов [10, с. 75–78].

Большое значение среди публикаций об искусстве занимают очерки о музыке известного критика, искусствоведа В. В. Стасова. Владимир Васильевич Стасов был автором журнала, начиная с самого первого номера «Вестника Европы» в 1866 году в журнале публикуются аналитические статьи Стасова о творчестве отечественных художников (И. Крамской, А. Иванов), скульпторов (П. Антокольский), композиторов (М. Мусоргский), некоторые его работы — «авторитетный отклик» (ответ на обращение редакции) на значимые культурные события (постановка оперы «Рогнеда» А. В. Серова, выставка в Эрмитаже), но большая часть размещенных материалов — масштабные исторические обзоры развития живописи, скульптуры, архитектуры и музыки, которые во многом носили программный характер. За одно из таких исследований — «Происхождение русских былин» (опубликовано в 1868 году) — критик был удостоен премии Императорской Санкт-Петербургской Академии Наук.

Наиболее плодотворное сотрудничество В. В. Стасова и «Вестника Европы» относится к концу 70–80-х годов, когда в журнале было напечатано наибольшее количество его статей. Однако в 1888 году проявились разногласия между В. В. Стасовым и М. М. Стасюлевым. Напряжение в отношениях началось со статьи о И. Н. Крамском, в публикации которой Стасюлевич вначале отказал Стасову, ожидая ее

от другого автора, затем, не дождавшись, все же обратился к критику (работа была напечатана в двух последних номерах журнала за 1887 год). Затем Стасов предложил новую публикацию — «Крамской по его письмам и статьям», где известный художник был показан как талантливый критик. Но редактор «Вестника Европы» затягивал с решением, в итоге так и не пропустил ее в печать, мотивируя низким научным уровнем замечаний Крамского, изначально не рассчитанных на широкую публику. Впервые в своей карьере критика получив отказ, Стасов был обижен, обвинил Стасюлевича в некомпетентности [6, с. 107–108]. Спустя несколько лет отношения были восстановлены, но за следующие шестнадцать лет в «Вестнике Европы» появилась только одна статья В. В. Стасова — некролог М. М. Антокольского [9].

Описанный поворот в отношениях автора и редактора — один из многих штрихов к портрету сложной, окруженной скандалами и интригами личности критика, от природы наделенного «недюжинной эмоционально-суггестивной мощью». В. Б. Валькова находит очень точное определение стасовской профессиональной и жизненной позиции: «Деятельность Стасова была четко и осознанно ориентирована на понимание критики как "поля боя", как средства ведения праведной войны» [2, с. 152]. Все же следует отметить, что пафос борьбы, стремление вести «священную войну за праведное искусство» [2, с. 152] в публикациях о музыке в «Вестнике Европы» не имели характера вызова на битву: доминировала просветительская установка, что более соответствовало общему строю «вестнических» статей о музыке.

Среди авторов «Вестника Европы» — Ливерий Антонович Сакетти (1852–1916). Известный в России своей эрудицией и социальным энтузиазмом историк и теоретик музыки, музыкальный критик и педагог, он происходил из старинной итальянской семьи музыкантов. Выпускник Санкт-Петербургской консерватории по классам виолончели у К. Ю. Давыдова (1874) и теории композиции у Ю. И. Иогансена и Н. А. Римского-Корсакова (1878), Л. А. Сакетти многие годы преподавал в консерватории (элементарную теорию, историю музыки, сольфеджио, гармонию и др.). Следуя примеру европейских университетов, он впервые ввел в консерваторский курс дисциплину «эстетика». Ему принадлежит важная роль в адаптации на российскую интеллек-

туальную почву многих западноевропейских философско-эстетических трудов.

Л. А. Сакетти много и активно сотрудничал со столичными периодическими изданиями («Педагогический листок», «Театр», «Вестник изящных искусств», «Северный вестник», «Вестник Европы», «Журнал Министерства народного просвещения», «Театр и искусство» и др.). Он является автором «Очерка всеобщей истории музыки» — одного из первых на русском языке трудов, в котором излагается путь становления музыки с древнейших времен до XIX в. Написанные в 1883 году «Очерки...» были очень популярны и выдержали множество переизданий. Его практически ориентированные труды по истории русской светской музыки, элементарной теории музыки, сольфеджио и эстетике были внедрены в учебный процесс и в течение ряда лет были в числе самых популярных учебников в консерваториях и музыкальных классах России.

Примечательна одна из статей Л. А. Сакетти, опубликованная в «Вестнике Европы» в 1879 году. Сформулированное автором название «Музыкальное образование в школе и в жизни» весьма условно, поскольку в статье затрагивается широчайший круг проблем: от попытки определить смысл искусства и представить путь становления музыки с древнейших времен — до роли музыки в воспитании детей.

Привлекая Дж. Милля, Сакетти дает предельно общее определение искусства («я бы склонен его назвать стремлением к совершенству исполнения») [7, с. 744], при этом в музыке автор видит «более широкую область в деле стремления к совершенству» [7, с. 744], чем в других искусствах.

Преимущества музыки заключаются и в том, что она «требует самого точного художественно-обработанного и вместе с тем ремесленно-педантического исполнения своих произведений» [7, с. 745]. Но это не пассивное исполнение «приказаний» композитора. Противопоставляя музыканта-исполнителя архитектору, которому нужен ремесленник, по значимости в творческом процессе музыканта-исполнителя Сакетти определяет его сходство с поэтом-переводчиком, талант которого должен соответствовать оригиналу. Аргумент в подтверждение своей идеи Сакетти находит в «Жизненных правилах для молодых музыкантов» Р. Шумана («вполне же постигнуть гения, быть может,

способен только гений») [7, с. 746]. Музыка занимает особенное положение среди искусств и потому, что требует много времени для музыкального образования, причем, с детства и всю жизнь требуется кропотливая работа по «поддержанию достигнутой ловкости» [7, с. 746].



Ливерий Антонович Сакетти

Идеи, которые сегодня кажутся наивными и общеизвестными (если не банальными), имеют одно оправдание: перед нами публикация 1879 года. Когда многое еще не было обсуждено, не артикулировано и требовало вынесения на открытую широкую трибуну, которую и представлял «Вестник Европы». Размышления о роли музыки в жизни приводят Л. Сакетти к выводу о том, что искусство звуков незаменимо в воспитании: для развития внимания и «быстроты соображения», стремления к совершенству и гармонизации чувства и интеллекта.

За рассуждениями автора в статье слышны весьма изящные парафразы на тексты Гегеля, Платона, В. Амброса, Г. Спенсера, Э. Ганслика, А. Маркса.

Наряду с этим неожиданно проявляется кьеркегоровская идея о том, что музыка по справедливости может быть названа искусством христианским («христианство вывело ее из зародышевого состояния») [7, с. 744]).

Характеризуя современную жизнь, Сакетти обращается к «Письмам о музыке» Гейне (явно продолжая линию Гегеля, полагавшего музыку «романтическим» искусством). В этом

же русле симптоматичным представляется обращение к И. Тэну: музыка — средство от страданий «болезнью века» [7, с. 749]. За приведенными ниже строками статьи, имеющими явный привкус дидактизма, — желание найти дополнительные аргументы необходимости музыки. «Мучительное состояние современного человека, дряблого телом, вследствие покойной, роскошной обстановки жизни, слабого характером, вследствие гложущих сомнений, при глубоком анализе его просвещенной мысли, раздраженного честолюбивыми стремлениями, вследствие общедоступности всех видных общественных положений, — такое мучительное состояние происходит именно от того, что при возбужденных в высшей степени желаниях, оказывается недостаток сил для их удовлетворения» [7, с. 749]. Музыка, завершает мысль Л. Сакетти, — с ее стремлением к далекому, неясному блаженству — как нельзя более соответствует этому состоянию.



После описанного столь «неприглядного» состояния общества и неожиданном резюме о созвучности ему музыки, остается неясным пафос данных размышлений (если учесть предыдущие аргументы необходимости искусства звуков). Тем не менее, сразу же после этого ав-

тор обращается к практическому вопросу: «как ведется музыкальное образование в стране?».

При описании частного образования критический настрой автора граничит со старческим ворчанием (хотя ему ко времени написания статьи было немногим более двадцати шести лет!). Подчеркивая природный интерес ребенка к звуку, автор рисует вопиющую картину: «...засаживают ребенка за инструмент, велют сидеть смирно, заставляют играть скучные упражнения». Раздраженный педагог, громко отбивающий ритм, своей «стукотней» парализует всякий интерес к музыке. Учителя музыки, по мнению Л. Сакетти, развивают беглость пальцев, а нужно иметь своей целью «пробуждение» у ученика слуха и вкуса [7, с. 750]. Тем более что «недостаток музыкального слуха особенно часто встречается в России» (в отличие от европейского народа, имеющего традицию церковного пения всего прихода).

Здесь размышления о частном музыкальном образовании явно модулируют от дидактичности к фарсу. Л. Сакетти пишет о том, что музыка, особенно вокальная, «помогает музыканту расположить к себе дамские сердца» [7, с. 753]. Карикатурность картины усиливается, когда автор обращается к обучению музыке девиц: «Сплошь и рядом случается, что девушка-музыкантша бросает свое искусство по выходе замуж: музыка была иной нужна как одно из средств поймать жениха». Между тем музыка «могла бы дать женщине матери лучшее средство воспитания детей» [7, с. 753]. Остается лишь догадываться, для чего автор в столь серьезной статье допускает «бытовизмы», снижающие заданный в начале статьи высокий пафос рассуждений: возможно, вспомнив о том, что он обращается к читателю периодики, а, возможно — создает некоторую «передышку» перед описанием специфических консерваторских проблем.

Говоря о профессиональном музыкальном образовании в консерваториях, Л. Сакетти фиксирует его неудовлетворительность. По его мнению, учебный процесс нацелен на чисто техническое развитие музыкантов. История музыки не дает сравнительного изучения культур и традиций, освоение творчества композиторов сводится к познанию биографии. Сама музыка преподносится на занятиях в крайне примитивных истолкованиях. Автор упоминает сатирический очерк о композиторе-реалисте, который

изобразил в музыке «искание извозчиком кнута». У студентов не формируется понимание общего, философского, смысла музыки. Л. Сакетти сетует, что из учебного плана исключили эстетику. Это вредит не только полноценному познанию музыкального искусства: «поощряется леность ума» [7, с. 759].

Музыка не должна уподобляться искусству акробатов, как не должна быть в одном ряду с кулинарным искусством, приготовляя «вкусные кушанья». Профессиональное музыкальное образование должно иметь иное приготовление — к сознательному выполнению своей роли будущих деятелей в области искусства, «столь благотельно действующего на развитие лучших сторон человеческого духа» [7, с. 762].

Как видим, главный вывод публикуемого текста весьма современен: о необходимости гуманитарной полноты консерваторского образования.

Интересно, что музыка фигурирует и на рекламных страницах журнала «Вестник Европы». Весьма показательна страница апрельского номера 1879 года: «Поступило в продажу новое дешевое издание Юргенсона...» [3, с. 910].

Наряду с пьесами для домашнего музицирования и упрощенными переложениями, представлены издания профессионального репертуара («Этюды», «Баллады», «Скерцо» Шопена, Большая соната П. И. Чайковского, сонаты для скрипки Баха и Бетховена). Это важное свидетельство того, что среди читателей журнала могли быть музыкально оснащенные дилетанты.

Мы обратились лишь к немногим публикациям о музыке. Причиной избирательности стал прежде всего программный характер текстов.

Кроме того, изучение материалов «Вестника Европы», посвященных музыкально-театральным премьерам, новым сочинениям композиторов, проблемам частного и профессионального музыкального образования, роли

музыки в обществе и другим вопросам, подтверждает искренний и страстный пафос авторских позиций, при очевидной научной осведомленности и желании дать объективную картину состояния дел.

При всем различии мнений и взглядов, философских, эстетических и политических платформ авторов статей, публикации о музыке свидетельствуют и о важном непреходящем качестве: все они обращены к грамотному читателю, не только любителю музыки, но и готовому подключиться к обсуждению самых актуальных ее проблем.

Литература

1. *Артемьева Е. В.* Общественно-политическая программа журнала «Вестник Европы» (1880-е гг.): дис. ... канд. истор. наук. Н. Новгород, 2009. 214 с.
2. *Валькова В. Б.* Стасов и три модели музыкальной критики в России // Музыкальная академия. 2005. № 2. С. 152–159.
3. Вестник Европы. 1879. № 4. 896 с.
4. Вестник Европы. 1909. № 1. 444 с.
5. *Кельнер В. Е.* Человек своего времени (М. М. Стасюлевич: издательское дело и либеральная оппозиция). СПб.: Изд-во Рос. нац. б-ки, 1993. 190 с.
6. М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке. СПб.: Тип. М. Стасюлевича, 1911–1913. Т. 2. 560 с.
7. *Сакетти Л. А.* Музыкальное образование в школе и в жизни // Вестник Европы. 1879. № 4. С. 738–762.
8. *Соловьев В. С.* Поэзия Тютчева // Вестник Европы. 1895. № 4. С. 735–752.
9. *Стасов В. В.* М. М. Антокольский. Некролог // Вестник Европы. 1902. № 8. С. 835–846.
10. *Чистякова О. А.* Литературная критика в журнале «Вестник Европы» на примере статьи «Поэзия Ф. И. Тютчева» // Вестник Новгородского государственного университета. 2007. № 41. С. 75–78.

SUMMARY

Yuzhak K. Regulation and Progress: Some features of J. S. Bach's Fugues from WTC. In the paper special composition features from Bach's WTC fugues are discussed, which were the result of stepwise attenuation of expositional regulation during the process of fugal exposition, as well as of expanding the zone of expositional tonalities and of changing relations between the subject and the regular countersubject etc.

Key words: Bach, WTC, fuge, subject, answer, countersubject, exposition, free section

Bochkova T. The way to the romantic organ sonata. The article considers the way of the genre's growth from the end of the XVII to the XIX century, when the organ sonata became an autonomous genre.

Key words: Romanticism, genre, organ sonata

Denisova G. The new interpretation of an orchestral song in G. Mahler's creativity. The article tackles the style specificity of G. Mahler's orchestral songs. Their analysis revealed certain peculiarities characterizing the new approach to the genre: chamber interpretation of the orchestra, in accordance with poetic texts with lyrical content.

Key words: Austrian and German music, Gustav Mahler, orchestral song, Orchestergesang, fin de siècle

Leopa I. Dialogue as an interpretational matrix of a collection of songs based on poems from «Des Knaben Wunderhorn» («The boy's magic horn») by Gustav Mahler. The article distinguishes different aspects of dialogue manifestation as a form-building element in the structure of Gustav Mahler's collection of songs «Des Knaben Wunderhorn».

Key words: Mahler, dialogueness, transcendental songs, structure, interpretation

Budaeva T. Chinese musical drama Kunqu brief survey of history and peculiarities of the genre. The article is devoted to some characteristic features and the main stages of development of the classical drama *Kunqu* accepted as exemplary of the genre and the «mother» of many regional types of Chinese musical theater *xiqu*.

Key words: *Kunqu*, *xiqu*, Chinese theater, musical drama, Chinese music

Petri E. March of the XIX century in Russia: the problem of «own» and «borrowed» in music. The article deals with the existence of the borrowed genre — March — in Russian musical culture. It points out the genre's features in functional music and variants of its conversion in Opera, where it stands in opposition to the central core of Russian musical culture.

Key words: march, borrowing, German composers, march in the opera, the central core of Russian musical culture

Monich M. Taneyev: from practical experiences to the theory of counterpoint. The article is focused on one of the most important stages of Sergey Taneyev's counterpoint theory development — search for the «Russian style» through the practical integration of national melos with principles and rules of the strict style.

Key words: counterpoint theory, Taneyev, «Russian style»

Mikhailova I. Imaginary world of vocal chamber music of R. M. Glier. This paper is devoted to an important aspect of chamber vocal art of R. M. Glier — imaginary world of songs associated with the search of Russian poetic Symbolism. The author identifies new shaped spheres of Glier's chamber vocal lyric, different facets of the musical interpretation of Russian Symbolist poetry in composer's works.

Key words: Chamber vocal music, poetry of the beginning of the XX century, Symbolism, new shaped spheres, R. M. Glier, «Poems for Voice and Piano»

Abdullina G. Ostinato forms in the creativity of St. Petersburg composers at the turn of XX–XXI centuries. The article considers ostinato forms at the turn of XX–XXI centuries. Polyphonic forms and genres receive a new interpretation in creativity of St. Petersburg composers. It results in formation of other structural types and occurrence of the connection of genres. The article highlights the questions of relation between traditions and innovation, a new look of the polyphonic theme, unconventional methods for its development, the impact of modern composition techniques, which transform the polyphonic form, contributing to its evolution.

Key words: ostinato, tradition, modernity, polyphony, form, genre, evolution, theme, multiplication

Isaeva S., Venchakova S. G. G. Vdovin's choir cycle «City in the Fog» in terms of ideological stylistic and compositional strivings of the composer. The article presents the analysis of the choir cycle «City in the fog» by a Mordovian composer G. G. Vdovin. It considers the music language, synthesizing Western composition techniques and elements of folk tradition, and identifies intonation mode and harmonic mode features and the compositional structure of the musical work.

Key words: G. G. Vdovin, choir cycle «City in the fog», polystylistics, leit-intervalics, micro-thematic invention, the logic of the musical matter movement, compositional logic

Zarodnyuk O. Metamorphosis of the Sonata genre in the works of Tatyana Sergeyeva. The chamber sonata genre is substantially represented in the works of the Moscow composer Tatyana Sergeyeva. Her every opus is marked by individual treatment of the well-known genre. The original means of the form organization, use of the thematic material, treatment of the instruments are revealed on the example of Sonata for trombone and piano.

Key words: Tatyana Sergeyeva, sonata, genre, treatment

Presniakova I. «The Jazz Theory Book»: Russian version (about untranslatable puns and other «lost in translation»). The article considers the problem of the translation of contemporary jazz English-language terminology on the example of M. Levine's «The Jazz Theory Book». The author reveals the peculiarities of Russian and American terminology of jazz theory, characterizes the current state of Russian-speaking jazz vocabulary, pays attention to the «pain points», characteristic of the foreign language translation of terminology into Russian.

Key words: jazz theory, jazz harmony, terminology, M. Levine

Artemyeva E., Sidneva T. Music as a subject of discussion on the pages of the socio-political journal «Vestnik Yevropy». The article is devoted to analysis of publications about music in one of the most influential in the pre-revolutionary Russian liberal journal «Vestnik Yevropy».

The articles most significant for revealing the role of music in the national culture have been chosen. The authors have come to the conclusion that the published texts were of important educational character and were addressed to musically educated circle of art lovers. The publications also testify to rather serious awareness of readers to whom the texts analyzed in the article were addressed and about important role of music in socio-political development of the country.

Key words: music, art, journal «Vestnik Yevropy», V. V. Stasov, liberalism

Авторы номера

Абдуллина Галина Вадимовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена и кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова

E-mail: abdullina_galina@mail.ru

Артемьева Елена Владимировна, кандидат исторических наук, доцент кафедры философии и эстетики Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки

E-mail: evartemieva@rambler.ru

Бочкова Татьяна Рудольфовна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки

E-mail: tatyana31@yandex.ru

Будаева Туяна Баторовна, кандидат искусствоведения, научный сотрудник Института востоковедения Российской академии наук

E-mail: tbudaeva@mail.ru

Венчакова Светлана Вячеславовна, преподаватель Саранского музыкального училища им. Л. П. Кирюкова

E-mail: svenchakova69@gmail.com

Денисова Галина Александровна, соискатель кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского

E-mail: gadenisova@yandex.ru

Зароднюк Оксана Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки

E-mail: o.k.s.a.n.a@inbox.ru

Исаева Светлана Александровна, кандидат культурологии, доцент, заведующая кафедрой народной музыки Института национальной культуры ФГБОУ ВО «Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва»

E-mail: svetais13@rambler.ru

Леона Ирина Павловна, старший преподаватель кафедры фортепиано, соискатель кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки

E-mail: irina.leona@yandex.ru

Михайлова Ирина Николаевна, аспирант кафедры истории музыки Российской академии музыки им. Гнесиных

E-mail: mihailova_i-n@mail.ru

Монич Мария Львовна, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Новополоцкого государственного музыкального колледжа (Беларусь), соискатель Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

E-mail: mari.pronina.74@mail.ru

Петри Эльвира Корнеевна, кандидат искусствоведения, заместитель директора по учебной работе Арзамасского музыкального колледжа

E-mail: e-petri@mail.ru

Преснякова Инга Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Российской академии музыки им. Гнесиных

E-mail: inga.presniakova@gmail.com

Сиднева Татьяна Борисовна, доктор культурологии, заслуженный работник высшей школы РФ, проректор по научной работе Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки, заведующая кафедрой философии и эстетики, профессор

E-mail: tbsidneva@yandex.ru

Южак Киралина Иосифовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова

E-mail: kyuzhak@mail.ru

Authors

Abdullina Galina, PhD in Art History, Assistant Professor of the Department of Music Education of Herzen pedagogical university and of the Department of Music Theory of St. Petersburg state conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov

Artemyeva Elena, PhD, associate professor at the Chair of philosophy and aesthetic of the Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory

Bochkova Tatyana, PhD in Art History, professor of the Department of Music History of Nizhny Novgorod state Glinka conservatoire

Budaeva Tuyana, PhD in History of Arts: Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, Research scientist

Venchakova Svetlana, lecturer of Saransk musical college named after L. P. Kiryukov

Denisova Galina, post-graduate student of the Music Theory Department of Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky

Zarodnyuk Oksana, PhD in Art History, associate professor at the Chair of musical history of the Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory

Isaeva Svetlana, PhD in Culture Studies, Associate Professor, Head of the Chair of Folk Music of Mordovia State University named after N. Ogarev

Leopa Irina, senior lecturer of the Piano Department, post-graduate student of the Theory of Music Department of Nizhny Novgorod state Glinka conservatoire

Mikhailova Irina, post-graduate student of the History of Music Department of Russian Academy of Music named after the Gnesins

Monich Maria, teacher of music theory at the Novopolotsk State College of Music (The Republic of Belarus), post-graduate student at the Saint-Petersburg state Rimsky-Korsakov conservatory

Petri Elvira, PhD in Art History, Deputy Director for Academic Affairs in Arzamas College of Music

Presniakova Inga, PhD, Music Theory Department Gnessin Russian Academy of Music

Sidneva Tatyana, doctor of Culturology, honored worker of higher school of Russia, Vice-rector for scientific work, Head of the Chair of philosophy and aesthetic of the Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory, professor

Yuzhak Kiralina, Professor and Dr Habil. of Musicology at the St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov (the Music Theory Department)

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки объявляет конкурс на замещение вакантных должностей профессорско-преподавательского состава в 2016–2017 учебном году:

1. Кафедра музыкальной журналистики: доцент (введение в ТВ-журналистику, семиотика, 0,25 ст.);
2. Кафедра музыкального театра: старший преподаватель (сценическая речь, основы риторики, изучение партий музыкального спектакля, основы актерского мастерства, 0,35 ст.), преподаватель (мастерство актера музыкального театра, 0,5 ст.);
3. Кафедра иностранных языков: преподаватель (русский язык как иностранный, 1 ст.);
4. Кафедра музыкальной педагогики и исполнительства: преподаватель (методика преподавания профессиональных дисциплин, вокальная подготовка, 0,75 ст.), преподаватель (вокальная подготовка, 1 ст.); старший преподаватель (спец. класс: фортепиано, 0, 25 ст.);
5. Кафедра фортепиано: старший преподаватель (общий курс фортепиано, 0,25 ст.);
6. Кафедра философии и эстетики: преподаватель (введение в экономику, менеджмент в области музыкальной культуры, основы менеджмента, 0,85 ст.);
7. Кафедра музыкальной звукорежиссуры: преподаватель (звукозапись в студии, основы эстрадной аранжировки, 0,5 ст.);
8. Секция органа и клавесина: преподаватель (искусство импровизации, 0,5 ст.).

Срок подачи заявлений от соискателей — 1 месяц со дня публикации.

Контактный телефон /факс — (831) 419 40 15

ПЕКТОПАТ

Problems of musical theory and history

Yuzhak K. Regulation and Progress: Some features of J. S. Bach’s Fugues from WTC 3

Bochkova T. The way to the romantic organ sonata 14

Denisova G. The new interpretation of an orchestral song in G. Mahler’s creativity 19

Leopa I. Dialogue as an interpretational matrix of a collection of songs based on poems from «The Magic horn of the boy» by Gustav Mahler 23

Budaeva T. Chinese musical drama Kunqu brief survey of history and peculiarities of the genre 30

Petri E. March of the XIX century in Russia: the problem of «own» and «borrowed» in music 37

Monich M. Taneyev: from practical experiences to the theory of counterpoint 45

Mikhailova I. Imaginary world of vocal chamber music of R. M. Glier 52

Abdullina G. Ostinato forms in the creativity of St. Petersburg composers at the turn of XX–XXI centuries 56

Isaeva S., Venchakova S. G. G. Vdovin’s choir cycle «City in the Fog» in terms of ideological stylistic and compositional strivings of the composer 59

Zarodnyuk O. Metamorphosis of the Sonata genre in the works of Tatyana Sergeyeva 64

Music in its artistic parallels and interrelations

Presniakova I. «The Jazz Theory Book»: Russian version (about untranslatable puns and other «lost in translation») 69

Artemyeva E., Sidneva T. Music as a subject of discussion on the pages of the socio-political journal «Vestnik Yevropy» 74

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

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

Издается с 2009 года
Выходит 4 раза в год

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

Свободная цена

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

Подписано в печать:
20.09.2016.
Формат 60×84/8.
Усл. печ. л. 9,77. Тираж 100 экз.
Заказ № 102.

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

<http://nnovcons.ru>