

УДК 78(079)

## АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Научно-аналитический и научно-образовательный журнал

Издается с 2009 года

№ 1 (27) 2013

<b>ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ</b>	<p><b>Гирфанова М. Е.</b> От модуса-ритмоформулы к модусу-мензуре: модус и его ритмика в мотетах Филиппа де Витри..... 4</p> <p><b>Дрынкина Е. С.</b> «Сюрпризы» в симфониях Й. Гайдна: принцип аттракциона в музыке..... 11</p> <p><b>Пэн Чэн.</b> Трезвучия и септаккорды с точки зрения инь—ян..... 16</p> <p><b>Бочкова Т. Р.</b> Берлинское бахианство Ф. Мендельсона... 21</p> <p><b>Тихонов М. С.</b> О функции сценического мотива забвения в спектакле «Копенгагенское кольцо» К. Хольтена... 25</p> <p><b>Цюй Ва.</b> Из истории коллективного творчества китайских композиторов в 60—70-е годы XX века..... 28</p>
<b>ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА</b>	<p><b>Куклев А. В.</b> Феномен грузинского belcanto ..... 33</p> <p><b>Марач А. Н.</b> Хоровая школа как феномен социокультурного континуума (по материалам украинского музыковедения)..... 37</p> <p><b>Суханова Т. Б.</b> Парадоксы этики и эстетики в зеркале истории оркестрового исполнительства..... 43</p>
<b>ПРОБЛЕМЫ МЕТОДИКИ И ПЕДАГОГИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ</b>	<p><b>Карпук А. В.</b> Педагогические принципы В. И. Сафонова... 49</p>
<b>МУЗЫКА В ЕЁ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ</b>	<p><b>Праздников Г. А.</b> Музыка в экзистенциально-нравственном измерении..... 55</p> <p><b>Петров В. О.</b> О специфике жанра инструментального театра..... 64</p> <p><b>Сиднева Т. Б.</b> Музыка, музыкальное и музыкальность: к вопросу о границе понятий..... 69</p>

ISSN 2220-1769

**Редакционный совет:**

- Э. Б. Фертельмейстер** (председатель, главный редактор журнала, ректор Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки, профессор кафедры хорового дирижирования)
- Т. Б. Сиднева** (заместитель председателя, проректор по научной работе, зав. кафедрой философии и эстетики, кандидат философских наук, профессор)
- Т. Н. Левая** (зав. кафедрой истории музыки, доктор искусствоведения, профессор)
- В. Н. Сыров** (зав. кафедрой теории музыки, доктор искусствоведения, профессор)
- Б. С. Гецелев** (зав. кафедрой композиции и инструментовки, профессор)
- Р. А. Ульянова** (проректор по учебной работе, зав. кафедрой фортепиано, кандидат искусствоведения, профессор)
- А. А. Евдокимова** (кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки)
- Т. Я. Железнова** (декан факультета дополнительного образования и повышения квалификации, кандидат педагогических наук, профессор кафедры музыкальной педагогики и исполнительства)
- Т. Г. Бухарова** (кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой иностранных языков)
- Л. А. Зелексон** (кандидат физико-математических наук, доцент кафедры музыкальной звукорежиссуры)
- Е. В. Приданова** (зав. аспирантурой, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки)
- О. М. Зароднюк** (отв. секретарь, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки)

**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 и доктора наук.**

Компьютерная верстка: М. С. Тихонов  
Корректор Л. А. Зелексон  
Дизайн обложки Е. Н. Соловьев  
Ответственная за выпуск Т. Б. Суханова

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

Распространяется во всех регионах России

Подписка по каталогам «Пресса России» (индекс 82885)

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

Адрес издателя и редакции:

603600, Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40  
ФГБОУ ВПО «Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки»  
Тел./факс (831) 419-40-56

Подписано в печать 29.03.2013. Формат 60 × 84/8

Усл. печ. л. 9,3. Тираж 100 экз. Заказ № 9

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

© Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2013

**ACTUAL PROBLEMS  
OF HIGH MUSICAL EDUCATION**  
Science-analytical and science-educational journal

Publishing since 2009

№ 1 (27) 2013

**PROBLEMS OF  
MUSICAL THEORY AND  
HISTORY**

<b>Girfanova M.</b> From Modus-Rhythmic formula to Modus-Mensura: modus and its rhythmic in Philippe de Vitry's motets.....	4
<b>Drynkina E.</b> "Surprises" in the symphonies of Haydn: the principle of attraction in music.....	11
<b>Pen Chen.</b> Triads and seventh chords from yin-yang standpoint.....	16
<b>Bochkova T.</b> The Berlin bachianism by F.Mendelssohn.....	21
<b>Tikhonov M.</b> Function of the scenic oblivion-motif in "The Copenhagen Ring" by K. Holten .....	25
<b>Qu Wa.</b> From the History of collective creativity of the Chinese composers in the 60—70-es of the XX century.....	28

**PROBLEMS OF THE-  
ORY AND HISTORY  
OF MUSICAL  
PERFORMANCE**

<b>Kuklev A.</b> The phenomenon of the Georgian belcanto.....	33
<b>Marach A.</b> The choir school as a phenomenon of social and cultural continuum (by the materials of Ukrainian musicology).....	37
<b>Sukhanova T.</b> Paradoxes of ethic and aesthetic in a mirror of History of orchestral performance.....	43

**METHODIC  
AND PEDAGOGIC  
PROBLEMS  
OF MUSICAL  
EDUCATION**

<b>Karpuk A. V.</b> Pedagogical principles of V. I. Safonov.....	49
--	----

**MUSIC  
IN ITS ARTISTIC  
PARALLELS AND  
INTERRELATIONS**

<b>Prazdnikov G.</b> Music in its existential and moral dimensions.....	55
<b>Petrov V.</b> About specificity of instrumental theatre genre.....	64
<b>Sidneva T.</b> Music, musical, melodiousness: to the problem of the concepts delimitation .....	69

## ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

© Гирфанова М. Е., 2013

**ОТ МОДУСА-РИТМОФОРМУЛЫ К МОДУСУ-МЕНЗУРЕ:  
МОДУС И ЕГО РИТМИКА В МОТЕТАХ ФИЛИППА ДЕ ВИТРИ**

Для музыкантов 10—30-х годов XIV века художественным выражением французского *ars nova* являлись прежде всего мотеты Филиппа де Витри. В статье рассматривается модус и его ритмика, определяющие тенор и контратенор мотетов Витри. Прослеживаются важные изменения в трактовке Витри модуса от ранних мотетов 1310-х годов к мотетам 1320-х годов. Витри предстает новатором в области музыкального ритма, чьи идеи оказали значительное влияние на развитие мензуральной музыки.

*Ключевые слова:* мензуральная музыка; *ars nova*; мотеты Филиппа де Витри; модальная ритмика; модус; талья

Иоанн де Мурис, стоявший наряду с Филиппом де Витри у истоков французского *ars nova*, указывает в одном из своих ранних трактатов по музыке “Compendium musicae practicae” («Компендий практической музыки», около 1322—1323) на присутствие двух видов метрических размеров, двух «темпусов». Это «темпус долгий» (*tempus longum*), равный лонге, в котором лонга делится на бревисы, бревисы — на семибревисы, семибревисы — на минимы, и «темпус краткий» (*tempus breve*), равный бревису, в котором бревис делится на семибревисы, семибревисы — на минимы<sup>1</sup> [8].

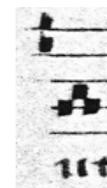
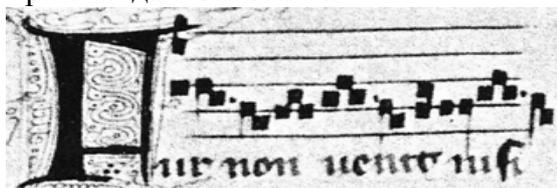
Наличие двух темпусов характеризует мотет *ars nova* — высший в иерархии видов музыки того времени жанр. Одним из устойчивых признаков мотета в XIV веке становится ярусная ритмика: «краткий темпус» с мелкими длительностями определяет верхние голоса мотета, мотетус и триплум, «долгий темпус» с крупными длительностями действует в теноре и контратеноре. Для музыкантов 10—30-х годов XIV века художественным выражением *нового искусства* — *ars nova* являлись прежде всего мотеты Филиппа де Витри<sup>2</sup>. В данной статье

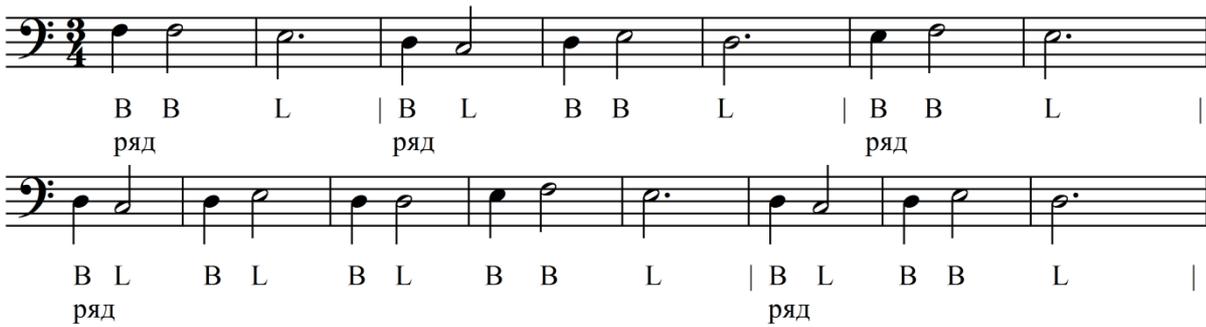
речь пойдет о «долгом темпусе» и его ритмике в мотетах Витри (в трактате Витри “Ars nova” «долгому темпусу» Муриса корреспондирует «модус»)<sup>3</sup>.

От ранних трехголосных мотетов 1310-х годов к трехголосным мотетам 1320-х годов прослеживаются важные изменения в трактовке Витри модуса: от традиционного, наследующего принципам *ars antiqua* обращения с модусом как с ритмоформулой к новому использованию его как метрического размера с произвольным ритмическим наполнением.

В ранних мотетах Витри тенор определяет модальная ритмика, притом что она предстает в различных модификациях, почти ни одна из которых не была известна музыкальной теории и практике *ars antiqua*.

Наиболее близок старым образцам тенор мотета “Vos pastores”<sup>4</sup>. Напев первоисточника в теноре (колор)<sup>5</sup> ритмизован как последовательность разных рядов, построенных на втором и четвертом модусе<sup>6</sup>. Единственно, между рядами отсутствуют нормативные для модальной ритмики разделительные паузы.



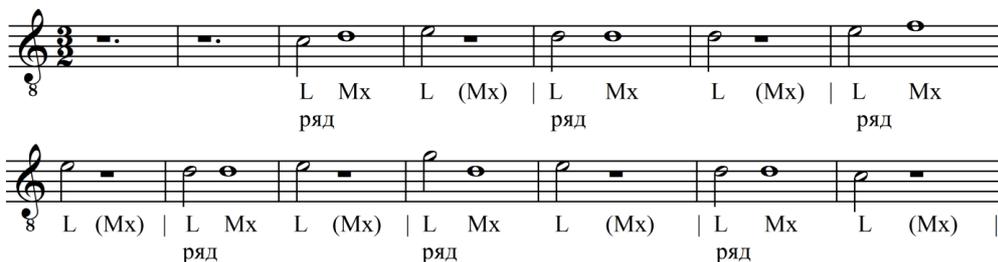


Собственно, «отсутствующие» паузы «отыскиваются» в верхних голосах мотета, мотетусе и триплуме. Почти всегда завершение ряда на перфектной лонге совпадает с ритмической остановкой, вызванной окончанием стиха, в одном из верхних голосов, после чего в том же голосе следует межстиховая разделительная пауза в перфектную лонгу. Не компенсируют ли эти паузы, по замыслу автора мотета, отсутствие пауз после рядов в теноре?

И все-таки это уже не та модальная ритмика, которую впервые обстоятельно описал Иоанн де Гарландия в трактате “De musica mensurabili” («О мензуральной музыке»), около 1240—1250-х) и которую несколько позже Франко Кельнский в трактате “Ars cantus mensurabilis” («Искусство мензурального пения», около 1260—1270-х) подчинил единой счетной метрической мере в три бревиса, кратной всем ритмическим модусам *ars antiqua*. Основополагающее значение для развития музыкальной ритмики в конце XIII века имело подразделение бревиса более чем на три франконских семибревиса<sup>7</sup>, осуществленное Петром де Круце в его мотетах. Вовлечение большого числа мелких, силлабически подтекстованных нот позволяло вместить большое коли-

чество поэтического текста, что, возможно, и было причиной появления многочисленных семибревисов в мотетах этого автора. Раздробление в верхних голосах мотета бревиса на 2—7 семибревисов превращало ритмический модус в теноре в последовательность протянутых, опорных тонов. В *ars nova* из групп семибревисов кристаллизуется новый метрический размер — «краткий темпус», долготным выражением которого является бревис (в транскрипции Шраде ранних мотетов «краткий темпус» передается размером 6/16).

Возможно, «естественно-историческое» замедление лонг и бревисов натолкнуло Витри на композиторское изобретение — прием «искусственного» ритмического увеличения. В мотетах “Adesto sancta trinitas” и “Quoniam secta latronum” второй модус воспроизводится более крупными длительностями, лонгой и имперфектной максимой<sup>8</sup>. В мотете “Quoniam” видоизмененная ритмоформула составляет основу одинарного ряда с перфектным окончанием<sup>9</sup>. Колор заполняют шесть таких рядов-талей, с разделительными паузами между рядами<sup>10</sup>.



Двойная лонга описывалась уже Гарландией, но только с *ars nova* начинает функционировать метрический уровень — максимодус. В ранних мотетах Витри он возникает как результат передачи модальной атрибутики: ритмоформулы, ряда, разделительной паузы, более крупными ритмическими длительностями.

В преобразованиях модальной ритмики в мотете “In nova fert”<sup>11</sup> находят отражение процессы утверждения в музыкальной практике новой, бинарной метрической меры.

Оstinатно повторяющееся в мотете ритмическое построение, талья, складывается из четырех ритмических групп, каждая из которых в экспозиционном проведении

L	V V	V V L	(L)	L	V V	V V	L	(L)
черные чернила	красные чернила	красные чернила	красные чернила	красные чернила	красные чернила	красные чернила	красные чернила	красные чернила
первая группа	вторая группа	третья группа	четвертая группа	первая группа	вторая группа	третья группа	четвертая группа	пятая группа

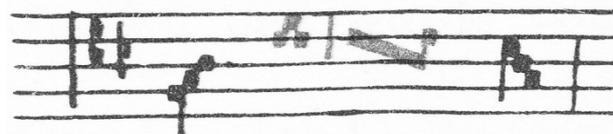
Витри выстраивает талью на двух оппозициях.

Одна из оппозиций восходит к музыкальной теории *ars antiqua* — это противоположность третьего и четвертого модусов. Вальтер Одингтон в трактате “De speculatione musice” («Об умозрительной музыке», около 1300 г.) указывает: «Третий модус делается при помощи лонги и двух бревисов. Четвертый — из противоположного» [9, с. 238].

Другая оппозиция связана уже с новациями *ars nova* — это противоположность двух метрических версий одного и того же ритмического модуса, в тернарном и бинарном метрических размерах. На подступах к *ars nova* наряду с мерой в совершенную лонгу начинает использоваться мера в имперфектную лонгу. Ф. Галло находит один из ранних образцов подобной практики в собрании “Codex Montpellier” («Кодекс Монпелье», около 1300 г.). Тенор мотета “Je ne puis / Flor de lis Douce dame” идет имперфектными лонгами [7, с. 284].

В мотете Витри “In nova fert” впервые встречаются красные нотки, которые служат указанием к чтению лонг и бревисов в но-

хватывается лигатурой. Первая и третья группы заключают последовательность ритмических длительностей третьего модуса: лонга — бревис — бревис, различаясь между собой цветом чернил, черных или красных. Сходно, вторая и четвертая группы — это последовательность ритмических длительностей четвертого модуса: бревис — бревис — лонга, нотированная теми же двумя цветами. Между второй и третьей группами есть пауза в имперфектную лонгу, замыкает талью пауза в совершенную лонгу.



вом, бинарном метрическом размере. Если в черной нотации третий модус (первая ритмическая группа) подчиняется тернарной счетной мере и читается традиционно, как последовательность совершенной лонги, бревиса и бревиса альтерированного, то красные чернила (третья ритмическая группа) изменяют счетную меру на бинарную, и последовательность ритмических длительностей принимает вид: имперфектная лонга, бревис, бревис. Сходным образом, если в черной нотации четвертый модус (четвертая ритмическая группа) подчиняется тернарной счетной мере и читается традиционно, как последовательность бревиса, бревиса альтерированного и совершенной лонги, то красные чернила (вторая ритмическая группа) изменяют счетную меру на бинарную, и последовательность ритмических длительностей принимает вид: бревис, бревис, имперфектная лонга.

Возможность чтения традиционных ритмических модусов в новом, бинарном метрическом размере, без каких-либо изменений собственно нотационных знаков (при варьировании только цвета чернил), кроется в контекстуальном (определение

Р. Поспеловой [3, с. 102]) характере мензуральной нотации. Ритмическое значение ноты определялось не только ее графической формой (лонга, бревис, семибревис и т. д.), но и положением относительно других, предшествующих и последующих, ритмических длительностей в нотном тексте (это проясняло, будет лонга перфектной или имперфектной, бревис правильным или альтерированным и т. п.). В трактате “Ars nova” Витри замечает относительно мотета “In nova fert”: «А иногда красные [ноты] ставятся в знак того, что лонга перед лонгой не будет равна трем темпусам, или что второй из двух бревисов, поставленных между лонгами, не должен альтерироваться, как в теноре [мотета] *In nova fert animus*» (цит. по: [3, с. 320]). Новые правила чтения ритмических длительностей в условиях бинарной метрической меры формулируются явно методом от противного, за ними отчетливо проступают старые правила. Действительно, по правилам, установленным Франко, в условиях тернарной меры лонга перед лонгой всегда равнялась трем темпусам, а второй из двух бревисов, поставленных между лонгами, всегда альтерировался.

Не всякий модус допускает прочтение в бинарном размере (к таковым, например, относится второй модус). Именно модусы с двойкой метрической интерпретацией привлекают внимание Витри в раннем мотете. Альтернативность нотационного прочтения модуса, в условиях тернарной или бинарной метрических мер, положена в основу художественного замысла сочинения.

На основе двух оппозиций, одна из которых восходит к *ars antiqua*, другая принадлежит уже *ars nova*, в теноре мотета, возможно впервые в истории жанра, создается, с одной стороны, целостная, с другой — уникальная ритмическая конструкция. Талья предстает как нечто замкнутое, ибо две ее половинки соотносятся как прямой и ракоходный варианты с осью симметрии — паузой. В нотации эта симметрия выглядит точной. В реальном звучании ракоход оказывается неточным, ибо Витри оперирует при создании симметричной конструкции модальными и «неомодальными» группами. Применительно к данному случаю следует

говорить уже не об «энном» числе рядов в колоре (как в прочих ранних мотетах), а именно о трех проведениях оригинально сконструированной тальи, для описания устройства которой принципа ряда уже недостаточно. Выстраивание системы ритмических оппозиций указывает на рациональный расчет, интеллектуальную игру, авторство.

Отметим также корреспондирование в первом проведении тальи ритмического рисунка звуковысотному контуру — ритмическая симметрия отвечает симметрии звуковысотной. Симметрично-обратимые модусы:

- открывающий талью третий и заключающий ее четвертый,

- связаны с симметрично-обратимыми интонациями: мелодия начинается с восходящего поступенного движения *f-g-a* и завершается нисходящим *b-a-g*. Два симметричных, в центре тальи, «неомодальных» ритмических оборота имеют иное интонационное наполнение — это два вспомогательных оборота *c-d-c* и *c-a-c*, причем с противоположно взятыми вспомогательными звуками и общей мелодической осью симметрии.

В целом в талье раннего мотета *ars nova*, при участии модальной ритмики, формируется особая, новая для музыкального искусства разновидность музыкального времени. Сдвиг временных стандартов в конце XIII века выразился в значительном замедлении ритмических длительностей *ars antiqua*, лонг и бревисов. Ритмические модусы, не будучи уже «непосредственно воспринимаемыми», между тем продолжали отчетливо представляться (даже в условиях максимум модуса), превратившись, правда, в некую «умозрительную» ритмическую реальность. В мотете “In nova fert” на такой основе создается целая конструкция из разных модусов. Эта конструкция, все элементы которой охвачены отношениями симметрии, не предполагает быть услышанной «во времени», в процессе исполнения мотета, но может быть различима «вне времени», в воображении — умозрении, когда присутствует представление сразу обо всем музыкальном целом. В определенной степени симультан-

ному восприятию тальи способствовала нотация мотетов, с компактным расположением партии тенора на отдельных строчках. Данная музыкально-временная реальность, возникнув, сразу становится объектом для всевозможных экспериментов.

Модальную ритмику Витри использует в талье и позже. Талью мотета 1320-х годов “Garison selon nature” составляют два ряда пятого модуса, с паузами после рядов. Как и в раннем мотете “In nova fert”, Витри играет возможностями разного метрического прочтения одного и того же ритмического модуса, давая первый ряд в тернарном метрическом размере, второй — в бинарном. Указанием к чтению ритмических длительностей в бинарном размере здесь также служит смена цвета чернил с черных на красные. Но в отличие от раннего мотета ряды здесь подчинены точным временным пропорциям, положенным в основание тальи (сами будучи неравными по числу составляющих их лонг). Каждый из рядов в совокупности с разделительной паузой занимает ровно половину тальи, 12 «кратких темпусов». В раннем мотете “In nova fert” Витри связывал модусы в бинарной и тернарной метрических мерах разного рода симметриями, в мотете “Garison” соотношение подобных участков регулируют строгие временные пропорции.

Основной тенденцией в мотетах 1320-х годов становится отход от модальной ритмики в теноре. Симптоматично изменение значения термина «модус» в трактате Витри, относящемся примерно к этому же времени. Теперь модусом называется сама метрическая счетная мера, и модус — совершенный, когда счетную меру составляют три бревиса, а совершенный — когда только два. Ины-

12 "кратких темпусов"

черные чернила

красные чернила      черные чернила

В нотации чередование совершенного и совершенного модусов передается сменой цвета чернил. Предписание под партией тенора гласит: «черные ноты — совершен-

ми словами, модус — это метрический уровень, он управляет отношениями лонг и бревисов. Когда Витри в трактате указывает, что в мотете “Garison” «модус меняется» (цит. по: [3, с. 320]), он имеет в виду, что во второй половине тальи модус из совершенного превращается в совершенный.

В талье еще одного мотета 1320-х годов “In arboris”<sup>12</sup> Витри комбинирует уже не модусы — установленные последовательности ритмических единиц, а модусы — установленные метрические меры. Талья мотета делится на две половинки, в пересчете на «краткие темпусы» равные (12 + 12) темпусам. Первая половина дается в совершенном модусе. Вторая, в свою очередь, подразделяется на две равные части: шесть темпусов идут в совершенном модусе, следующие шесть — в совершенном. Витри как бы математически доказывает, оперируя музыкальными временными мерами, равенство так называемых гармонических чисел<sup>13</sup>. Шесть темпусов могут составлять как два совершенных модуса (2 × 3), так и три совершенных модуса (3 × 2). За двумя математическими суммами стоят две разновидности максимумодуса, совершенная и совершенная, — сопоставление бинарности и тернарности охватывает и уровень максимумодуса (в транскрипции Шраде мотетов 20—40-х годов «краткий темпус» передается размером 6/8).



12 "кратких темпусов"

6 "кратких темпусов"    6 "кратких темпусов"

ные, красные — совершенные». В отличие от мотетов “In nova fert” и “Garison” красные чернила предполагают здесь чтение ритмических длительностей в тернарной мере, а

обычные, черные, указывают на бинарную меру.

Воплощение подобных конструктивных идей необходимо требует математических калькуляций в процессе создания мотета. В основании мотета оказывается заложен определенный «числовой код» — размеченное разного рода пропорциями, точно просчитанное количество музыкального времени. На определенном этапе сочинения Витри оперирует мерами музыкального времени, абстрагированными от конкретного ритмического содержания. Это количество «пустого» музыкального времени, несомненно, скоординировано с поэтическими формами, но организуется по своим собственным, музыкально-математическим законам. Процесс создания мотета предстает как «творение мерой и числом» — если воспользоваться цитатой из Библии, которую средневековые охотно повторяют, — уподобляясь акту божественного творения.

О модальной ритмике напоминают лишь паузы в конце двух половинок тальи. Ряд с разделительной паузой был у Витри самой первой формой организации тальи. И хотя позже ряд исчезает из тальи, пауза в функции отделения тальи (или ее половинок) остается.

Как только ритмическое наполнение модуля-мензуры становится произвольным, Витри начинает экспериментировать с самим метрическими мерами, разнимая их на части, вставляя одну мензуру в другую. Речь идет о мензуральной синкопе, которая появляется в четырехголосных мотетах Витри 1330-х годов и требует отдельного, специального рассмотрения, выходящего за рамки данной статьи.

#### Примечания

<sup>1</sup> Мурис определяет минимум как наикратчайшая ритмическая длительность.

<sup>2</sup> Музыкальной наукой Витри был оценен прежде всего как теоретик, автор трактата “Ars nova” («Новое искусство»), начало 1320-х годов. Й. Вольф обозначил трактат Витри как один из поворотных пунктов в истории западной дотактовой нотации [14]. Статус Витри как композитора был возрож-

ден Г. Бесселером, который приписал Витри восемь мотетов [5]. Л. Шраде расширил этот список до 14 мотетов (еще от одного мотета сохранились только поэтические тексты) [12].

<sup>3</sup> О «кратком темпусе» и его ритмике в мотетах Витри см. [1].

<sup>4</sup> Названия мотетов даются по инципиту мотетуса, как это принято в издании Шраде “Polyphonic music of fourteenth century”. Vol. 1—4. Monaco, 1956—1958. Мотет “Vos pastores” опубликован в журнале «Старинная музыка» № 1 (3), 1999. С. 27. Фрагмент факсимиле приводится по: [10, Plate XLV].

<sup>5</sup> Колор проходит в мотете три раза.

<sup>6</sup> Нумерация ритмических модусов дается по Иоанну де Гарландии, как это принято у отечественных авторов:

первый модус (LB): лонга (имперфектная, в два темпуса), бревис;

второй модус (BL): бревис, лонга (имперфектная, в два темпуса);

третий модус (LBB): лонга (перфектная, в три темпуса), бревис, бревис (альтерированный, в два темпуса);

четвертый модус (BBL): бревис, бревис (альтерированный, в два темпуса), лонга (перфектная, в три темпуса);

пятый модус (LL): лонга (перфектная, в три темпуса), лонга (перфектная, в три темпуса);

шестой модус (BBB): бревис, бревис, бревис.

Повторение модуля образует ряд. Перфектным, совершенным считалось окончание ряда на той длительности, которой модуль открывается, имперфектным, несовершенным — на какой-либо следующей длительности модуля [11].

<sup>7</sup> В модальной ритмике *ars antiqua* бревис был элементарной длительностью, имеющей точно установленное временное значение, и в этом своем качестве выступал темпусом — соизмерителем ритмических длительностей, лонг и бревисов. Франко Кельнский, впрочем, допускал разделение бревиса на два или три семибревиса.

<sup>8</sup> Другое название длительности — двойная лонга.

<sup>9</sup> Фрагмент факсимиле приводится по: [6, с. 57].

<sup>10</sup> Колор проходит в мотете два раза.

<sup>11</sup> Опубликовано (не полностью) в книге Ю. Евдокимовой [2, с. 116]. Фрагмент факсимиле приводится по: [4, с. 377].

<sup>12</sup> Опубликовано в книге Евдокимовой [2, с. 334]. Фрагмент факсимиле приводится по: [6, с. 59].

<sup>13</sup> «Гармоническими числами» в XIV веке называли величины, образующиеся путем перемножения двойки и тройки. Имеются свидетельства интереса Витри к этой теории. Трактат Лео Герсона «De numeris harmonicis» («О гармонических числах») открывается следующим замечанием: «В 1342 году, когда мой труд по математике был завершен, меня попросил известный мастер музыкальной теории Филипп де Витри продемонстрировать определенные постулаты этой науки» [13, с. 129]. Вернер, впрочем, замечает, что гармонические числа неизвестны математике. Ограничение теории числами 2 и 3 может указывать, по его мнению, на ее музыкальную импликацию.

#### Литература

1. *Гурфанова М.* К вопросу о мензуральной ритмике французского *ars nova*: метрический размер темпус и его ритмическая реализация в мотетах Филиппа де Витри // *Музыковедение*. 2011. № 10. С. 2—8.

2. *Евдокимова Ю.* Многоголосие средневековья: X—XIV века. М.: Музыка, 1983. (История полифонии. Вып. 1. 454 с.)

3. *Поспелова Р.* Западная нотация XI—XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов). М.: Композитор, 2003. 414 с.

4. *Apel W.* Die Notation der Polyphonen Musik 900—1600. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1962. 527 s.

5. *Besseler H.* Studien zur Musik des Mittelalters I: Neue Quellen des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts // *Archiv für Musikwissenschaft*. 1925. Vol. 7. S. 167—252; II: Die Motette von Franko von Köln bis Philipp von Vitry // *Archiv für Musikwissenschaft*. 1926. Vol. 8. S. 137—258.

6. *Besseler H., Gülke P.* Schriftbild der mehrstimmigen Musik. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1973. (Musikges-

chichte in Bildern; Bd. 3. Musik des Mittelalters und der Renaissance; Lfg 5). 184 s.

7. *Gallo F.* Die Notationslehre im 14 und 15 Jahrhundert // *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984. S. 257—356. (Geschichte der Musiktheorie; Bd. 5).

8. *Muris J. de.* Notitia artis musicae et Compendium musicae practicae; Petrus de Sancto Dionysio. Tractatus de musica // *Corpus scriptorum de musica*, vol. 17. Rome: American Institute of Musicology, 1972. P. 119—145.

9. *Odington W.* Summa de speculatione musicae // *Corpus scriptorum de musica*, vol. 14. Rome: American Institute of Musicology, 1970. P. 42—146.

10. *Parrish C.* The Notation of Medieval Music. New York: Norton & Company, 1957. 228 p.

11. *Reimer E.* Johannes de Garlandia: De mensurabili musica. Kritische Edition mit Kommentar und Interpretationen der Notationslehre // *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. X—XI. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH, 1972. 97 s., 81 s.

12. *Schrade L.* Philippe de Vitry: Some New Discoveries // *The Musical Quarterly*. 1956. № 3 (Vol. XLII). P. 330—354.

13. *Werner E.* The Mathematical Foundation of Philippe de Vitry's "Ars Nova" // *Journal of American Musicological Society*. 1956. № 2 (IX). P. 128—132.

14. *Wolf J.* Geschichte der Mensural-Notation von 1250—1460. Nach den theoretischen und praktischen Quellen bearbeitet, Bd. 1—3. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904. 424 s., 150 s., 199 s.

© Дрынкина Е. С., 2013

### **«СЮРПРИЗЫ» В СИМФОНИЯХ Й. ГАЙДНА: ПРИНЦИП АТТРАКЦИОНА В МУЗЫКЕ**

Статья посвящена симфониям Й. Гайдна (в особенности вступлениям), которые рассматриваются в ракурсе направленности музыки на восприятие аудитории. Речь идет об одной из важнейших установок музыкально-коммуникативного процесса — создание интереса, занимательности, оживление внимания благодаря появлению разного рода неожиданностей в развитии музыкального тематизма. Помимо рассмотрения механизма проявления таких «сюрпризов» в музыке симфоний композитора автор статьи находит параллели такого рода приёмов художественного воздействия в музыке и в кино.

*Ключевые слова:* соната; вступления в симфониях Гайдна; принцип аттракциона; «сюрприз»; слушатель; направленность музыки на восприятие

Музыкальные сочинения скрыто или явно содержат в себе механизмы, направляющие слушательское восприятие. Эти механизмы (или коды) в большинстве случаев связаны с возникновением у аудитории как минимум двух установок. С одной стороны, это ориентация на комфорт восприятия, с другой — обновление впечатлений слушателей, завладение их вниманием, чему способствуют различные «обманы», неожиданные повороты в развитии. В. В. Медушевский в книге «О закономерностях и средствах воздействия музыки» называет такие функции, соответственно, проясняющей (или кларитивной) и эвристической. Несмотря на кажущуюся противоречивость, действие обеих установок сбалансировано: первая реализуется только потому, что есть вторая. Остановимся более подробно на второй составляющей процесса восприятия — ориентации на непредсказуемое, внезапно возникающее, меняющее плавный ход развертывания целого, то есть на то, что можно обозначить как аттракцион.

По отношению к области искусства это понятие впервые было применено режиссером Сергеем Эйзенштейном в начале XX века в статье «Монтаж аттракционов» (1923). Согласно Эйзенштейну, любое художественное произведение представляет ряд положений, следующих по принципу аттракциона, благодаря чему каждый раз происходит своего рода «управление» эмо-

циями, ощущениями зрителя. Режиссер пишет: «Аттракцион (в разрезе театра) — всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определённые эмоциональные потрясения воспринимающего...» [6, с. 270]. То есть аттракционны всякого рода перемены в художественном произведении, стимулирующие, «подпитывающие» восприятие. Для понимания того, почему в качестве ключевого понятия Эйзенштейном взят «аттракцион», обратимся к этимологии слова.

Слово «аттракцион» французского происхождения (*attraction*), буквально переводится как «приближение», «притяжение», «притягивающий». В большинстве словарей и энциклопедий это понятие имеет несколько значений: 1) зрелищный, эффектный номер циркового представления, привлекающий особое внимание зрителей; 2) устройство для развлечения в местах общественных гуляний. Для нас, безусловно, более важно первое значение. Однако следует подчеркнуть общность обеих трактовок, так как и в том и в другом случае речь идет о различных механизмах возникновения похожих ощущений у непосредственных участников процессов. В дополнение скажем, что при переводе *attraction* с английского языка к известному нам «притяжению» добавляется «привлекательность»,

«прелесть», что говорит о возникновении оценочной характеристики, ориентированной на положительные качества.

Отталкиваясь от идей Эйзенштейна, аттракцион в кино рассматривает А. И. Липков в исследовании «Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона». Автор детально высвечивает грани этого явления и приходит к выводу, что его природа шире сведения к одному виду искусства. «Аттракционно всё, чему человек не знает объяснения» [2, с. 11]. Аттракционы окружают повсюду — в социальной практике, в рекламе, науке, политике, военном деле, искусстве. В качестве единственного примера аттракциона в музыке исследователь называет симфонию № 94 Й. Гайдна, именуемую «Сюрприз» из-за внезапного удара литавр после продолжительного тихого звучания.

Имя Гайдна в исследовании об аттракционе, конечно, появилось не случайно. Композитор очень любил удивлять, чему является доказательством его жизнь и творчество. Многие из своих сочинений он писал для своего покровителя — князя Эстерхази, для одних и тех же оркестрантов, поэтому композитор должен был думать об освежении музыкальных впечатлений. Об обращенности музыки композитора к человеку писали и его друзья, и он сам. «Часто, когда я боролся со всевозможными препятствиями, <...>, когда силы духа и тела покидали меня и мне бывало трудно не сойти со стези, на кою я вступил, тогда сокровенное чувство нашептывало мне: “На земле так мало веселых и довольных людей, повсюду их подстерегают заботы и горе, быть может, труд твой станет источником, из коего озабоченный и обремененный делами человек почерпнет на несколько мгновений покой и отдых”» [7, с. 28].

Музыка Гайдна благоприятна для восприятия, поскольку не содержит в себе конфликтов, сложной драматургии. Однако в процессе слушания сочинений Гайдна скучать не приходится, потому что их музыкальная ткань содержит моменты, когда ощущение инерции восприятия нарушается, образуется резкое обновление тематизма, способствующее эмоциональной встряске у

аудитории. Такой процесс совершается благодаря появлению разного рода «сюрпризов» в развертывании целого. Из описания механизма действия «сюрприза» видно, что он, по сути, представляет собой реализацию принципа аттракциона.

Само слово «сюрприз» происходит от французских *surprise* («неожиданность») и *surprendre* («заставать врасплох») — это некий подарок, преподнесенный с целью приятно удивить. Особенность в том, что одаряемый не должен знать сущность подарка и может не подозревать о его наличии. То есть главным свойством сюрприза является неожиданность приношения. Кроме этого, он несет в себе гедонистическое начало, так как направлен на возникновение чувства удовольствия, наслаждения, приятного удивления. В этимологии рассматриваемого понятия присутствует интересная деталь — начальное *sur*, которое означает «сверх» и ассоциируется с чем-то, выходящим за рамки обычного. Такая трактовка также показательна в аспекте проявления феномена сюрприза в музыке Гайдна.

«Сюрприз» работает по аттракционному принципу, который «...в информационном процессе означает не просто изменение в скорости информационного потока, но перепад, и чем более резким он будет, тем сильнее аттракционный эффект» [2, с. 191]. Можно говорить о нескольких стадиях в момент осуществления «сюрприза». Первая — приготовление — предшествует его появлению. На этом этапе господствует состояние пребывания, погружения в определенное состояние, реализованное плавным течением тематического развития. Вторая стадия — момент появления самого «сюрприза», выраженный неожиданным сломом, поворотом в развитии, когда меняются прежние ориентиры. И, наконец, третья стадия, которая наступает практически вместе с предыдущей, — это последовавшая за «сюрпризом» реакция слушателя, которая сама по себе имеет двойственную природу. Вначале возникает состояние удивления, потрясения, которое зачастую может обрести и негативную окраску. На этот эффект указывал еще Эйзенштейн, когда называл свою теорию монтажа аттракционов — тео-

рией художественных раздражителей. По словам Липкова, это происходит потому, что «аттракцион выводит нас из состояния равновесия. Психологический толчок, сопутствующий любому из ряда вон выходящему явлению, может вызывать взаимоотталкивающие эмоции» [2, с. 103]. Следующий этап реакции связан с возникновением приятных ощущений, оживлением эмоций, то есть с тем, на что и направлен в конечном счете «сюрприз».

В качестве объекта для демонстрации приемов осуществления «сюрприза» у Гайдна в данной статье выбраны вступления его симфоний — важный раздел симфонического цикла, который открывает мир всего сочинения для слушателя. Это наиболее нерегламентированный раздел произведения, следствие чего — масса разнообразных решений построения и наполнения. Каким же образом в музыке вступлений реализуется механизм «сюрприза»?

Как известно, любой сюрприз в жизни всегда характеризуется внезапностью его дарения. Так же происходит и в музыке, где эффект неожиданного появления сюрприза достигается с помощью такого средства как контраст. В симфониях Гайдна сопоставляются различные оттенки динамики, ритмы, гармонии, тональности, штрихи, звучание инструментов, регистры и многое другое.

Формы проявления «сюрприза» у Гайдна можно рассматривать по двум позициям: во-первых, в самом вступлении, в средствах музыкальной выразительности и, во-вторых, в соотношении с другими разделами и частями симфонического цикла.

#### 1. «Сюрпризы» в рамках вступлений.

В музыкальной ткани начальных разделов наиболее действенными средствами выразительности, с точки зрения «сюрпризности», являются динамика, фактура, гармония.

При восприятии музыкального произведения в первую очередь слух улавливает изменение громкости звучания. Динамическая линия может развиваться постепенно (*crescendo* и *diminuendo*) или строиться на резкой смене динамических оттенков. При этом яркие динамические контрасты сопровождаются сопоставлениями *solo* и *tutti*. Са-

мым показательным является возникновение таких контрастов в начале и конце вступительных разделов. В первом случае они, как правило, образуются между сигнальной формулой и последующим тематическим элементом. В качестве примера сошлемся на начальные такты вступления симфонии № 93, где после оглушительного *ff* появляется *p*. Этот эффект усиливается фактурным контрастом *tutti* — *solo* (звучание всего оркестра и группы струнных). В завершении вступлений динамические контрасты чаще всего связаны с появлением *f* на последних звуках. Зачастую они образуются благодаря унисонному звучанию оркестра после более разреженной фактуры, как наглядно проявлено в последних тактах вступления симфонии № 84.

Помимо неожиданных динамических смен и фактурных контрастов важнейшее значение в свете феномена «сюрприза» приобретают гармонические средства: сопоставление мажорных и минорных гармоний по типу «свет—тьма»; появление неожиданных гармоний; отклонения в другие тональности и появление минорной тональности с ее закреплением после продолжительного пребывания в мажорном ладу. «Сюрпризы», основанные на сопоставлении одноименного мажора и минора, как правило, кратковременны, совершаются на протяжении одного-двух тактов и потому их можно уподобить паре «свет—тьма» (как во вступлении симфонии № 25). Вариантом этого может быть смена мажора минором с изменением звуковысотности (как в начале вступления симфонии № 71).

2. «Сюрпризы» в соотношении с другими разделами цикла.

Помимо наполненности «сюрпризами» самого вступления, они возникают также: 1) в последовательности «вступление» — «сонатное *allegro*» и 2) во взаимоотношении вступления и других частей цикла. В первом случае основным принципом также становится контраст, который проявляется на разных уровнях. При переходе от вступления к основному разделу первой части происходит резкая смена образов, состояний: от безмятежности, сдержанности, торжественности — к подвижности, жизнерадостности,

легкости, порывистости в сонатном *allegro*. Подобного рода сопоставления воплощаются за счет контраста различных средств музыкальной выразительности на грани разделов: фактуры; ритмических структур, динамики, штрихов, темпа. Известно, что оппозиция «медленно — быстро» является одной из наиболее устойчивых в системе музыкальных форм и жанров (к примеру, она лежит в основе структуры большой итальянской оперной арии, включающей кантиленный раздел и заключительную стретту).

Еще одна, также устоявшаяся модель контраста — это «неустойчивость (импровизационность) — устойчивость (организованность)». Прототипом такого контраста является малый полифонический цикл: импровизационная, более свободная начальная часть и рационально выстроенная фуга. Вступления в симфониях Гайдна, как правило, отмечены печатью свободы, поиска, отсюда рождаются состояние относительной беспорядочности, хаоса. В противовес этому, сонатные *allegro* характеризуются ясностью, четкой выстроенностью, балансом деталей, отчего олицетворяют собой упорядоченность и гармонию.

Е. В. Назайкинский в книге «Логика музыкальной композиции» пишет, что характерной чертой вступлений как части целого является парадоксальное сочетание — стремление к ограничению от основного раздела и вместе с тем к тесному объединению с ним. Это утверждение в полной мере приложимо к вступлениям симфоний Гайдна. С одной стороны, вступления для композитора — важная часть целого; с другой — эти фрагменты всегда структурно обособлены, завершены, логически выстроены и в очень редких случаях тематически связаны с основными разделами.

Сама по себе постановка вопроса соотношения вступлений с другими частями цикла рождает ситуацию парадокса, поскольку, казалось бы, место вступлений в музыке Гайдна, четко определено — это медленное начало, предваряющее сонатное *allegro* первой части симфонии. Однако при изучении гайдновских симфоний порой эта определенность оборачивается мнимостью, подменой одного другим. Подобного

рода мнимостей в музыке симфоний по крайней мере три: во-первых, это ситуация, когда вступление частично берет на себя функцию медленной части; во-вторых, это метаморфоза, при которой медленная часть оборачивается вступлением, и, в-третьих, когда вступление, по существу, отсутствует, но отдельные черты его предстают «под маской» иных разделов сонатного *allegro*.

#### 1. Вступление как медленная часть.

Для вступлений симфоний Гайдна характерен определенный набор элементов и принципов, представляющий в различных вариантах: присутствие сигнальной формулы, собирающей внимание слушателей; обилие контрастов; большая роль тират, трелей, пауз; трехэтапная структура и др. Среди всего этого особую роль играет медленный темп, создающий эффект постепенного вхождения в процесс слушания музыки. Эти особенности в той или иной степени присутствуют во вступлениях гайдновских симфоний. Но есть некоторые исключения. Одно из них — вступление к 15-й симфонии, которое по многим признакам подобно небольшой медленной части. Музыка рисует пасторальные картины безмятежности, спокойствия, умиротворения, чему способствует медленный темп, неспешное развертывание тематизма, который носит в основном экспозиционный характер (что нехарактерно для вступлений). Важными средствами являются облегченная фактура с паузами и *pizzicato* струнных, а также солирующий тембр скрипки, который в данном случае особенно напоминает человеческий голос, благодаря чему и весь раздел становится подобным небольшой арии, наподобие аналогичных номеров из ораторий Гайдна. Единственной данью вступлениям является окончание этой мнимой «медленной части» на доминанте, вследствие того, что следом идет сонатное *allegro*.

#### 2. Медленная часть как вступление.

В первых пятидесяти симфониях Гайдн особенно много экспериментировал с сонатно-симфоническим циклом. Результатом этого зачастую становилось появление *Andante* в качестве первой части цикла. Такие метаморфозы мы находим в целом ряде симфоний композитора (в 5, 11, 18, 21, 22,

34, 49-й). При этом Гайдн пробовал писать и симфонии с медленными вступлениями. В связи с этим, думается, появление в самом начале сочинения так называемого «лирического центра» во многом является неким прообразом, предвосхищением будущих симфоний со вступительными разделами. В первой половине симфонического творчества композитора эти два типа симфоний (с медленной первой частью и со вступительным разделом) сосуществовали наравне, но после 49-й симфонии окончательно сформировался и возобладали второй тип.

3. Вступление отсутствует, но в тематизме первой части есть его черты.

Подобный случай среди всех ста четырех симфоний Гайдна встречается лишь однажды — в единственной минорной из всех Лондонских симфоний — в 95-й (*c-moll*). В ряду двенадцати последних симфоний только она не имеет вступления. Но это не совсем так, потому что в главной партии первой части присутствует ряд признаков, характерных для вступительных разделов. Самым в этом смысле ярким становится появление в начале знакомого сигнала и следующего за ним другого контрастного элемента на р. Это противостояние повторяется, как и во многих вступлениях, дважды и переходит в развивающий раздел, основанный на тональных сменах, секвенциях, полифонических приемах. Все это приводит к зависимости на доминантовой функции, но не к главной тональности (как во вступительных разделах), а к новой тональности побочной партии. В целом создается ощущение, будто Гайдн, хотя и не фиксирует медленное вступление в качестве отдельного раздела

первой части, но, тем не менее, сохраняет характерные черты этого фрагмента — обязательного во всех остальных Лондонских симфониях.

Итак, в музыке Гайдна множество неожиданностей, подмен, «детективных историй», совмещений несовместимого, противоположностей. В этом смысле она предстает как своего рода парад аттракционов, или, по теории Эйзенштейна, как «монтаж аттракционов». При этом «сюрприз» для Гайдна не является лишь очередным звеном в драматургии части или всего цикла — он самоценен. Важно само его появление, способствующее созданию у слушателей положительных ощущений и эмоций, сохранению их интереса и обновлению впечатлений.

#### Литература

1. *Вартанова Е.* Логика сонатных композиций Гайдна и Моцарта. Саратов: Изд-во Саратовской консерватории, 2003. 24 с.

2. *Липков А.* Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона. М.: Наука, 1990. 240 с.

3. *Медушевский В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 254 с.

4. *Назайкинский Е.* Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.

5. *Назайкинский Е.* О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 383 с.

6. *Эйзенштейн С.* Избранные произведения в шести томах. Т. 2. М.: Искусство, 1964. 568 с.

© Пэн Чен, 2013

## ТРЕЗВУЧИЯ И СЕПТАККОРДЫ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ИНЬ—ЯН

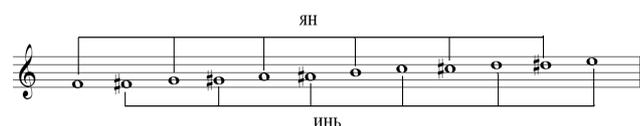
Статья посвящена дуализму и цикличности европейской системы аккордов с терцовой структурой под углом зрения китайской концепции инь-ян. В ней рассматривается соединение концепции инь—ян с особенностями трезвучий и септаккордов, а также существующий в системе аккордов закон «круга». Основной вывод касается взаимодействия инь и ян внутри данных звуковых вертикалей.

*Ключевые слова:* инь; ян; трезвучие; септаккорд; лад; гармония

Инь (阴) и ян (阳) соответствуют основным положениям древней философской книги «И-цзин», которая считается важнейшим источником китайской культуры<sup>1</sup>. Они представляют в первоначальном состоянии мира (хаосе) его легкие частицы (небо) и частицы тяжелые (землю). Развитие древнейших представлений об инь и ян — антагонистических и в то же время взаимодействующих силах — продолжалось на протяжении последующих столетий. Вначале они являлись олицетворением тьмы и света, теневой и освещенной сторон горы, холода и тепла, податливости и упорства, женского и мужского начал, инь и ян символизируют все противоположности мира: землю и небо, ночь и день, луну и солнце, грусть и радость и т. д.

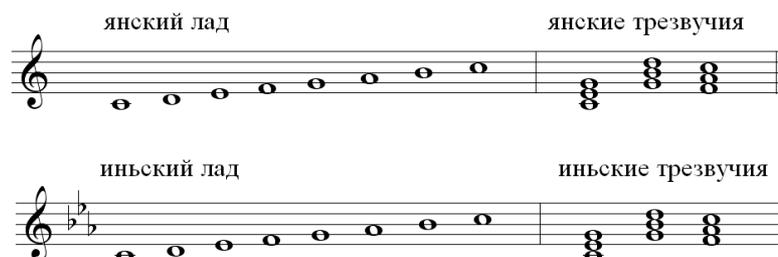
В древнекитайской системе двенадцатизвуковой строй «люй-люй» (律吕) поделен на две части — инь и ян. Ю. Холопов связывает этот строй с симметричными ладами [5, с. 215].

### 1. Строй «люй-люй»



В моей работе «Ладовая система музыки под углом зрения инь-ян» [3] приводятся свойства мажорного и минорного трезвучий в связи с данной концепцией. Ясно, что мажорное трезвучие соответствует янскому явлению, а минорное — иньскому.

### 2. Мажорные и минорные лады и трезвучия



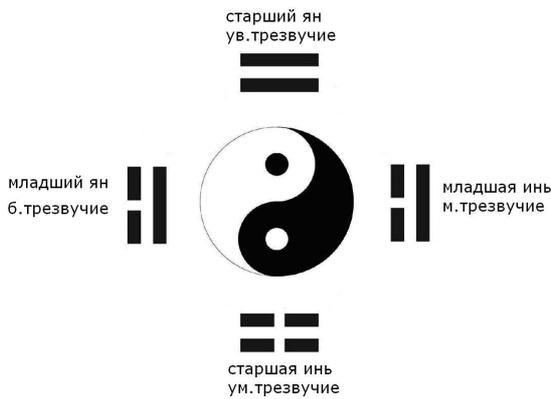
### I. Свойства трезвучий и септаккордов

В книге «И-цзин» говорится: инь и ян порождают сы-сян, то есть четыре символа, а сы-сян порождают ба-гуа (восемь триграмм)<sup>2</sup>. Среди четырех символов сы-сян выделяются младший ян, старший ян, младшая инь и старшая инь. Когда янская основа соединяется с иньским дополнением, получаем младший ян, а с янским дополнением — старший ян. Наоборот, иньская ос-

нова с янским дополнением — младшая инь, с иньским дополнением — старшая инь<sup>3</sup>.

Четыре символа соответствуют видам трезвучий: **мажорное трезвучие** появляется на основе большой терции с добавлением малой терции, так образуется **младший ян**. **Минорное**, в основании которого лежит малая терция и добавленная большая терция, — это младшая инь. Две большие терции образуют увеличенное трезвучие (старший ян), а две малые терции — уменьшенное (старшая инь)<sup>4</sup>.

### 3. Трезвучия и четыре символа



В схеме 3 линии, расположенные ближе к центру, являются основными, а дальше



С добавлением инь или ян на основу из четырех символов получаются восемь триграмм. В гармонии образуются септаккорды, каждый из которых состоит из трех терций.

Считая только большую и малую терции, в музыкальной теории обычно выделяют семь септаккордов. Теоретически, их тоже восемь. Кроме семи «обычных» можно обнаружить **увеличенно-увеличенный** септаккорд, которому в двенадцатиступенной равномерно темперированной системе равно увеличенное трезвучие с повторением основного тона. Например, в аккорде *до, ми, соль-диез, си-диез*, читая *си-диез* как звук *до*, получаем аккорд *до, ми, соль-диез, до*. Аккорд формируется на основе старшего ян (увеличенного трезвучия), к которому добавлен ещё ян (большая терция). Его название в системе восьми триграмм Цянь-гуа (乾卦, 111). Это самый янский. Увеличенное трезвучие с малой терцией порождает **большой увеличенный** септаккорд — *до, ми, соль-диез, си* (дуй-гуа, 兑卦, 110).

На основе младшего ян (мажорного трезвучия) появляются **большой мажорный** септаккорд — *до, ми, соль, си* (Ли-гуа, 离卦, 101) и **малый мажорный** — *до, ми, соль, си-бемоль* (Чжэнь-гуа, 震卦, 100).

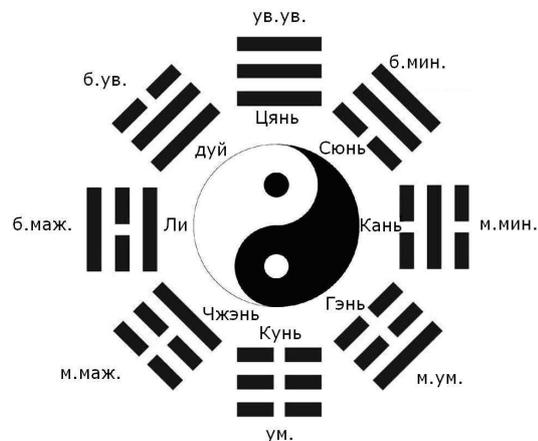
от центра — дополнительными. Сплошная линия символизирует ян, а прерывистая — инь. Линии называются «яо». У каждого из четырех символов два яо. Современные исследователи часто показывают яо арабскими цифрами 1 (янское) и 0 (иньское) в системе инь-ян, поэтому можно описать свойства трезвучий двумя цифрами: мажорное трезвучие — 10, минорное трезвучие — 01, увеличенное трезвучие — 11 и уменьшенное трезвучие — 00.

### 4. Яо в трезвучиях

На основе младшей инь образуются **большой минорный** септаккорд — *до, ми-бемоль, соль, си* (Сюнь-гуа, 巽卦, 011), и **малый минорный** — *до, ми-бемоль, соль, си-бемоль* (Кань-гуа, 坎卦, 010).

Из уменьшенного трезвучия рождаются **малый уменьшенный** септаккорд — *до, ми-бемоль, соль-бемоль, си-бемоль* (Гэнь-гуа, 艮卦, 001), и **уменьшенный** — *до, ми-бемоль, соль-бемоль, си-дубль-бемоль* (Кунь-гуа, 坤卦, 000). Последний аккорд, образующийся из трех малых терций, является самым иньским септаккордом.

### 5. Септаккорды и восемь триграмм

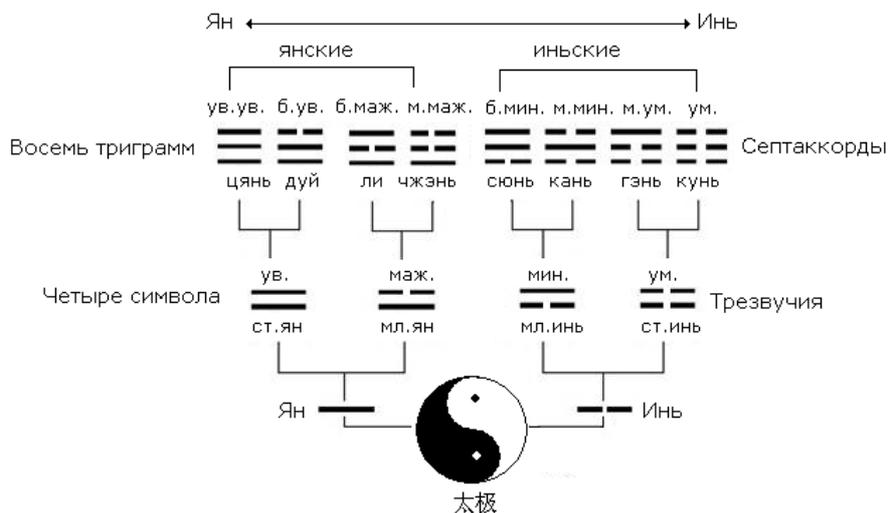


Свойства трезвучий и септаккордов зависят от их **основных терций**. Аккорды

на основе большой терции — это увеличенное и мажорное трезвучия, увеличенно-увеличенный, большой увеличенный, большой мажорный и малый мажорный септаккорды. Когда нижняя терция является малой, аккорды являют иньскую природу — это минорное и уменьшенное трезвучия,

большой минорный, малый минорный, малый уменьшенный и уменьшенный септаккорды. Хотя большинство этих аккордов по своему характеру неоднозначны.

6. Генезис и природа трезвучий и септаккордов



Специфика трезвучий и септаккордов, которая может быть показана с помощью концепции инь—ян, совпадает с концепцией четырех символов и восемью триграмм. С этой точки зрения могут быть показаны свойства всех аккордов с терцовой структурой.

Например, в натуральном мажоре (в принципе, такие же аккорды существуют и в натуральном миноре) присутствуют следующие нонаккорды, ундецимаккорды и терцдецимаккорды с показаниями свойств инь-ян:

7. Нон-, ундецим-, терцдецимаккорды в натуральном мажоре

	I	II	III	IV	V	VI	VII
нонаккорды							
ундецимаккорды							
терцдецимаккорды							

Здесь мы можем найти много интересного. Например, из этих нонаккордов две пары — с одинаковыми свойствами — I—IV (1010) и II—VI (0101), их характеры противоположные. Также симметричные структуры появляются в других двух аккордах —

III (0100) и VII (0010). Свойство большого доминантового нонаккорда, который встречается в музыке чаще всего, «одинокое» (1001)<sup>5</sup>.

Если идти дальше по пути инь-ян, то восемь триграмм дают шестьдесят четыре

гексаграммы, которые напоминают структуру книги «И-цзин». Каждая гексаграмма образуется двумя соединенными триграммами. Восемь разных триграмм над восемью образуют шестьдесят четыре гексаграммы ( $8 \times 8 = 64$ ), которые отражают еще более сложное взаимодействие инь и ян.

Фактически, терцдецимаккорд является самым сложным созвучием с терцовой структурой в натуральной ладовой системе. Природа терцдецимаккордов показывается именно гексаграммами. Терцдецимаккорды в мажоре в соответствии с названиями гексаграмм в книге «И-цзин» обозначают следующим образом: I — би (101001, 贲), II — вэй-цзи (010101, 未济), III — кань (010010, 坎), IV — цзи-цзи (101010, 既济), V — ши-хэ (100101, 噬嗑), VI — цзе (010100, 解), VII — цзянь (001010, 蹇).

## II. Закон «круга» в системе трезвучий и септаккордов

Концепция инь—ян связана с дуализмом. Но она отличается от концепции души и тела в философии ученого Рене Декарта, которая признает равноправие идеального и материального, что не вполне совпадает с китайской идеей антагонизма добра и зла. В книге «И-цзин» инь и ян не статичны, они всегда изменяются и взаимодействуют друг с другом. Именно из этого взаимодействия и происходят все явления. В «И-цзин» говорится, что «переменами инь и ян является дао»<sup>6</sup>. Как написано в древнекитайской книге «Люйши Чуньцю» (《吕氏春秋》) — «до края, то наоборот» (极则必反).

Перемены инь и ян не мгновенны, а постепенны. Количественные изменения порождают качественные. Движение здесь круговое, цикличное и вечное. Конец круга является его началом. Это очень важный принцип концепции инь-ян.

Мы представили в работе «Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века» закон «круга» в натуральной ладовой системе. По семи ладам — от самого янского до иньского получаем следующее:

Лидийский лад (до) → понижаем *четвертую* ступень →

Ионийский лад → понижаем *седьмую* ступень →

Миксолидийский лад → понижаем *третью* ступень →

Дорийский лад → понижаем *шестую* ступень →

Эолийский лад → понижаем *вторую* ступень →

Фригийский лад → понижаем *пятую* ступень →

Локрийский лад → понижаем первую ступень →

Лидийский лад (от до-бемоль)...

Ясно, что соседние лады отличаются друг от друга одной ступенью, при движении от ян до инь происходит понижение ступеней (а если идти от инь до ян, то — повышение). Когда мы доходим до самого иньского, локрийского лада, то следующий шаг (понижаем первую ступень) дает новый лидийский (полутоном ниже первого лидийского). То есть, начинается новый цикл.

В системе трезвучий действует такой же закон. Когда в увеличенном трезвучии (старший ян) понижается квинта, появляется мажорное — янские факторы уменьшаются. Идем дальше, повышаем основной тон мажорного трезвучия и получаем уменьшенное — иньский «край» в системе. Повышаем его квинту — получаем минорное трезвучие, то есть на иньской основе себя проявляет янский фактор. Дальше понижаем первую, возвращается увеличенный аккорд. Начинается новый «круг».

Терцовый тон трезвучия не двигается. Он является «опорным звуком». Трезвучия всего четыре — «круг» достаточно маленький. Такие же движения в системе септаккордов показывают более детальный процесс изменения.

## 8. «Круг» септаккордов



**увеличенно-увеличенный септаккорд** → понижаем *септиму* →  
 большой увеличенный септаккорд → понижаем *квинту* →  
 большой мажорный септаккорд → понижаем *септиму* →  
 малый мажорный септаккорд → повышаем *приму* →  
**уменьшенный септаккорд** → повышаем *септиму* →  
 малый уменьшенный септаккорд → повышаем *квинту* →  
 малый минорный септаккорд → повышаем *септиму* →  
 большой минорный септаккорд → понижаем *приму* →  
**увеличенно-увеличенный септаккорд...**  
 (новый цикл).

Мы считаем, что у каждого аккорда с терцовой структурой свой характер с точки зрения инь-ян, и такие свойства трезвучий и септаккордов соответствуют музыкальной практике и слуховым ощущениям. Закон «круга» в музыкальной теории соответствует не только областям ладов и аккордов, но

эта теория нуждается в дальнейшем музыкально-теоретическом обосновании.

Примечания

<sup>1</sup> «И-цзин» в русском языке: «Книга перемен» или «Канон перемен».

<sup>2</sup> В одиннадцатой главе первой части «Си-цы».

<sup>3</sup> Кто-то считает названия младших и старших инь или ян наоборот (так и было в моих работах). Это проблема наименований, не касается принципа нашего вопроса.

<sup>4</sup> В этой статье мы не будем изучать альтерированные аккорды и аккорды с нетерцовой структурой.

<sup>5</sup> Ясно, что у малого доминантового нонаккорда знак 1000.

<sup>6</sup> “一阴一阳之谓道”. В пятой главе второй части «Си-цы (系辞)» — комментария «И-цзин». Дао («путь») — безличный мировой закон, которому подчиняются и природа, и люди [6, с. 32].

Литература

1. Бершадская Т. Лекции по гармонии. 2-е изд. Л.: Музыка, 1985. 238 с.
2. Грубер Р. Всеобщая история музыки. 2-е изд. М.: Музгиз, 1960. 488 с.
3. Пэн Чэн. Ладовая система музыки под углом зрения инь—ян // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2011. № 2 (18). С. 11—19.
4. Способин И. Элементарная теория музыки. М.: Музгиз, 1961. 202 с.
5. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. М.: Музыка, 1988. 511 с.
6. Чанышев А. Курс лекции по древней философии. М.: Высшая школа, 1981. 374 с.
7. 四书五经, 北京: 京华出版社, 2003年, 335页.

© Бочкова Т. Р., 2013

**БЕРЛИНСКОЕ БАХИАНСТВО Ф. МЕНДЕЛЬСОНА**

В статье рассматривается бытование баховской традиции в музыкальной культуре Берлина второй половины XVIII — начала XIX века и восприятие этой традиции Ф. Мендельсоном.

*Ключевые слова:* И. С. Бах; Ф. Мендельсон; Берлин; традиция; бахианство

Тот момент, когда Авраам Мендельсон (*Abraham Mendelssohn*, 1776—1835), сын признанного еврейского философа Мозеса Мендельсона (*Moses Mendelssohn*, 1729—1786) — современника и соратника Г. Лессинга, И. Лафатера и И. Канта — принял решение перебраться с женой и тремя детьми из вольного Гамбурга в столичный Берлин, он предопределил становление важнейшей духовной составляющей музыкального гения его сына Феликса. Почти восемнадцать лет спустя публичным признанием преклонения перед лицом великого Иоганна Себастьяна Баха, наследие которого «овеяло крылом» музыкальный мир Ф. Мендельсона, явилось исполнение в 1829 году Певческой капеллой Берлина под руководством двадцатилетнего композитора «Страстей по Матфею» великого лейпцигского кантора. Только бесстрашие молодости Мендельсона и его друга, певца-баритона Эдуарда Девриента (*Eduard Devrient*, 1801-1877), обуреваемого желанием исполнить партию Иисуса, было способно осуществить этот музыкальный подвиг. Повторение сего смелого, не только по меркам первой половины XIX века, поступка было вторично осуществлено Мендельсоном в 1841 году в лейпцигской церкви святого Фомы.

На протяжении жизни Мендельсона притягивала магическая духовная сила баховского искусства. «Себастьян неисчерпаем, в нем есть все» (цит. по: [2, с. 41]), — пишет уже в 1827 году юный Феликс родным. Погружению Мендельсона в атмосферу баховской музыки способствовали факторы как общемузыкального, так и личного порядка.

Переезд в столицу Пруссии — внешне фактор чисто географический — оказался для молодого Мендельсона чрезвычайно плодотворным, сообщившим возможность

его таланту обрести необходимую огранку, особенно в свете его дальнейших творческих устремлений и приоритетов<sup>1</sup>.

Во второй половине XVIII — начале XIX века именно Берлин был главным центром европейского бахианства, здесь работали многие ученики, родственники и просто поклонники И. С. Баха. Назовем лишь наиболее значительных из них. Это — К. Ф. Э. Бах (*Carl Philipp Emanuel Bach*, 1714—1788), известный под прозвищем «берлинский Бах», композитор и клавесинист, долгое время служивший при дворе прусского короля Фридриха Великого; И. Ф. Агрикола (*Johann Friedrich Agricola*, 1720—1774) — по словам Ч. Берни, лучший органист Берлина того времени, сотрудничавший с К. Ф. Э. Бахом при написании некролога И. С. Баха в журнале Мицлера (*Mizler Lorenz Christoph*, 1711—1778) «Музыкальная библиотека» и И. Ф. Кирнбергер (*Johann-Philipp Kirnberger*, 1721—1783) — все трое ученики «старика Баха». Этот блестящий ряд берлинских бахианцев продолжают Ф. В. Марпург (*Friedrich Wilhelm Marpurg*, 1718—1795) — музыкальный критик и теоретик; К. Ф. Фаш (*Carl Friedrich Christian Fasch*, 1786-1800) — потомственный музыкант, придворный клавесинист прусского двора, деливший некоторое время ответственность сопровождения флейтового музицирования Фридриха II с К. Ф. Э. Бахом, основатель Певческой капеллы Берлина; К. Ф. Цельтер (*Carl Friedrich Zelter*, 1758-1832) — продолжатель дела К. Фаши в Певческой капелле, блестящий педагог, учитель А. Б. Маркса, Дж. Мейербера, О. Николаи и Ф. Мендельсона-Бартольди, оказавший на юного гения едва ли не определяющее влияние.

Всех этих музыкантов, в той или иной степени, объединял существовавший в Бер-

лине во второй половине XVIII века так называемый Берлинский кружок (*Berliner Kreis, esoterischer Zirkel*), куда входили сестра Фридриха Великого — принцесса Анна Амалия (*Anna Amalia, Princess of Prussia, 1723-1787*), известная любительница музыки и женщина с интригующей любовной историей<sup>2</sup>, И. Ф. Кирнбергер, К. Ф. Цельтер, австрийский дипломат барон Готфрид ван Свитен (*Gottfried (Bernhard), Baron van Swieten, 1733—1803*), с 1770 по 1773 год живший в Берлине. Частыми гостями кружка были В. Ф. Бах (*Wilhelm Friedemann Bach, 1710—1784*) и Ф. В. Марпург, а самой почитаемой фигурой — И. С. Бах.

Следует отдать дань уважения просвещенной принцессе: она всерьез увлекалась музыкой лейпцигского кантора и поддерживала отношения с его старшими сыновьями, стараясь узнать от них как можно больше об их отце. Ее личным учителем «музыки и контрапункта» был композитор и органист И. Ф. Кирнбергер. Кроме того, Анна Амалия прославилась своей коллекцией. Ее собрание нот и манускриптов, так называемая «библиотека Амалии» (*Amalienbibliothek*), является одним из экспонатов Государственной библиотеки в Берлине. Как упоминает К. Ф. Цельтер, которому Амалия как-то раз показывала свои музыкальные произведения, принцесса очень бережно относилась к своим сокровищам и не позволяла никому прикасаться к ним (см. подробнее: [1]).

Исполнение сочинений И. С. Баха активизировалось в Берлине в конце XVIII века, но в узких кругах не прерывалось практически со дня смерти композитора. «Берлин, по-видимому, единственное место в Германии, в котором, наряду с горячими почитателями современной музыки, вы все еще найдете ревностнейших поборников старого вкуса. На пюпитрах наших любителей и любительниц музыки Иоганн Себастьян Бах и его знаменитые сыновья все еще соперничают с Моцартом, Гайдном, Клементи...» (цит. по: [4, с. 98]).

Сконцентрируем внимание на нескольких наиболее показательных фактах. Так, после возвращения из Польши И. Ф. Кирнбергер — один из последних учеников «старого Баха», осевший в Бер-

лине, в 1754 году становится музыкальным наставником наследника Фридриха Великого — принца Генриха Прусского, а в 1758 году входит в музыкальный круг сестры Фридриха II Анны Амалии, в котором начинает активно пропагандировать музыку своего учителя.

Помимо этого, Кирнбергер выкупил рукописи хоралов отца у К. Ф. Э. Баха и добивался их публикации в лейпцигском издательстве Брейткопфа и Гертеля. Для продвижения своего намерения Кирнбергер бесплатно передал рукописи издательству Брейткопфа (который остался их владельцем после смерти баховского ученика)<sup>3</sup>. Чтобы убедить издателя, Кирнбергер писал Брейткопфу так: «По поводу хоралов Баха числом более четырехсот, которые собрал К. Ф. Э. Бах и многие из которых переписаны его собственной рукой, мне исключительно важно, чтобы эти хоралы, которые ныне находятся в моем распоряжении, сохранились для будущих музыкантов, композиторов и ценителей музыки» (цит. по: [6]).

После того, как в 1791 году К. Ф. Фаш основал в Берлине Хоровое общество, которое вскоре было переименовано в Певческую капеллу, он сразу стал исполнять силами коллектива кантаты и мотеты И. С. Баха. Начало этому движению было положено в 1794 году, когда Певческая капелла исполнила один из баховских мотетов «*Komm, Jesu, komm*» BWV 229.

Традицию исполнения и активного распространения музыки великого И. С. Баха в музыкальной практике Берлина продолжил К. Ф. Цельтер — ученик К. Фаши. С 1800 он после смерти учителя возглавил Певческую академию. Именно там по инициативе Цельтера разучивались не только отдельные мотеты и кантаты Баха, но Высокая месса и оба цикла «Страстей». У Н. Арнокура читаем: «В 1800 году во главе Берлинской певческой академии встал Фридрих Цельтер. Ему, ученику Фаши и поклоннику Филиппа Эммануэля Баха, особенно была близка идея культивировать наследие «старых мастеров». С 1811 года Певческая академия начала репетировать Мессу h-moll. До исполнения дело не дошло — слишком велики были трудности. Только в 1827 году Цельтер исполнил на одном из

хоровых концертов «*Et incarnatus est*», а в 1828 году под руководством Спонтини, возглавлявшего берлинскую оперу, прозвучали части из «*Credo*» [2, с. 244].

«Не стоит забывать, что Цельтер сам находился в эпицентре непосредственного баховского влияния. Он лично знал Вильгельма Фридемана и Карла Филиппа Эммануэля, а благодаря тому, что в 1811 году Певческая академия получила в подарок от Авраама Мендельсона значительное количество баховских рукописей из собрания гамбургца Георга Пельшау<sup>4</sup>, Цельтер вовсе оказался вблизи первоисточника» [5, с. 45].

«Цельтер трудился и над «Пассионами» за четырнадцать лет до исполнения их Мендельсоном. Все это свидетельствует о том, что баховским наследием серьезно занимались и ему уделяли внимание задолго до Мендельсона» [5, с. 46]. Феликс и Фанни Мендельсон вступили в Певческую капеллу в 1820 году и можно предположить почти наверняка, что они принимали участие в исполнении хоровых творений Баха.

«Цельтера можно рассматривать как ведущую и наиболее влиятельную фигуру в культурной жизни Берлина» [5, с. 45]. Именно он благословил юных Мендельсона и Девриента на осуществление их рискованного берлинского мероприятия в 1829 году. Об этом ярко и детально рассказывает сам Э. Девриент, чьи воспоминания приводятся в книге Ворбса (см. подробнее: [3, с. 46—50]). Цельтер сконцентрировал в себе берлинское бахианство, и во многом именно он определил и закрепил путь, ведущий Мендельсона к Себастьяну Баху. Цельтер стал проводником живой баховской традиции к своему талантливому ученику. И Мендельсон наследует уже укорененную берлинскую традицию восприятия и интерпретации баховского наследия<sup>5</sup>.

К. Ф. Цельтер был близким другом семьи Мендельсон, он учил теории музыки и композиции не только Феликса, но и его старшую сестру Фанни. Им обоим он посоветовал освоить орган, дабы получить полное гармоничное музыкальное образование и направил брата и сестру к своему ученику, по удивительной воле судьбы также носившему фамилию Бах. Это был Август Вильгельм Бах (*August Wilhelm Bach*, 1796—

1869), органист берлинской церкви святой Троицы (*Dreifaltigkeikirche*), под руководством которого Феликс и Фанни осваивали искусство органной интерпретации, правда, брат значительно успешнее, что обеспечило ему в дальнейшем карьеру блистательного органиста.

Удивительное обстоятельство, но ни один источник не указывает на хотя бы отдаленное родство А. В. и И. С. Бахов. Словарь Гроува свидетельствует, что Август Вильгельм не был потомком великого лейпцигского кантора. С 1816 года А. В. Бах работает органистом в Берлине в церкви святой Марии (*Marienkirche*), а с 1822 года становится преподавателем органа и теории музыки в только что основанном институте церковной музыки, которым он с 1832 по 1869 год и руководит после смерти Цельтера — основателя этого учебного заведения. Мендельсон начал органные занятия в 1820 году. Процесс обучения у А. В. Баха во многом был основан на изучении органного наследия «старика» Баха, он был обладателем ценной нотной библиотеки и собрания автографов, среди которых были и сочинения величайшего из немецких органистов.

Еще один определяющий и важнейший фактор, обусловивший устойчивое обращение одного из первых романтиков к творчеству великого предшественника, связан непосредственно с семьей Мендельсона, которая, как чудесный ларец, хранила прямые баховские традиции, жившие в ней с середины XVIII века. Эта семейная атмосфера лишь укрепила силу внешних берлинских музыкальных впечатлений Феликса.

Сестра бабушки композитора, Сара Леви (*Sara Levy*, 1763-1854), была ученицей К. Ф. Э. Баха и покровительницей Вильгельма Фридемана. К тому же, она являлась клавесинисткой берлинского Певческого общества. Предполагают, что именно Сара Леви инициировала занятия юного Мендельсона с К. Ф. Цельтером. Сара Леви собрала довольно много рукописей — автографов И. С. Баха и его сыновей — и завещала их Певческому обществу. Её сестра Бабетта, в замужестве Саломон (*Babetta Salomon*, 1749-1824), бабушка Ф. Мендельсона, также была страстной любительницей музыки. От неё в 1823 году Мендельсон по-

лучил в подарок копию «Страстей по Матфею» с автографом Пельшау. Это событие во многом мотивировало Мендельсона к последующему исполнению баховской оратории.

Мать Мендельсона, Лея Саломон (*Lea Salomon*, 1777—1842), также придавала необыкновенно важное значение музыкальному воспитанию детей. Игра «Хорошо темперированного клавира» прочно укоренилась в доме. Старшая сестра Феликса Фанни в тринадцатилетнем возрасте удивила отца, сыграв ему наизусть двадцать четыре прелюдии из этого цикла. А сам юный композитор уже в двенадцать лет исполнял любимые сочинения Баха гениальному старцу И.-В. Гете, другу К. Ф. Цельтера, в его доме в Веймаре.

Сумма этих фактов убеждает, что, в первую очередь, семья Мендельсона, друзья этой семьи, хранили из поколения в поколение настоящую, живую баховскую традицию и смогли бережно передать её юному музыканту. Кроме того, Мендельсон «оказался в нужное время в нужном месте». Музыкальная атмосфера столицы Пруссии Берлина в конце XVIII-начале XIX века благодаря, с одной стороны, небывалой концентрации *genius loci* — «гениям места», окружавшим музыканта с юных лет и формировавшим его мировоззрение, музыкальные приоритеты и пристрастия; а с другой стороны, бурному расцвету всей культуры города — центра немецкого Просвещения, «Афинам на Шпрее» — способствовала развитию и упрочению баховской традиции, которая в дальнейшем активно и последовательно интегрировалась Мендельсоном в музыкальное искусство романтизма.

#### Примечания

<sup>1</sup> Баховское влияние более всего отразилось в сфере хоровой и органной музыки Мендельсона.

<sup>2</sup> Именно для нее К. Ф. Э. Бах сочинил шесть органных сонат.

<sup>3</sup> Эта публикация хоралов в четырёх томах под редакцией Кирнбергера (с предисловием, написанным К. Ф. Э. Бахом) была осуществлена после его смерти, в 1784-87

годах. Собрание баховских четырехголосных хоральных обработок для органа BWV 690—713а ныне известно как «кирнбергеро-во».

<sup>4</sup> Пельшау Георг (1773 — 1836) — составитель богатой музыкальной библиотеки (в которой были все ноты, оставшиеся после смерти Ф. Э. Баха, и часть старинной гамбургской нотной библиотеки). В 1833-36 гг. он являлся библиотекарем Певческой академии в Берлине. После смерти Пельшау большая часть его собрания была приобретена Берлинской королевской библиотекой, а остальные — Певческой академией.

<sup>5</sup> В статье мы сознательно избегаем обсуждения интерпретационной манеры произведений И. С. Баха, введенной Цельтером и Мендельсоном в романтическую исполнительскую практику. Достаточно хорошо известно, что в ней были известные издержки, о чем пишут многие исследователи творчества великого немца, в частности, М. Друскин и Н. Арнонкур.

#### Литература

1. *Амалия Прусская*. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://ru.wikipedia.org/wiki/Амалия\\_Прусская](http://ru.wikipedia.org/wiki/Амалия_Прусская) (дата обращения: 19.04.2013).

2. *Арнонкур Н.* Мои современники. Бах, Моцарт, Монтеверди. М.: Классика — XXI, 2005.

3. *Ворбс Г. Х.* Мендельсон-Бартольди. М.: Музыка, 1966.

4. Документы о жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха. Эпистолярный фрагмент (во «Всеобщей музыкальной газете»). Берлин, весна 1800. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://topreferat.znate.ru/pars\\_docs/refs/60/59015/59015.pdf](http://topreferat.znate.ru/pars_docs/refs/60/59015/59015.pdf) (дата обращения: 18.04.2013).

5. *Зоннентайль Ю.* Бах — Берлин — Миддельшульте: «Трилогия» // Органное искусство. В. 1. М.: РАМ им. Гнесиных, 2010.

6. Кирнбергер, Иоганн Филипп. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://ru.wikipedia.org/wiki/Кирнбергер,\\_Иоганн\\_Филипп](http://ru.wikipedia.org/wiki/Кирнбергер,_Иоганн_Филипп) (дата обращения: 18.04.2013).

© Тихонов М. С., 2013

## О ФУНКЦИИ СЦЕНИЧЕСКОГО МОТИВА ЗАБВЕНИЯ В СПЕКТАКЛЕ «КОПЕНГАГЕНСКОЕ КОЛЬЦО» К. ХОЛЬТЕНА

В статье проводится параллель между музыкальными лейтмотивами и сценическими мотивами. Объясняется смысл термина «сценический мотив» и его необходимость для анализа драматургии. Автор раскрывает действие выбранного им сценического мотива забвения на примере некоторых сцен тетралогии.

*Ключевые слова:* Р. Вагнер; К. Хольтен; «Копенгагенское кольцо»; сценический мотив; режиссёрский театр

Как известно, все вагнеровские партитуры сотканы из лейтмотивов. Огромное множество их насчитывается в тетралогии «Кольцо нибелунга». Часть из них связана с предметами, явлениями и символами, другая — непосредственно характеризует героев. Важную роль также играют мотивы *символов* (судьба, договоры, проклятия кольца). При анализе драматургии конкретной постановки неизбежно возникает потребность установления взаимосвязи двух рядов — музыкального и сценического, — сравнение которых показывает, насколько режиссёрское решение попадает в фокус композиторских намерений или же преподносит новые трактовки. Такой параллелизм весьма показателен. Подобно тому как лейтмотивы наделяются различной степенью вариантных изменений или статики, сценическое развитие, соответственно, обладает разной степенью интенсивности. Сравнение процессов лейтмотивного развития и сценической динамики раскрывает новации режиссёрского театра.

Особого внимания заслуживает, с одной стороны, феномен *изначальной включённости режиссёрских идей* в вагнеровский текст и, с другой — их *проецирование на сценические решения* Хольтена. Обзорно первого из названных вопросов касается М. Д. Сабина в седьмой главе своей монографии («Композиторская режиссура»). Она отмечает, что «режиссирующие посылки<sup>1</sup> ... заключены во всех элементах ткани оперного произведения». Среди элементов она называет «темы, ритмоинтонации, темброинтонации, обороты вокальных партий и черты оркестровой фактуры, несущие в себе некие конкретно сценические

импульсы как эмоционального, так и живописно-изобразительного порядка, которые могут “обрисовывать” (картины природы, вещи-символы, внешний облик, поведку и жесты персонажа) и “выражать” оттенки, смены и переломы внутренних состояний героев оперы, их взаимоотношения, манеру говорить и т. д.» [3, с. 302]. Идея, которую высказывала М. Сабина, по-своему реализована в вагнеровской партитуре. Композитор, чьему перу принадлежит либретто, сам заложил режиссёрские идеи в музыкальный текст. Большую роль при этом играют лейтмотивы.

Термин *мотив* в данном очерке применяется не только в связи с понятием *лейтмотив*. Он трактуется согласно общепринятому его толкованию в литературоведении. Опираясь на данное определение («*мотивы — это простейшие единицы сюжетного развития*» [2]), этот термин будет использоваться для обозначения повторяющихся компонентов сценической драматургии, вводимых режиссёром с целью актуализации спектакля. Сценические мотивы в этой связи дополняют литературные мотивы, содержащиеся в либретто тетралогии.

Известно, что Вагнер при сочинении либретто опирался на множество сказаний, мифов и легенд, в результате чего был создан его собственный миф. Вагнеровский миф соткан из множества архетипических мотивов, среди которых мотив *вещего сна* (Эрда), *клада*, *оборотничества* (шлем), мотив *поедания драконьего сердца* (капля крови Фафнера-змея попадает на язык Зигфрида), «*драконоборничества*» (клад в пещере Фафнера-змея), мотив *путешествия*<sup>2</sup>. У Хольтена все эти мотивы дополняются сце-

ническими: мотивы *слежения, старения, забвения*. Названные мотивы помогают режиссёру обогатить вагнеровскую реальность актуальным содержанием современности. Например, в 30—40-е годы — это тотальная слежка государства за гражданами своих стран<sup>3</sup>.

Важную роль в драматургии спектакля выполняет сценический мотив забвения. Он проходит сквозь всю тетралогия, но в своё семантическое поле включает не только погружение физически уставшего героя в сон как в иную реальность, но и другое забвение — *опьянение*, — приводящее к искажённому восприятию действительности спектакля главными героями. Появившийся в первой картине «Золота Рейна», мотив забвения встречается и в первом действии «Валькирии» (встреча Зигмунда с Хундингом). Вотан тоже находится словно бы в опьянении. Фляжка с виски или бокал шампанского сопровождает каждое его появление в тетралогии. Наконец, в сцене побратимства Зигфрида с Гунтером (первое действие «Заката богов») вино — символ опьянения — появляется на сцене в последний раз.

Особое внимание в связи с разработкой мотива забвения обращают на себя две сцены последней части тетралогии. Это **первые сцены второго и третьего актов «Заката богов»**. Благодаря изменению их изначального смысла в сторону сближения укрепляется архитектура оперы. Сон необходим главным героям для общения с потусторонними силами — Русалками и нибелунгом Альберихом. Общий декорационный план изображает мрачный подвал как особое место, где возможно общение с потусторонними силами.

**Первая сцена второго действия «Заката богов»** содержит дальнейшую экспозицию Хагена и вместе с тем развитие образов сферы злых сил. Чуткий сон Хагена нарушает Альберих, пришедший напомнить сыну о дальнейших планах и подкрепить его веру. Во время всей сцены, по вагнеровскому замыслу, Хаген сидит как будто бы во сне, но с открытыми глазами. Происходит совмещение двух миров: реальность вплетается в мир снов. Главное здесь — это кон-

центрированное состояние Хагена, находящегося во сне, но способного в то же время вести диалог с Альберихом.

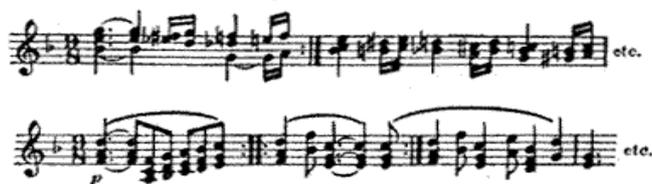
Состояние глубокой сосредоточенности Хагена во сне перекликается с одурманенным состоянием Зигфрида в **первой сцене третьего акта «Заката богов»**, разговаривающего с русалками во сне. В первом случае сон оказался слишком реалистичным, а в другом — происходящее наяву становится чрезмерно неправдоподобным, иллюзорным. Хаген «опьянён» жаждой места, а Зигфрид находится под действием чар того места, в которое он попал. Здесь те же декорации, что были в первой картине «Золота Рейна», — это бар, тоже символ забвения-опьянения.

Сцена в связи с режиссёрским замыслом делится на три раздела. Крайние разделы содержат погружение в сон Зигфрида и его пробуждение. В центральном разделе Зигфрид видит сон, в котором разговаривает с русалками. На протяжении всего центрального раздела сцены Зигфрид не открывает глаз, что усиливает аналогию с первой сценой предыдущего акта, в которой Хаген по ремаркам Вагнера спит с открытыми глазами.

Появившийся в баре Дочерей Рейна Зигфрид постепенно засыпает. Измотанный и уставший, он погружается в сон в момент звучания нового лейтмотива. В отечественной литературе этот лейтмотив является ещё одной характеристикой Дочерей Рейна. В зарубежном музыкознании его принято называть *Wasserspiel*, что можно перевести как *лейтмотив играющих волн*. В новом сценическом контексте он хорошо иллюстрирует погружение Зигфрида в сон. Изломанная хроматическая линия мелодии гармонизована созвучиями доминантовой и субдоминантовой группы на доминантовом органном пункте. Преобладание доминантового звучания здесь создаёт эффект неустойчивости, а постоянная смена опорных тонов волнообразными хроматическими ходами передаёт иллюзорность реальности, процесс смутных видений, опьянения. Этот лейтмотив наделяется свойствами сценического мотива сна, развиваемого на протяжении всей тетралогии. Кроме того, режиссёр

порукает Зигфриду мизансцену кружения во время звучания этого лейтмотива. Иллюстрацией кружения морских потоков режиссёр акцентирует значение этого нового музыкального лейтмотива.

Лейтмотив играющих волн



С другой стороны, обнаруживаются и повторы, связанные с местом действия. Зигфрид попадает в декорации первой картины «Золота Рейна», в которой опьянённый вином Альберих флиртовал с Дочерьми Рейна в Предвечерьи. Такое решение не случайно, хотя и место действия в этих сценах не должно совпадать по партитурным ремаркам. Совпадение декораций способствует возникновению прочной ассоциативной связи с первой сценой «Золота Рейна», что создаёт важную формообразующую функцию в спектакле. О тайнах глубинных вод Рейна напоминает также и зелёная палитра освещения, играющая важную роль в семантическом наполнении этой сцены.

Таким образом, сквозное развитие сценического мотива забвения на протяжении всей тетралогии обеспечивается воплощением состояний *опьянения* и *сна*, последовательно возникающими в каждой части. Драматургическая же функция мотива забвения во всём спектакле оказывается достаточно важной, главным образом, благодаря возникающему синтезу сценического мотива с музыкальным *лейтмотивом игры волн*, что становится органичным результатом совпадения двух составляющих: музыкальной и визуальной.

Примечания

<sup>1</sup> Исследователь выделяет эмоциональные посылки, ссылаясь на Е. Акулова, и

*пластические*, заданные темпом, ритмом, ритмоинтонацией, связанные с признаками маршевого и танцевального движения [3, с. 306].

<sup>2</sup> Эти мотивы называет Ю. Н. Бучилина в статье «Архетипическая основа “Песни о Нибелунгах”». Исследователь выделяет ряд мотивов в одном из литературных источников, на которые опирался Вагнер при создании либретто. В связи с тем, что Вагнер изменил некоторые сюжетные повороты, к некоторым из названных мотивов даны комментарии в скобках, указывающие на их соответствие уже вагнеровскому мифу [1].

<sup>3</sup> Отметим, что термин мотив был заимствован литературоведением из музыковедения «для обозначения минимального компонента художественного произведения — неразложимого далее элемента содержания (Шерер). В этом значении понятие мотив играет особенно большую, пожалуй, центральную роль в сравнительном изучении сюжетов преимущественно устной литературы» [2]. Как видно, термин обладает многозначностью и может быть трактован по-разному. Именно на переплетении смыслов этого понятия и основывается предлагаемый в данной работе термин — «сценический мотив».

Литература

1. Бучилина Ю. Н. Архетипическая основа «Песни о Нибелунгах» // Вестник ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 2007. № 7. С. 183—186.

2. Литературная энциклопедия [Электронный ресурс]. В 11 т. Электрон. дан. М.: 1829—1939. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le7/le7—5181.htm> (дата обращения: 01.04.2013).

3. Сабина М. Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке / М. Д. Сабина; ред.: А. А. Баева, Р. Э. Берченко, Н. Г. Шахназарова. М.: Композитор, 2003. 328 с. ISBN 5-85285-671-1.

© Цюй ВА, 2013

## ИЗ ИСТОРИИ КОЛЛЕКТИВНОГО ТВОРЧЕСТВА КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ В 60—70-е ГОДЫ XX ВЕКА

В предложенной статье рассматривается история создания коллективных творческих проектов и творческих организаций в КНР (1960—1970-е годы). В процессе анализа существующего материала затронуты такие проблемы, как художник и государственная идеология, влияние коллективного творчества на индивидуальность композитора, концертная жизнь коллективных проектов и т. д. Результаты аналитической работы убедительно доказывают своевременность и эффективность (при всех изъянах) представленных музыкальных произведений.

*Ключевые слова:* коллективное творчество; китайская музыка 1960—1970-х годов; Чу Ванхуа; концерт «Хуанхэ»

Коллективное творчество китайских художников (композиторов разной профессиональной подготовки и исполнителей) необходимо рассматривать как неотъемлемую часть музыкальной истории Китая. Его возникновение и существование на протяжении десятилетий было тесно связано с исторической и политической ситуацией в стране. А во время культурной революции (1966—1976) коллективные проекты стали единственным способом создания произведений искусства. Подобные формы сотрудничества существовали и ранее: например, в 1945 году группой музыкантов была создана музыкальная драма «Седовласая девушка»<sup>1</sup>. Однако в 60—70-е годы этот феномен приобрел ведущее значение в искусстве КНР.

**Чу Ванхуа** (储望华 1941 г.р.) рассматривается нами в качестве ключевой фигуры композитора-пианиста — создателя и исполнителя самого знаменитого в Китае фортепианного концерта «Хуанхэ» («Желтая река»). По хронологии создания коллективных работ мы можем проследить за изменением роли композитора и условиями его работы.

Композитор Чу участвовал в различных коллективных проектах на протяжении двадцати лет с 1961 по 1980-й годы в сотрудничестве с такими известными музыкантами, как **Го Чжихун** (郭志鸿 1932 г.р.), **Инь Чэнцун** (殷承宗 1941 г.р.), **Лю Шикунь** (刘诗昆 1939 г.р.) и др. Совместными усилиями были написаны десятки различных концертов для симфонического

оркестра и фортепиано. Рассмотрим наиболее важные работы в этом жанре.

К сожалению, из-за отсутствия нот мы не можем судить о некоторых произведениях с музыкальной точки зрения, но сам процесс работы ярко отражает свое время и музыкальную историю Китая. В отличие от последующих коллективов первые были организованы по собственной инициативе музыкантов. В 1961 году Чу Ванхуа, будучи студентом, впервые участвовал в коллективной композиции. Группа активистов состояла из руководителя — Го Чжихун<sup>2</sup> (или Цзо Тэнчжихун) — известного композитора, пианиста и педагога, в то время заведовавшего фортепианным отделением, и трех студентов фортепианного факультета Центральной Консерватории: Чу Ванхуа, Чэнь Чжаосюнь (陈兆勋 ныне проживает в Новой Зеландии) и Цзяо Чжэнь (焦灼 ныне композитор Главного армейско-политического ансамбля Песни и Пляски).

Коллективное творение представляло собой вокально-инструментальную поэму для фортепиано, баритона, хора и оркестра. В основе лежало одноименное литературное произведение шицзи первого генсека страны — Мао Цзэдуна «**Бабочки привязаны к цветам**». В ходе работы совместными усилиями, при помощи словаря, состоялось первое знакомство с оркестровкой по русскоязычному учебнику Н. А. Римского-Корсакова «Основы оркестровки». По завершении чернового варианта, «Бабочки привязаны к цветам» были представлены

специальной комиссии, в состав которой входили известные композиторы КНР: Су Ся (苏夏), Сяо Шусянь (肖淑娴) и др., а также ректор Центральной консерватории Чжао Фэн (赵夙). Комиссия включила вокально-симфоническую поэму в список важнейших композиторских проектов Центральной консерватории 1961 года.

Премьера первой коллективной работы, в которой принял участие Чу Ванхуа, состоялась в мае 1963 года. Фортепиано соло исполнил Инь Чэнцзун, баритон соло — Лю Бинъи (刘秉义). Концерт прошел с большим успехом. Солисты в том же составе были приглашены консерваторией Тяньцзинь для повторного исполнения.

Особенностью следующего творческого проекта стало обращение к фольклору и привлечение кроме музыки элементов театрального представления. Это сюита для двух фортепиано «Новая песнь деревни» (или «Новая сельская песнь») — первый совместный проект Чу Ванхуа и его сокурсника, уже известного во всем Китае пианиста Инь Чэнцзун (Инь Чензонг 1941 г.р.). Задумка возникла после участия всего фортепианного факультета, включая педагогов, в «Социалистическом просветительском движении»<sup>3</sup> на окраине Пекина осенью 1964 года. Инициатор Инь Чэнцзун пригласил Чу Ванхуа для совместного написания произведения для двух роялей, китайских ударных и чтеца, которое должно было отразить новый облик китайских деревень. В сюите использовались фрагменты из жизнерадостных народных и революционных песен, а также из музыки для китайского духового инструмента — сона<sup>4</sup>. Пьесы дополнялись декламацией, сценками и перкуссиями. Инь Чэнцзун исполнял первую партию (игра и пение), Чу Ванхуа — вторую. В представлении также участвовали молодые преподаватели фортепианной кафедры. Позже Инь Чэнцзун, совместно с новыми коллегами по работе, сделал оркестровое переложение партии второго фортепиано. Тогда же в виде сочинения для фортепиано соло и оркестра, сюита была исполнена в столичном театре<sup>5</sup>. Примечательно, что в 2007 году адаптированную «Новую песнь деревни» исполнил

коллектив молодых пианистов в Гонконге. Концерт вызвал бурный восторг аудитории. Отметим, что партитура была переписана исполнителями для десяти роялей. В том же году в качестве кульминационной части она была включена в программу официального торжественного концерта в честь 10-й годовщины воссоединения Гонконга и Китая [3]. Несмотря на политическое содержание произведения и причины его создания, почти через полвека оно нашло путь к сердцам слушателей нового поколения.

Самая значительная и известная коллективная работа, в которой участвовал Чу Ванхуа, — концерт для фортепиано с оркестром «Хуанхэ». Здесь сложно, как и в других коллективных работах, судить о личном вкладе Чу, но, изучив историю создания этого сочинения, мы сможем лучше понять обстановку и условия, в которых пытались работать музыканты.

Инициатором создания фортепианного концерта был Инь Чэнцзун, который незадолго до этого закончил совместное переложение пекинской оперы «Хунденци» («Хроники Красного фонаря») для голосов в сопровождении фортепиано. Получив признание коммунистической партии на премьере 1 июля 1968 года, Инь Чэнцзун не захотел останавливаться на достигнутом. Продолжая «фортепианную реформу», пианист стремился к более значимому применению инструмента, чем аккомпанемент. Самым сложным было найти подходящее направление и получить одобрение политруководства.

Идею написать фортепианный концерт по кантате Сянь Синхай «Хуанхэ» Инь Чэнцзун почерпнул из стенной газеты. Разрешение на его создание было получено от Цзян Цин (江青) — четвертой жены Мао Цзедуна, — в то время фактического лидера Компартии Китая. Дело в том, что написание фортепианного варианта совпало с ее собственным желанием найти достойную замену кантате, запрещенной уже в течение 10 лет из-за «идеологической непригодности». По отношению к данному проекту мы снова можем говорить о тесном переплетении искусства и политики, деятельности художника и власти.

Основную работу по написанию фортепианной партии взяли на себя Инь Чэнцзун и Чу Ванхуа. Тщательная подготовка включала посещение мест создания кантаты — Янань, провинции Шаньси в феврале 1969 года. Группу из десяти человек сопровождал конвой для охраны, поскольку недавно закончилось вооруженное противостояние различных партийных фракций. Опасность попасть на мину воссоздавала атмосферу военного положения, в котором сочинялась кантата.

Третий постоянный член композиторского коллектива Шэн Лихун (盛礼洪) был приглашен Инь Чэнцзун из Центральной консерватории в феврале 1969 года. Господин Шэн преподавал инструментоведение на кафедре композиции и был членом компартии, отвечавшим за ежедневное идеологическое воспитание коллектива. Еще одна участница — Лю Чжуан (刘庄) — отвечала за композицию: соотношение формы концерта и музыкального материала, заимствованного из кантаты. Вчетвером они работали и днем и ночью, ведь для многих это была единственная возможность использовать свои знания и заняться музыкой. Днем проходили совещания, на которых, помимо музыкантов, присутствовали различные представители парторганизации Центрального оркестра, профсоюза композиторов, дававшие им рекомендации. Ночи посвящались репетициям — проверке написанного.

Летом 1969 года на общем заседании первый вариант фортепианного концерта «Хуанхэ» отвергли из-за сложности восприятия и слишком западного мышления. Первую часть композиторы написали в европейской сонатной форме. Инь Чэнцзун, единственный из команды долгое время учившийся в СССР, глубоко проникся симпатией к европейской музыке и отвергал утонченную и прозрачную эстетику китайской традиционной звукописи. Пианиста больше привлекали масштабность и красочность, которые он и хотел привнести в концерт. Вчетвером они слушали фортепианные концерты Рахманинова, Листа, Равеля, Чайковского, стараясь перенять подходящие приемы. Из-за этого позже, западные критики обвиняли их в заимствовании, на что Инь

Чэнцзун всегда отвечал: «на Западе уже более ста лет пишут фортепианные концерты, а наш первый. Как же можно обойтись без этого?» [4].

В конце 1969 года Цзян Цин, послушав запись, направила к ним своего протеже Юй Хуэйю. Следуя его советам, музыканты придали третьей части больше «китайского» колорита за счет фортепианной фактуры, имитирующей звучание струнно-щипкового инструмента гучжэн (семейство цитра), и включения пипа (семейство лютни) и деревянной дудочки в оркестр. Для того чтобы подчеркнуть значение идеологии Мао в победе коммунистической партии, по приказу Цзян Цин в финальную часть концерта была добавлена ода Мао Чзэдуну «Дунфанхун» — «Краса Востока».

Премьера фортепианного концерта «Хуанхэ» состоялась 1 января 1970 года. Чу Ванхуа был ответственным за слайды, которые, по идее, должны были помочь слушателям понять композиторский замысел. На премьере присутствовали все лидеры партии, за исключением самого генсека Мао, Линь Бяо и Чэнь Бода. Несмотря на это, концерт имел большой успех. В апреле того же года по приказу Цзян Цин «Хуанхэ» повторил свой триумф уже на мировой арене на Торговой ярмарке в Гунчжоу. Он вошел в репертуар всех ведущих пианистов Китая и позднее исполнялся как авторами, так и пианистами других стран на всех континентах мира. В результате, возникнув как политический проект, фортепианный концерт «Хуанхэ» стал востребованным, выдающимся произведением китайской музыки XX века.

Последняя удачная коллективная работа — Концерт для фортепиано с оркестром «Дети Южного моря» — была создана Чу Ванхуа и Чжу Гунъи (朱工—1922—1986) в 1974 году. В 70-х годах Чжу Гунъи был уже известным композитором, пианистом, дирижером, педагогом и руководителем педагогических исследований на фортепианном факультете консерватории. В этот раз инициатором был Чу Ванхуа. Позже в своем блоге он признается, что поскольку сам не справился бы с инструментовкой и уже долгое время восхищался талантом Чжу Гунъи, то именно к нему обратился с предложением

ем совместно написать это произведение. Оба музыканта близки друг другу по мировосприятию и даже музыкальному языку. Сравнивая прелюдию «Ручей» (1952) Чжу Гунъи и прелюдию «Чжэн Сяо Инь» (1961) [5, с. 24] Чу Ванхуа, мы можем найти общие черты: утонченность, прозрачность, красочность, характерные для китайской живописи. Из-за этих особенностей Чжу Гунъи, как и Чу Ванхуа, во время культурной революции подвергался многочисленным нападкам и репрессиям, поэтому вовлечь его в творческий процесс было делом непростым. По задумке композиторов содержание концерта должно было отражать жизнь рыбаков. Для достоверности выбрали побережье Гуандун, где оба музыканта жили, изучая быт и фольклор местного населения. После написания партитуры Чу Ванхуа и Чжу Гунъи еще раз посетили эти места, уже с записью для двух роялей, которую они включали местным рыбакам, узнавая их мнение. Данное сочинение было публично исполнено на концерте в Пекине в 1977 году, а также записано на радио. Концерт представлялся правительством в Америке, Франции, Германии и в других странах. В 1979 году в Лос-Анджелесе его исполнил оркестр калифорнийского университета (партия фортепиано Жюльен Мусафия (Julien Musafia), дирижер Ганс Лампл (Hans Lampl)).

Здесь представлены лишь немногие из тех работ, в которых участвовал Чу Ванхуа. Часто эти произведения были призваны отразить жизнь рабочего класса из всех уголков многонационального Китая. Кроме того, во время упразднения высшего образования (60—70-е годы прошлого века) коллективное творчество являлось единственной возможностью профессионально учиться и обмениваться опытом. Иногда Чу Ванхуа соглашался на коллективный проект не из-за темы или человека, у которого можно было поучиться, а из-за возможности переехать на время из колхоза в город. В этом ему помогали друзья и коллеги Инь Чэнцзун, Лю Шикунь и др. Несмотря на сложности, Чу Ванхуа продолжал писать, совершенствоваться и смог подняться на новый уровень после отмены в Китае идеологической цензуры.

Коллективно написанные фортепианные концерты заполняют пробел в репертуаре 60—70-х годов. При оценке работ не следует забывать, что они стали началом постижения западной музыки. Исполнение этих произведений зарубежными музыкантами в других странах можно рассматривать как своего рода признание. Будучи поставленными в тесные рамки, угождая «заказчикам», как в свое время придворные и советские композиторы, китайские коллеги все же смогли создать коллективное сочинение, полюбившееся не одному поколению слушателей.

#### Примечания

<sup>1</sup> Композиторы Хэ Цзинчжи (贺敬之), Дин И (丁毅), Ма Кэ (马可), Чжан Лу (张鲁) и др. Музыкальная драма и одноименный кинофильм был представлен в СССР и др. странах [1, с. 197].

<sup>2</sup> Го Чжихун (сын Го Можо и его японской жены Томико Сато) — известный не только в Китае писатель, поэт, историк, археолог и государственный деятель, первый президент Академии наук КНР. Го Чжихун родился и вырос в Японии. После окончания второй мировой войны вместе с матерью и другими детьми переехал в Китай. На родине отца Го Чжихун начал свой профессиональный путь музыканта. За время учебы на фортепианном отделении в Центральной консерватории Чу Ванхуа выучил такие произведения Го Чжихуна как «Счастливые встречи», «Весна в коммуне» и др.

<sup>3</sup> В программу входило политическое воспитание и сельскохозяйственные работы.

<sup>4</sup> Сона — один из древнейших духовых инструментов, родом из Персии. Китайское название созвучно первоначальному — *suona*.

<sup>5</sup> Чжоу Эньлай, увидев представление, сказал: «Впервые слушание фортепианной музыки стало для меня поучительным» [4, с. 18]. Высказывание первого премьера Госсовета КНР еще раз подчеркнуло важность воспитательной задачи, поставленной перед композиторами.

## Литература

1. *Шнеерсон Г.* Музыкальная культура Китая. М.: Государственное музыкальное издательство, 1952. 152 с.
2. *Чу Гэ.* Фортепианное творчество Чу Ванхуа в начале 60-х XX века // «Народная музыка» (People's music). Пекин: Китайское народное музыкальное издательство, 2011. Вып. 2. С. 16—19.
3. 10 pianos playing at 龍聲鼓舞萬人青年音樂會 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=SziLC8mtIu0> (дата обращения: 01.03.2013).
4. Китайское музыкальное сообщество [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.emus.cn/?uid-29037-action-view-space-itemid-36786> (дата обращения: 01.03.2013).
5. *Цюй Ва, Разгуляев Р.* Прелюдия «Чжэн сяо инь» Чу Ванхуа как образец фортепианной музыки «вэньжэнь» // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2012. № 4 (25). С. 24—26.

## ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

© Куклев А. В., 2013

## ФЕНОМЕН ГРУЗИНСКОГО BELCANTO

Статья посвящена истокам феномена грузинского *belcanto* — одной из наиболее ярких и результативных вокальных школ XX века. Автор определяет параметры, сближающие итальянскую и грузинскую певческие традиции (технические, эстетические, географические). В статье выявлены певцы и педагоги, работа которых имела решающее значение в формировании грузинской вокальной школы XX—XXI веков.

*Ключевые слова:* грузинская вокальная школа; *belcanto*; головной голос; творческое дыхание; Н. Д. Андгуладзе

*Belcanto* достаточно подробно исследовано в зарубежной музыковедческой практике. В России интерес к всестороннему анализу этого феномена возрастает в последние десятилетия и среди наиболее интересных работ отдельного внимания требуют труды Э. Симоновой, И. Сусидко, А. Хоффманн. Однако при неоспоримых достоинствах работ последнего времени стоит учитывать, что написаны они учеными, музыкантами, концертмейстерами, которые имеют к собственно пению косвенное отношение.

Музыковедческий анализ феномена *belcanto* безусловно интересен, однако он не дает достаточных оснований для полноценного применения творческого потенциала *belcanto* в наши дни. Более того, по причине умозрительного подхода, трактовка этого понятия сегодня очень широка — от буквального перевода «прекрасное пение» до сведения исключительно к виртуозному искусству певцов-кастратов (так, например, считал Дж. Россини).

Определение «прекрасное пение» вряд ли способно точно передать особенности и значение феномена *belcanto*, поскольку оставляет непозволительно большую возможность проникновения некорректного анализа. В таком случае *belcanto* рискует утратить свои характерные черты, ведь для каждого слушателя существует свое «прекрасное пение», но эти оценки основываются на индивидуальных представлениях об эталоне звучания голоса, который далеко не всегда точен. (Два профессора консерватории

пения одного человека одновременно могут оценить совершенно по-разному).

В тоже время сведение *belcanto* к вокальному искусству XVIII века — пению кастратов («золотой век вокала») принижает значение этого феномена и не объясняет не снижающегося уже на протяжении нескольких столетий интереса к нему, стремления «причислить» себя к этой технике и эстетике пения.

XVIII век — время теоретического обоснования колоссальных практических достижений итальянской вокальной школы. Впервые вокальные педагоги сделали попытку вербализации опыта (М. Басилли, А. Бернакки, Дж. Манчини, П. Ф. Този), эти трактаты и в наши дни раскрывают пытливному читателю многие «вокальные тайны». Среди основных постулатов необходимо отметить воспитание специфического головного регистра, соответствующего «умелого дыхания», (которое в XX веке Р. М. Мори обозначит как *respirazione artistica*), понимание пения как рефлекторного процесса, обусловленность техники художественными задачами.

В отношении основных принципов *belcanto*, особенно технической его стороны, которые в форме афоризмов вошли в лексикон вокальных педагогов (например, *l'arte del canto è l'arte della respirazione*) бытует расхожая оценка — «вокальные парадоксы». Процесс трансформации принципов *maestri* XVIII столетия в «парадоксы» произошел в конце XIX века, когда наука (физиология) вторглась в искусство голоса. С этого времени практически каждый преподаватель

считал необходимым строить свой метод на знании анатомических и психофизиологических основ фонации. Тогда как Р. Юссон, посвятивший исследованию вокала несколько десятилетий, рекомендовал для более точного понимания голоса позаниматься под руководством опытного педагога.

Истолкование основных постулатов *belcanto* с естественно-научных позиций привело к их превращению в «коды культуры», которые требуют соответствующей «расшифровки». Практическое применение их в наши дни возможно только лишь на основании герменевтического подхода с учетом данных современной синергетики (ее базовые понятия — нелинейность, фрактал).

Методологические принципы *belcanto*, которые содержатся в работах А. Бернакки, Дж. Каччини, Дж. Манчини, П. Ф. Този при чисто музыковедческом подходе остаются всего лишь словами, зачастую неверно истолкованными. Феномен *belcanto* может быть адекватно «прочтен» в объединении усилий музыковедов и певцов.

Примером актуализации творческого наследия *belcanto* в наши дни может служить грузинская вокальная школа и этому обстоятельству есть несколько причин. Прежде всего географическое положение. Французский исследователь А. Томатис в результате многолетних исследований выявил так называемый «средиземноморский вокальный пояс» — условная зона между сороковой и пятидесятой параллелями. На карте мира видно, что Грузия и Италия находятся именно в этой географической зоне, а также Украина, которая издавна славилась замечательными певцами<sup>1</sup>. Климатические особенности этих стран определяют, согласно данным А. Томатиса, особый слуховой эталон звучания певческого голоса, которому одновременно свойственны такие качества как звонкость и глубина, блестящий колорит, *metallo* и мягкость, *pastosità*. Это полнокровный голос жизни.

В грузинском народном вокальном искусстве на протяжении нескольких веков воспитывалась культура головного регистра, которая наиболее ярко выражена в гурийском криманчули — изломанном фальцете<sup>2</sup>. Искусство криманчули, восхитившее

И. Стравинского во время его поездки по Грузии в начале XX века, в наши дни практически утрачено, слуховое поле, благодаря засилью современной популярной музыки, не способно возродить этот вокальный прием.

Именно криманчули особенно сближает грузинское пение и итальянскую вокальную традицию с одним из основных ее постулатов — *chi sa cantare sul serio, sa portare la voce in testa* (кто по-настоящему умеет петь, умеет переносить голос в голову). Традиционная итальянская школа считает головной регистр ведущим на всем диапазоне голоса. При понимании регистровой природы певческого голоса принцип доминанты *voce di testa* позволяет достичь однородного звучания от самых нижних нот до крайнего верха.

Вероятно, единство слухового поля и обусловленная этим родственность эстетико-технических параметров стало причиной быстрой ассимиляции оперного искусства и академического пения в Грузии. Оперный театр Тифлиса по праву считался третьим по уровню после столичных в Российской империи на протяжении всей второй половины XIX столетия. Грузинские певцы с успехом гастролировали в Италии, а в 1872 году Ф. И. Коридзе блестяще дебютировал в миланском театре La Scala.

Востребованность вокального искусства привлекала в Грузию первоклассных певцов и педагогов, среди которых необходимо отметить Е. К. Ряднова и Е. А. Вронского<sup>3</sup>. Примечательно, что оба педагога были последователями сугубо итальянской школы пения. Е. Ряднов учился в Петербургской консерватории у К. Эверарди, а затем в Милане у А. Буцци и Дж. Ронкони, Е. Вронский — ученик профессора А. Пасхалис ди Суверестро.

Наследуя «живую вокальную традицию», в общении с великими мастерами, Ряднов и Вронский передавали молодым певцам Грузии недогматичный подход к певческому искусству, выверенный в многовековой практике итальянских маэстро.

Среди учеников Е. Вронского особняком стоит личность народного артиста СССР, лауреата Сталинской премии

Д. Я. Андгуладзе, который, будучи признанным певцом, создал и собственную вокальную школу. И. К. Архипова отмечала, что «знакома с блестящей педагогической деятельностью Давида Андгуладзе посредством его учеников, которые прославили своего педагога и его педагогический метод. Это — “легендарный профессор”» [6].

Итальянский педагог А. Юварра считает, что «искусство не нуждается в науке для определения (познания) своей природы» [5, с. 23], и этот постулат подтверждает некорректность физиологического подхода к пению. В тридцатых годах XX века получила большое распространение теория абдоминального певческого дыхания. Д. Андгуладзе не стал исключением, решив испытать новые приемы, предлагаемые маститыми учеными, на себе. В результате появилась опасность качания звука, неустойчивая интонация и физические трудности при фонации. Только исследования Л. Работнова [4], которые основывались не на объективных физиологических закономерностях, возведенных в догму, а на объективном исследовании группы ведущих солистов Большого театра, позволили молодому певцу восстановить прежние вокальные навыки.

Вокальный класс Д. Андгуладзе окончил более шестидесяти человек, в том числе три знаменитых тенора — З. И. Анджапаридзе, Н. Д. Андгуладзе, З. Л. Соткилава. Педагог определял особенности своих учеников так: Зураб Анджапаридзе — стихия, Нодар Андгуладзе — мудрость, Зураб Соткилава — огонь.

З. Анджапаридзе и З. Соткилава, став ведущими солистами Большого театра СССР, покорили своим искусством весь мир. Иной путь избрал для себя Н. Андгуладзе, драматический тенор мирового масштаба. Будучи приглашенным солистом Большого театра, свою жизнь он связал с Тбилисским оперным театром, на сцене которого пел с 1958 по 1996 год.

Гомер сказал, что «всеми высоко честины певцы, / их сама научила пению Муза» [2, с. 92]. Не только преклонение перед певцом как избранником божественного вдохновения, но и понимание степени от-

ветственности за дар в этих словах. Нодар Андгуладзе своей творческой и педагогической деятельностью, всей своей жизнью не просто подтвердил это, но каждый день, начиная свою работу, проходил путь вокального поиска заново.

Первые вокальные навыки он получил на уроках Е. Вронского, а затем в классе своего отца. Несмотря на перспективные вокальные данные, Н. Андгуладзе становится филологом-кавказоведом, успешно защищает кандидатскую диссертацию и преподает в Тбилисском университете. Но интерес к пению, причем не только исполнительский, но и научный, не оставляет молодого ученого. Он поступает на вокальный факультет консерватории в класс Д. Андгуладзе.

Важным этапом в развитии Н. Андгуладзе стала стажировка в 1961—1962 годах в Центре усовершенствования певцов при театре La Scala под руководством легендарного Дж. Барра-Карачоло. Кроме того, по рекомендации директора театра А. Гирингелли ему назначаются индивидуальные уроки музыкального критика и исследователя вокального искусства Э. Гара. Именно во время стажировки Н. Андгуладзе получил возможность детально сопоставить навыки, полученные в классе отца и принципы итальянской вокальной школы<sup>4</sup>.

Дж. Барра высоко оценил профессиональную подготовку грузинского певца, воскликнув: «На освоение такого прикрытие в Италии потребовалось бы семь-восемь лет», и добавил на прощание: «Существует и будет еще тысячу лет существовать школа прославленного маэстро, синьора Давида, от которого можно услышать все то, что я исповедую и что он так превосходно знает».

Впечатленный высоким уровнем спектаклей Тбилисского театра оперы и балета им. З. Палиашвили с участием Н. Андгуладзе, Ц. Татишвили, М. Амиранашвили, З. Соткилавы советский музыкальный критик И. Попов оценил их исполнительское мастерство как «грузинское *belcanto*» [6].

Знания, приобретенные в Италии, стали основанием для тонкой корректировки

педагогического метода в классе Д. Андгуладзе. Яркий ученик этого периода З. Соткилава — певец с мировой известностью, почетный член Болонской академии «за блестящую трактовку произведений Дж. Верди». Ученики Н. Андгуладзе прославили грузинскую вокальную школу на крупнейших оперных сценах мира.

Научный анализ феномена грузинского *belcanto* требует многоаспектного подхода. В стройной системе, которой руководствовались лучшие представители этой национальной школы, невозможно выделить столь привычные отправные точки как, например, «дыхание», «резонанс», «фонетика». Пение здесь мыслится как целостный процесс, своего рода духовно-практическая деятельность, в которой должны быть учтены эмпирические достижения XVII—XIX веков и данные современной науки.

В методических установках класса Н. Андгуладзе можно выделить основополагающие, фундаментальные, которые и являются основой высокого профессионального уровня.

«Искусство пения — это искусство дыхания», афористично определил специфику фонационного дыхания Ф. Ламперти [3], но слишком частое употребление этого выражения скрыло его напряженную смысловую составляющую. Пение стало отождествляться с дыханием, и это позволило экспериментировать, отталкиваясь от «научно» обоснованных, с различными типами дыхания. Ламперти, напротив, акцентируя слово «искусство», подчеркивал необходимость воспитания техники дыхания, но не использования каких-либо типов жизненного вдоха. Важным принципом грузинской вокальной школы стало овладение творчески-музыкальным дыханием в связи с эстетическим началом и эмоциональным потоком. Это так называемое «артистическое дыхание»<sup>5</sup>.

Выработка навыков певческого дыхания не является самоцелью, что позволяет достигать овладения «превращенным дыханием», то есть дыхание, полностью превращается в звук и позволяет влиять на тембровые, громкостные и иные качества тона. Важным принципом школы Н. Андгуладзе

было умение объединять технические задачи с художественными требованиями исполняемого произведения. Техника должна служить эстетике, «техника становится эстетической категорией» [1, с. 68] по выражению Н. Андгуладзе, а не физиологической необходимостью.

Проблема певческого диапазона решается за счет выработки механизма прикрытого голосообразования. Прием «прикрытия» стал камнем преткновения в вокальной методике, а объективные исследования середины XX века во многом способствовали не прояснению, но усложнению этого вопроса. Недаром, Р. Юссон советовал тем, кто хочет узнать, что такое «прикрытие», позаниматься под руководством опытного маэстро. Школа Н. Андгуладзе ставит задачу выработки яркого переходного пассажа прикрытых нот для достижения полного диапазона и единства звучания.

Казалось бы, чисто технические аспекты техники дыхания, прикрытия воспитываются на основании физиологии активности Н. А. Бернштейна, согласно которой живой организм не действует по извне заданной программе. Когда организм сам создает программу, он борется за ее осуществление. Цель определяет выбор действия для ее реализации и выбор средств для ее воплощения. Организмы «активны, а не реактивны» (М. Шелер — Г. Маргвелашвили) [5, с. 4]. Следовательно, механистичный подход в воспитании певца должен быть отвергнут, поскольку певец является «живым механизмом».

Дыхание и резонанс невозможно воспитывать отдельно, как самостоятельные элементы одной системы, это полноценный единый функциональный комплекс, который регулируется слухом. Слух (ухо) объединяет их в певческом процессе и, руководствуясь его функциональностью, Н. Андгуладзе постулирует, что «в пении слух должен дышать, а дыхание — слушать» [1, с. 38]. Это положение исчерпывающе выражает творческую природу пения. Положение, которое снимает оппозицию дыхания и резонанса и опирается на творческую природу пения, должно быть осмысленно исключительно эстетически.

Прослушав Н. Гамгебели, ученика Н. Андгуладзе, великий певец XX века, последний «рыцарь *belcanto*», по признанию критиков, А. Краус сказал: «Географически Италию нельзя перенести в Грузию, но *belcanto*, судя по этому, туда переселилось» [6].

#### Примечания

<sup>1</sup> Недаром первая музыкально-вокальная школа появилась именно на Украине (г. Глухов, 1730-е годы), воспитанники которой составляли «резерв» Императорской Придворной певческой капеллы. Глуховскую школу окончили М. Березовский, Д. Бортнянский.

<sup>2</sup> Здесь под фальцетом следует понимать не фистулу, а полноценный головной голос, который назывался так из-за представления о природе его формирования в ложных (*falso*) голосовых складках.

<sup>3</sup> Подробно о творческой и особенно педагогической деятельности Е. К. Ряднова и Е. А. Вронского см. Бахуташвили Н. «Очерки по истории вокального образования в Грузии». Тбилиси, 1959.

<sup>4</sup> Дж. Барра-Карачоло, ученик Фернандо де Лючия, был последователем

«неаполитанской» школы, которая считалась своеобразным хранителем традиций старинного *belcanto*, наследуемого от Великой Болонской школы.

<sup>5</sup> См.: Mori R. M. *Coscienza della voce nella scuola italiano da canta*.

#### Литература

1. Андгуладзе Н. *Номо cantor*. М.: Аграф, 2003.
2. Гомер. *Одиссея*. Пер. В. А. Жуковского. М.: Наука, 2000.
3. Ламперти Ф. *Искусство пения по классическим преданиям*. Учебное пособие. 2-е изд., испр. СПб.: Лань; Планета музыки, 2009.
4. Работнов Л. *Основы физиологии и патологии голоса певцов*. М.: Музсектор Госиздата, 1932.
5. Юварра А. *Голос и его техника*. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2010.
6. Электронный ресурс. Режим доступа: [http://nodarandghuladze.ge/main/family\\_david\\_andghuladze.php?lang=rus](http://nodarandghuladze.ge/main/family_david_andghuladze.php?lang=rus) (дата обращения: 10.03.2013).

© Марах А. Н., 2013

### **ХОРОВАЯ ШКОЛА КАК ФЕНОМЕН СОЦИОКУЛЬТУРНОГО КОНТИНУУМА (ПО МАТЕРИАЛАМ УКРАИНСКОГО МУЗЫКОВЕДЕНИЯ)**

Исследуется социокультурный аспект функционирования хоровой школы, которая трактуется автором как открытая методико-исполнительская система, удерживающая хоровую традицию как этнокультурный архетип в поливариантном социокультурном континууме. Предлагаются варианты толкования понятий «социокультурный континуум», «исполнительская школа», «хоровая школа».

*Ключевые слова:* социокультурный континуум; исполнительская школа; хоровая школа; украинское музыковедение

Развитие музыкального искусства тесно связано с феноменом школы как центра хранения и передачи будущим поколениям профессиональных традиций и мастерства. Исполнительские школы на индивидуальном, региональном и национальном уровнях функционируют в социокультурном континууме и влияют на перспективы его дальнейшей эволюции.

Важной ментально обусловленной сферой украинского музыкального искусства является хоровая, которая основывается на длительной певческой традиции и в то же время воплощает новаторские тенденции, характерные для современной социокультурной ситуации. Региональные профессиональные хоровые школы на Украине, сформировавшиеся во второй половине XX века,

играют определяющую роль в направлении развития эстетики и стилистики исполнительского искусства. Следовательно, это явление требует научного внимания и обстоятельного музыковедческого осмысления.

Тематика статьи требует обращения к трём основным научным проблемам. Во-первых, это явление социокультурного континуума, теоретический базис которого создан в работах по теории и философии мировой культуры — О. Шпенглера [8], П. Коэна [3], Г. Хакена [7], М. Бахтина [1], П. Сорокина [5] и других учёных. Важным достижением в изучении проблемы являются исследования физика-математика А. Свидзинского [19], музыковеда Е. Зинькевич [12] и др. Во-вторых, явление исполнительской школы, которое в украинском музыковедении стало предметом изучения группы педагогов Киевской государственной консерватории имени П. И. Чайковского начиная с 1980-х гг. Это работы И. Котляревского [14], Н. Дьяченко, Ю. Полянского [2], Ж. Дедусенко [11] и др. На современном этапе вырос ряд исследований различных региональных и авторских школ, которые, по сути, базируются на начальном видении проблемы указанными учёными. Третье — вопросы теории и истории украинской хоровой школы и ее региональных вариантов, чему посвящены труды А. Лашенко [4], О. Бенч-Шокало [9], П. Ковалика [13], А. Мартынюка [15], И. Шатовой [21], Ю. Пучко-Колесник [18], Н. Селезнёвой [20] и др. Результаты, полученные этими учёными, сыграли важную роль в видении предмета нашего исследования.

Цель статьи состоит в концептуальном осмыслении хоровой школы как феномена социокультурного континуума на основе материалов украинского музыковедения. Для воплощения указанной цели поставлены задачи: определить сущность понятия «социокультурный континуум», «исполнительская школа», «хоровая школа»; обосновать последнее как феномен социокультурного континуума.

Феномен хоровой школы развивается под влиянием различных исторических, социальных, культурных, художественных

тенденций. Их совокупность составляет социокультурный континуум, который в проекции на проблематику исследования понимаем как воображаемую модель единого социокультурного пространства-времени во всей непрерывной иерархической множественности явлений хорового искусства. Поэтому прежде обратимся к анализу понятия социокультурного континуума — среды, в которой сформировались и функционируют хоровые школы Украины.

Понятие континуума нашло изначальное распространение в физико-математических науках. Согласно утверждениям П. Коэна и Г. Кантора, определяется как «*непрерывная множественность точек (чисел)*», т. е. как «*бесконечные множества, количественно эквивалентные множеству действительных чисел*» [6]. Современная физическая наука пришла к пониманию этого понятия как «*четырёхмерного «пространственно-временного континуума» — совокупности упорядоченных четвёрок действительных чисел, первые три из которых являются пространственными координатами какой-либо точки, а четвёртое характеризует определённый момент времени*» [6]. Это понятие экстраполировано М. Бахтиным в гуманитарную сферу в виде представлений о «хронотопе» как литературно-художественном целом, в котором сливаются воедино пространственные и временные характеристики, при этом время уплотняется, а пространство интенсифицируется [1, с. 235].

Новые черты в видении «континуума» появились под влиянием синергетики, которая определяет культуру как *нелинейную систему, способную к самоорганизации*, в которой структуры низшего порядка формируют структуры высшего порядка, и в точках бифуркации находятся возможности дальнейшего множественно-ориентированного движения. Такие утверждения обосновывает А. Свидзинский в работе «*Синергетическая концепция культуры*», где выводит толкования явления культуры: «*процессом самоорганизации ноосферы является культура*» [19, с. 33]. Подобные утверждения находим в концепции

П. Сорокина, который предлагает рассматривать культуру как систему, самоорганизующуюся в более сложноорганизованную суперсистему, а процесс социокультурной динамики — как *нелинейный процесс* [5]. Понимание культуры как процесса самоорганизации (А. Свидзинский) имеет истоки в *многолинейной концепции исторического развития мировой культуры*, которая нашла отражение в работах К. Брейзига, О. Шпенглера и др. В проекции на музыкальную культуру подобное понимание музыкально-исторического процесса предлагает украинский музыковед Е. Зинькевич, рассматривая историю музыки «как динамическое целое»: «это не сумма музыкальных фактов» (стилей, жанров, творчества), а сложная динамическая система, состоящая из многоярусных стилевых и индивидуально-стилевых течений, столкновения художественных рядов и разнонаправленных родовых и жанровых тенденций. В характеристике процесса как многосоставного целого важно подчеркнуть, что это понятие фиксирует *движение* (разр. — Е. З.) музыкального искусства и интегрирует в себе другие, «малые» процессы — типологические, видовые, родовые, стилевые...» [12, с. 46]. Понятие «*социокультурный континуум*» привлечено в ряд научных работ социокультурной области общего направления, при этом в *музыковедении* встречается пока довольно редко. Как указывают Л. Кияновская и соавторы пособия по музыкальной социологии, «социология позволяет понять механизмы бытования искусства, функционирующий тип современной культуры, а через него — тип общества как социокультурного континуума, его духовные и моральные основы» [17, с. 2]. Учитывая изложенные выше толкования, а также собственные мысли по поводу предмета исследования, предлагаем следующее определение понятия «социокультурный континуум». **Это воображаемая модель единого социокультурного пространства-времени, в которой функционирует вся непрерывная множественность его явлений.** По нашему мнению, такая формулировка является рефлексией представления о неразрывной связи про-

странственно-временных параметров бытия человека, социума и культуры.

Исполнительская школа является одним из непрерывной множественности явлений, которые функционируют в воображаемой модели социокультурного пространства-времени, т. е. континууме. Базис для изучения проблемы школы в украинском музыковедении был заложен в работе Н. Дьяченко «Теоретические основы воспитания и обучения в музыкальных учебных заведениях» [2]. Впоследствии появилось несколько десятков исследований, посвященных изучению феномена разных исполнительских школ, среди них такими, которые позволяют определять исполнительскую школу как универсальный феномен, как открытую синергетическую систему, считаем труды И. Котляревского [14], Ж. Дедусенко [11], И. Власенко [10].

Теоретические основы для современного понимания понятия исполнительской школы создал И. Котляревский в «концепции универсальной школы», где обосновал «бинарную дефиницию» школы как «реального сообщества», которое может приобретать признаки *репродуктивного* или *продуктивного* сообщества. Указанная дифференциация зависит от характера и мотивации деятельности членов школы в осуществлении *трех основных её функций* — *познавательной, дидактической и коммуникативной* [14]. В познавательной сфере *репродуктивная* школа ориентирована на следование определённой устоявшейся [исполнительской] *модели*; *продуктивная* — на *систему личностных мотиваций*, на основе которой происходит принятие решений; в дидактической *репродуктивная* признает *авторитарную роль учителя* и подчинённость ему ученика в подрядной системе отношений; *продуктивная* стремится к *творческой самореализации ученика* как индивидуальности, поэтому отношения со временем сменяются на субподрядные; в коммуникативной сфере *репродуктивная* школа ориентирована на культивирование *внутренних традиций*; *продуктивная* — на усвоение широкого круга *внешних традиций*.

Ж. Дедусенко в диссертации «Исполнительская пианистическая школа как род

культурной традиции», исходя из познавательно-дидактически-коммуникационной «триады» функций школы, определяет этот феномен как «тип диасинхронического коллектива, реально или виртуально существующей общности субъектов, члены которого объединены... общностью исполнительской модели... ролевыми функциями учителя и ученика» [11, с. 5]. Школа может быть ученической «школой-профессией», ориентированной на подражание определенной «исполнительской модели», и высшим, духовным явлением — «школой-искусством», ориентирующейся на «исполнительский канон» [11, с. 13].

Понимание школы как «продуктивного феномена» (И. Котляревский) или «школы-искусства» (Ж. Дедусенко) открывает горизонты для понимания нами авторской исполнительской школы как синергетического феномена — это открытая система, в которой функционирует множественное количество вариантов (последователей), вырастающих из матрицы школы, проходящих через новые качественные этапы в своем творчестве и функционирующих по законам саморазвития в поливариантном социокультурном континууме. Приведенное определение школы созвучно взглядам И. Власенко, которая понимает исполнительскую школу сквозь призму синергетического видения как *форму культуры* — «это форма человеческой деятельности, в которой хранится, существует и развивается информационно-семиотический смысл музыкального искусства, передача его следующим поколениям... исполнительская школа является сложной диссипативной эволюционирующей системой с многоуровневой структурной иерархией и наличием потенциала самоорганизации» [10].

Изучая феномен *хоровой* школы, А. Мартынюк утверждает, что «к наиболее существенным компонентам её функционирования мы относим истоки традиции, комплекс художественных и педагогических основ и принципов во всём их разнообразии, эстетические установки, процессы и тенденции в исполнительстве, формы организации... коллективов, своеобразие звукового эталона эпохи, развитие музыковедческой

мысли...» [16]. И. Шатова пришла к выводу, что существенную роль в области хорового исполнительства играет личностный фактор: «В соотношении индивидуального и коллективного в формуле «дирижёр — хор» [проявляется. — А. М.] внутренняя диалектика школы; репертуар, в свою очередь, диалектически соотносит индивидуальное и коллективное в бытии школы. Говоря об индивидуальном, мы подразумеваем интерпретационный момент, когда индивидуальное начало отображается на основе репертуара...» [21, с. 13]. П. Ковалик, исследуя опыт передачи дирижёрско-хорового опыта, утверждает, что «феномен неразрывности функционирования школы объясняется теорией Б. Яворского, который считал, что школа является главной константой в движении музыкальной жизни и имеет свои фазы становления... В то же время исследования закономерностей и особенностей проявлений школы материализуются в творческой практике отдельных преподавателей учебного заведения...» [13, с. 1—2]. А. Мартынюк, анализируя дирижёрско-хоровое образование в Украине, приходит к выводу о необходимости широкого просмотра культурной и образовательной проблематики хорового дирижирования, глубокого анализа дирижёрской школы Н. Лысенко как источника формирования дирижёрско-хорового образования в Украине, воспроизведения процессов становления и развития национальных традиций, разработки фундаментальных концептуальных основ системы дирижёрско-хоровых дисциплин [15, с. 17], что, по нашему мнению, предоставит весомый методологический и фактологический материал для осмысления украинской хоровой школы как социокультурного феномена.

В Украине на базе дирижёрско-хоровых кафедр консерваторий сформировались четыре основные региональные хоровые школы, складывающиеся на протяжении многих столетий и приобретшие современные черты в середине XX века, — киевская (Н. Лысенко, А. Кошиц, Н. Леонтович, П. Козицкий, Я. Яциневич, К. Стеценко и др.), одесская (К. Пигров), львовская (М. Солтис, А. Солтис, Н. Колесса), харь-

ковская (А. Перунов, К. Греченко, З. Заграничный). Каждая из хоровых школ опирается на «сугубо специфические региональные традиции от истоков, эстетических установок, звукового эталона эпохи, комплекса педагогических принципов» [15, с. 15]. В историческом развитии каждая школа творчески претворила особенности социокультурного континуума региона — соединив влияние украинского народного и церковного певческого искусства, наиболее весомо проявившееся в деятельности киевской школы, с петербургскими (одесская, харьковская), австро-немецкими, польскими и чешскими (львовская) дирижёрско-хоровыми традициями.

Исходя из понимания континуума в теории множеств, анализируя социокультурные определения этого феномена и учитывая позиции синергетики (Г. Хакен) в её проекции на культуру как процесс самоорганизации ноосферы (А. Свидзинский), т. е. нелинейный процесс (Е. Зинькевич), в данном исследовании мы пришли к пониманию культуры как континуума — сложной иерархической пространственно-временной системы, множественные явления которой находятся на разных уровнях самоорганизации, и социокультурного континуума — воображаемой модели единого социокультурного пространства-времени, в которой функционирует вся непрерывная множественность его [пространства-времени] явлений. Возвращаясь к определению понятия «школы» как синергетического феномена в проекции на специфику хоровой школы, определим украинскую хоровую школу как «этнокультурный синергетический феномен» — с таких позиций это открытая методико-исполнительская система, которая удерживает национальную хоровую традицию как этнокультурный архетип в поливариантном социокультурном континууме.

Академическое хоровое искусство Украины в XX веке сделало весомый шаг к профессионализации. Его духовные основы сохраняются и умножаются в деятельности исполнительских коллективов и методических школ, которые стали предметом современных исследований А. Лащенко, О. Бенч, П. Ковалика, А. Мартынюка, Н. Селезнёвой,

И. Шатовой и др. Отражая тенденции социокультурного континуума как воображаемой модели пространства-времени, в деятельности хоровых школ формируются новаторские художественно-эстетические представления и способы их исполнительского воплощения. В этом — дальнейшие перспективы музыковедческих исследований феномена хоровой школы.

#### Литература

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики / Михаил Бахтин. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
2. Дьяченко Н. Теоретические основы воспитания и обучения в музыкальных учебных заведениях / Н. Г. Дьяченко, И. А. Котляревский, Ю. А. Полянский. Киев: Музична Україна, 1987. 111 с.
3. Коэн П. Дж. Теория множеств и континуум-гипотеза / Пол Джозеф Коэн; пер. с англ. А. С. Есенина-Вольпина. М.: Мир, 1969. 344 с.
4. Лащенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития / Анатолий Лащенко. Киев: Музична Україна, 1989. 132 с.
5. Сорокин П. Социальная и культурная динамика: Исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений = Social & Cultural dynamics: A Study of Change in Major Systems of Art, Truth, Ethics, law and Social Relationships / Питирим Сорокин; пер. с англ. В. В. Сапова. СПб.: Изд-во Рус. христиан. гуманитар. ин-та, 2000. 1054 с.
6. Философская энциклопедия / под ред. Ф. В. Константинова [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_philosophy/2526/](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/2526/).
7. Хакен Г. Синергетика / Герман Хакен. М.: Мир, 1980. 406 с.
8. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Том 2: Всемирно-исторические перспективы / Освальд Шпенглер; Пер. с нем. и прим. И. Маханькова. М.: Мысль, 1998. 606 с.; [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/History/Speng\\_2/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Speng_2/index.php).
9. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції:

навч. посібник / Ольга Бенч-Шокало. Київ: Редакція журналу «Український Світ», 2002. 440 с.

10. *Власенко І.* До питання дослідження української фортепіанної школи / Ірина Власенко // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежда нової. Вип. 11. 2010; [Електронний ресурс]. Режим доступу: [http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Mmik/2010\\_11/Vlas.htm](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mmik/2010_11/Vlas.htm).

11. *Дедусенко Ж.* Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 — теорія та історія культури / Дедусенко Жанна Вікторівна. Київ, 2002. 20 с.

12. *Зінькевич О. С.* Логіка художнього процесу як історико-методологічна проблема / Олена Зінькевич // Ставропігійські філософські студії: зб. наук. праць. Вип. 3. Л.: Ставропігійон, 2009. С. 45—55.

13. *Ковалик П. А.* Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи): Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 — музичне мистецтво / Ковалик Павло Андрійович. Київ, 2002. 18 с.

14. *Котляревський І. А.* Про два типи шкіл — репродуктивні і продуктивні / Іван Котляревський // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. статей. Вип. 54: Музична педагогіка. Київ, 2007. С. 29—33.

15. *Мартинюк А. К.* Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття: Автореф.

дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 — теорія та історія культури / Мартинюк Анатолій Кирилович. Харків, 2001. 20 с.

16. *Мартинюк А. К.* Сучасна диригентсько-хорова освіта в Україні в системі педагогічної антропології / Анатолій Мартинюк // Постметодика. № 7—8 (45—46). 2002. С. 153—156; [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.conference.mdpu.org.ua>.

17. Нариси з музичної соціології: навч. посіб. / Л. Кияновська, З. Ластовецька-Соланська, О. Пилатюк, А. Скорик // Заг. ред. Л. Кияновської. Львів: Сполум, 2011. С. 2.

18. *Пучко-Колесник Ю. В.* Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 — теорія та історія культури / Пучко-Колесник Юлія Віталіївна. Київ, 2009. 18 с.

19. *Свідзинський А. В.* Синергетична концепція культури / Анатолій Свідзинський. Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2009. 696 с.

20. *Селезнева Н. О.* Професіоналізм хормейстера. Психологічний та культурно-історичний аспекти: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 — музичне мистецтво / Селезнева Наталія Олексіївна. Одеса, 2004. 16 с.

21. *Шатова І. О.* Стельові основи Одеської хорової школи: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 — музичне мистецтво / Шатова Ірина Олександрівна. Одеса, 2005. 16 с.

© Суханова Т. Б., 2013

## ПАРАДОКСЫ ЭТИКИ И ЭСТЕТИКИ В ЗЕРКАЛЕ ИСТОРИИ ОРКЕСТРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

В статье затрагиваются этические, психологические проблемы коллективного музицирования в контексте истории оркестра XIX—XX веков. Рассматриваются некоторые особенности, принципы деятельности Персимфана — феномена ансамблевого исполнительства XX столетия.

*Ключевые слова:* коллективное творчество; дирижер; оркестровый исполнитель; Персимфанс

Существует множество аспектов, определяющих результаты коллективного исполнительского творчества. Одним из важных моментов является этическая сторона, складывающаяся из диалога оркестрового коллектива и дирижера. Именно это порой оказывает прямое воздействие на эстетический результат исполнительского творчества, в немалой степени накладывает отпечаток на уровень оркестрового исполнительства определенной эпохи, национальной школы. Круг рассматриваемых вопросов сосредоточен на периоде уже сформировавшегося симфонического оркестра. Обращаясь к опыту крупных оркестровых коллективов XIX—XXI веков, к высказываниям представителей разных музыкальных эпох и наций — участников оркестровых действий, невольно становишься свидетелем почти тождественных проблем, касающихся взаимоотношений и нравственных ценностей, принятых в публичной профессии оркестрового исполнителя, но столь же скрытой от взглядов обывателей.

С социально-экономической точки зрения положение оркестрового музыканта во все времена было уязвимым. Эту проблему поднимает еще Ф. Мендельсон, ратовавший перед городским советом Лейпцига за улучшение материального состояния оркестра: «Я вполне сознаю, что чрезвычайно трудно приложить мерку к духовному труду, каким является труд оркестра. Всякий, кто посвятил жизнь выполнению духовной задачи и справляется с ней безупречно, вправе требовать, чтобы существование его было обеспечено, а не зависело бы в большей или меньшей мере от милости оплачивающего его... Той большой музыкальной

славой, какой пользуется Лейпциг во всей Германии, он обязан единственно этому оркестру, а между тем члены его прозябают самым жалким и печальным образом» [2, с. 228].

Но еще острее вставал и встает до сих пор вопрос творческих стимулов оркестрового исполнителя. По мнению крупнейшего скрипача, теоретика скрипичной игры рубежа XIX—XX веков Карла Флеша, эта деятельность предполагает некое самоотречение — отречение от собственных художественных принципов, вкусов, «безраздельное подчинение воле дирижера». Не следует снимать со счетов категоричность суждений Флеша, и все же он правильно оценивает причины подобного явления, ставя во главу угла интересы художественной дисциплины и единства, но вместе с этим считая, что многим оркестровым музыкантам подобное самоотречение причиняет страдания: «Невольно напрашивается сравнение с военной муштрой, с той лишь разницей, что оркестровый музыкант всю жизнь так и остается подчиненным, обязанным “есть глазами начальство”» [6, с. 154].

Стиль руководства в коллективе может быть разным — авторитарным, демократическим, но для творческих результатов работы оркестра руководителю необходимо постоянно подтверждать «на деле» свою профессиональную квалификацию, творческий авторитет перед оркестром. Не менее важной составляющей гармоничного развития коллектива является проблема поддержания взаимоуважения между руководителем и оркестрантами, а также оркестрантов между собой. Его отсутствие нередко становится причиной нравственных противостоя-

ний, случаи которых очень красноречиво были описаны К. Флешем: «Каким трагикомическим выглядит этот молчаливый поединок, этот контраст между широкими взмахами дирижерской палочки и еле заметными движениями смычка в руке скрипача, оказывающего пассивное сопротивление! <...>» [6, с. 155]. Примеры из истории оркестра являются убедительным подтверждением того, как отсутствие уважения к личности оркестрового музыканта рождало глубокую неприязнь к дирижеру, от которой его не спасали ни выдающиеся творческие способности, ни солидный профессиональный опыт. Густав Малер, по воспоминаниям Флеша, «по сути, благороднейшая личность», но «из-за своего презрения к «пиликающему и дудящему» индивиду был ненавистен оркестру Венской оперы» [там же]. Несмотря на заслуги Шарля Ламурё в обновлении музыкальной жизни Парижа XIX столетия, оркестранты его признавали одним из самых деспотичных дирижеров. Но Флеш также упоминает и о том редком типе дирижеров, когда оркестрант в меньшей степени ощущает свою зависимость, так как ему предоставляется некая доля артистической свободы и индивидуального самовыражения. В качестве примера он приводил личность Артура Никиша, в котором музыканты видели не начальника, а друга, превосходящего их знаниями.

Из суждения Флеша следует выделить важную мысль, которая, по нашему мнению, является фундаментом коллективной работы — установление духовно-творческого контакта между руководителем и оркестром. Только в этом случае совместная деятельность может стать источником новых творческих импульсов для обеих сторон.

И в те времена, и сейчас можно наблюдать односторонний взгляд руководителя на коллектив как на послушный «инструмент» для воплощения своих творческих замыслов. На преодоление этой тенденции направлена мысль представителя «индивидуального» полюса оркестрового коллектива, дирижера Ю. Темирканова. По его мнению, оркестрант редко получает достойную оценку своего труда и считает, что эта профессия, требующая огромной твор-

ческой отдачи, одна из самых неблагодарных: «Цветы всегда получают другие — дирижеры, солисты... А ведь среди оркестрантов немало таких, чей слуховой опыт, одаренность, отличное понимание задач ансамбля могут служить поучительным примером для многих из тех, кто “получает цветы”» (цит. по: [5, с. 11]).

Перечисленные особенности профессии оркестрового исполнителя дали основания Карлу Флешу говорить о «трагическом аспекте деятельности оркестрового музыканта» [6, с. 152].

Попытки противодействия сложившемуся положению, безусловно, были. Наиболее ярко их можно показать на примере отечественной истории оркестра.

Сложные творческие и социально-экономические условия работы русских оркестрантов конца XIX — начала XX веков обусловили создание в 1903 году союза, названного «Обществом взаимопомощи оркестровых музыкантов». Его возглавил тромбонист И. В. Липаев. Еще одним прецедентом стала публикация письма в 1905 году известного контрабасиста и дирижера С. Кусевицкого о бесправном положении оркестрантов Большого театра с говорящим названием «Музыкальные илоты<sup>1</sup>». Кусевицкий писал о мертвящем духе бюрократизма, обращающем артистов в ремесленников, о том, что дирижеры «требуют интуиции, экспрессии, внимания, но часто в грубой, оскорбительной форме» (цит. по: [5, с. 9]). Невольно эти факты обращают нас к недавним громким событиям с крупными российскими оркестровыми коллективами, которые получили широкую огласку в СМИ и интернет-изданиях. Обратим внимание на идентичность проблем, да и самих говорящих заглавий статьи-обращения С. Кусевицкого «Музыкальные илоты» (1905) и, например, статьи Г. Кротенко «Новые крепостные» (датированной 06.10.2011)<sup>2</sup>. Возникает закономерный вопрос: меняется ли с течением времени положение оркестрового музыканта или «трагический аспект» является нормой для данной профессии?

Вернемся к истории. Следующим этапом действий за права оркестрантов стала

организация в 1911 году С. Кусевицким собственного оркестра на новой основе управления: дирижер являлся соуправляющим с Комитетом уполномоченных (подробнее об этом: [5, с. 11]). Через десять лет идея Кусевицкого получила свое полное воплощение в опыте Персимфанса — одного из уникальнейших явлений XX столетия — симфонического ансамбля без дирижера. Он просуществовал почти 11 лет (с 1922 по 1933 год), переживая периоды «взлетов» и тяжелых кризисов. Идейным руководителем и одним из организаторов стал скрипач Лев Цейтлин, некогда бывший концертмейстером в оркестре Кусевицкого.

В музыкальных кругах Запада изначально бытовало мнение, что рождение коллектива было обусловлено исключительно политической ситуацией в Советском Союзе, но «с течением времени <...> в них стали находить все меньше от политики и все больше от искусства» (цит. по: [3, с. 331]). Удивительно то, что на этапе организации Персимфанс не получил государственной поддержки, но, тем не менее, за ним признавался статус «символа новых культурных проектов революционной России» (цит. по: [3, с. 328]).

Начиная с 1925 года о Персимфансе узнает мировая общественность, во многом благодаря отзывам гастролировавших в России музыкантов О. Клемперера, С. Прокофьева, Й. Сигети. Многие факты свидетельствуют о положительных результатах новой системы оркестровой работы. Так, например, в 1924 году состоялся концерт без дирижера объединенного оркестра Большого театра и Персимфанса, насчитывающий 150 музыкантов, который при минимальном количестве репетиций «показал великолепную спаянность и прекрасное звучание» [5, с. 24]. Трехлетие коллектива, 2 марта 1925 года, было отмечено исполнением с огромным успехом Девятой симфонии Л. Бетховена *без дирижера* силами оркестра, большого хора и четырех солистов-певцов. Персимфанс осуществлял циклы авторских концертов из новых произведений современных композиторов Шостаковича, Пашенко, Шиллингера, Гедике, Глиэра, Крюкова, Дюка, Равеля, Казеллы, ранее не исполнявшихся в Москве. По свиде-

тельствам скрипача М. Гарлицкого, исполнение Четвертой и Шестой симфоний П. И. Чайковского Персимфансом можно было без преувеличения отнести к числу подлинных шедевров ансамблевого искусства [5, с. 38].

В деятельности Персимфанса наблюдалась парадоксальная ситуация: при уязвимости положения огромного коллектива без руководителя — непредвиденный эстетический результат, заставивший говорить о нем всю мировую музыкальную общественность.

Руководители Персимфанса считали возможным перенесение принципов камерного музицирования на большой симфонический состав. По сути, это попытка реконструкции некоторых оркестровых традиций, принятых до начала XIX века, когда оркестром руководил старший из музыкантов, игравший на смычковых инструментах, или же исполнитель фортепианной партии<sup>3</sup>. Идея оркестра без дирижера многими оспаривалась, так как необходимость объединяющей личности считалась неотъемлемой составляющей удовлетворительной художественной интерпретации. Но если вернуться к истокам, наличие дирижера вовсе не было обязательным условием, скорее наоборот. Роберт Шуман, посетив концерт в Гевандхаузе, где Мендельсон применил новшество — дирижирование по партитуре за дирижерским пультом, — позволил себе высказаться в «Письмах мечтателя», что «в симфонии оркестр должен быть республикой, над которой уже не стоит никто» (цит. по: [2, с. 158]).

Изначально деятельности Персимфанса сопутствовали слухи о якобы бесконечных репетициях и «принудительном нехудожественном музицировании». Многие полагали, что оркестром руководит «скрытый» дирижер, а репертуарная политика Персимфанса ориентирована исключительно на традиционный, уже наигранный репертуар в оркестре Большого театра, так как большинство артистов ансамбля являлись одновременно и артистами главного театра страны.

Не останавливаясь детально на подробностях становления коллектива (подробнее об этом: [5, с. 3]), попробуем разобраться: какие же внутренние механизмы двигали этим уникальным оркестровым аппаратом? Оста-

вим за рамками статьи и детальное обсуждение проблемы коллективной интерпретации, поскольку этот вопрос сложен и требует отдельного исследования. Хотелось бы обратиться к этическим аспектам взаимоотношений участников Персимфанса, вопросам психологии восприятия и техническим моментам совместного музицирования, связанным с ними.

В специфических условиях деятельности Персимфанса особые функции были возложены на Художественный совет, в состав которого входили Л. Цейтлин, В. Блажевич, А. Ямпольский, А. Цуккер, К. Мострас. Совет занимался выбором программы, составлением репертуара, ознакомлением с ним, намечал основные пункты репетиционной работы, договаривался об интерпретации.

Большую роль играл творческий опыт артистов коллектива. Этот ансамбль действительно объединял лучших музыкантов Москвы. Из их числа необходимо также отметить имена М. Табакова, Ф. Левина, С. Розанова, Я. Рабиновича, И. Гертовича, Д. Цыганова, В. Борисовского, С. и В. Ширинских. Высокий исполнительский уровень Персимфанса объяснялся не только блестящим составом музыкантов, но и прекрасными взаимоотношениями оркестрантов, которые сохранялись на протяжении всей творческой работы оркестра<sup>4</sup>. Репетиции и заседания Художественного совета превращались в симпозиумы, где рассматривались творческие, музыкально-исполнительские и методологические проблемы, разрабатывались новые педагогические установки, которые затем применялись в практике инструментальных классов Московской консерватории. Характерная для педагогического коллектива консерватории первой половины прошлого столетия общность взглядов имела истоком творческие традиции, сложившиеся в Персимфансе.

Иной принцип деятельности коллектива обусловил иное восприятие, отношение к делу и поведение оркестрантов. Можно сказать, что особенности работы в Персимфансе способствовали преодолению творческой инертности оркестрового исполнителя, имевшей место на протяжении всей истории

оркестра<sup>5</sup>. Отсутствие реального руководящего центра не явилось поводом для разрозненности коллектива, напротив, артисты в большей мере ощущали себя партнерами в общем деле, это вызывало огромное активное начало. К. Г. Мострас писал: «...мы не разбирались в степени важности и ответственности того или другого лица, так как все старались быть на высоте самых больших требований к себе...» [4].

Думается, что первостепенную роль в достижении высокого качества ансамблевого исполнения играло понимание каждым своей художественной задачи. Данная уязвимая сторона оркестрового творчества была также отмечена К. Г. Мострасом: «Надо откровенно сказать, что не всегда мы знаем то, что исполняем, кроме произведений, сопровождаемых программным текстом <...>. Часто мы думаем: “как бы выйти сухим из воды коллективного плавания”, — ведь это не есть настоящая забота о произведении и исполнении его...» [там же]. В этом он отчасти видел упущения руководителей, «примитивно общающихся с оркестровой массой».

Трубач А. Усов вспоминал, что оркестранты Персимфанса «увлекались самим процессом работы, ее методикой, куда входила и обязанность ознакомления с самой структурой разучиваемых произведений, с партиями отдельных солирующих инструментов» [5, с. 52]. Таким образом, каждый музыкант, изучая все оркестровые голоса произведения, был вовлечен в акт глубокого познания его содержания. Репетиции и подготовки к ним были направлены на формирование *коллективного представления* художественного результата. Это значительно отличало принцип работы симфонического ансамбля от традиционного подхода, при котором интерпретация имеется исключительно в представлении дирижера, и нередко понимание этой концепции «приходит» к оркестрантам либо на генеральной репетиции, либо на концерте, при целостном восприятии произведения.

Симфонический ансамбль всегда играл «вместе». Функцию руководящего начала во вступлении брал на себя концертмейстер Л. Цейтлин, а дальше исполнение шло по

принципу «слушать друг друга». Важными техническими моментами, облегчавшими задачи музыкантов, были: их нетрадиционное круговое расположение на сцене, обработка оркестровых голосов, заранее подготавливаемых к репетициям. Нотный текст содержал дополнительные динамические указания, соответствующие главной или второстепенной функции голоса.

Основываясь на опыте оркестровой работы, можно заключить, что отсутствие визуальной опоры обостряет работу как внешнего, так и внутреннего слуха, тем самым преодолевается слуховая инертность, являющаяся частым спутником оркестранта. Совместность исполнения, которую констатировали слушатели Персимфанса, идет от осознания каждым своей ансамблевой функции и творческой задачи. Все это дает понимание образного строя, порождает необходимую коллективную эмоцию.

Подтверждение этой закономерности исполнительской деятельности находим в высказывании современного дирижера И. М. Жукова: «Очень часто люди пользуются такой формулой — “играть нужно чисто и вместе”. Но, на самом деле, вопрос должен ставиться не “как?” вы играете, а “что?”. И когда вы уже точно знаете, “что” играете, то вопрос “как?” формируется сам собой» (цит. по: [1, с. 8]).

Прекращение деятельности Персимфанса в 1933 году было вызвано не музыкальными, а культурно-политическими причинами. В музыковедческой литературе опыт Персимфанса служит важным аргументом в пользу необходимости дирижера в оркестровом коллективе. Но, тем не менее, хочется присоединиться к мнению композитора Владимира Фогеля, который рассматривал опыт Персимфанса как свидетельство рождения новой формы интерпретации в искусстве: «Будучи основанной на принципе сознательного становления коллективной воли, она способна создавать совершенно иные художественные ценности, нежели те, которыми еще сегодня измеряются достижения оркестра, ценности, за которыми будущее» (цит. по: [3, с. 332—333]).

Анализ принципов исполнения оркестрового коллектива без дирижера, пред-

принятый в настоящей статье, отнюдь не ставит задачи реформы современного оркестрового исполнительства. Для нас важно выделить некоторые закономерности, принципы, исходя из опыта уже пройденных этапов развития оркестра, с целью их активного использования в современной практике.

#### Примечания

<sup>1</sup> Илоты — земледельцы Древней Спарты, находящиеся на промежуточном положении между крепостными и рабами. Они считались собственностью государства и были прикреплены к земельным участкам, которыми владели члены спартанской общины.

<sup>2</sup> Кротенко Г. «Новые крепостные» [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.openspace.ru/music\\_classic/events/details/30833](http://www.openspace.ru/music_classic/events/details/30833) (дата обращения: 29.10.2011).

<sup>3</sup> «Только в самом начале нового столетия (XIX в. — Т. С.) вступает в свои права дирижер, который, стоя за пультом, перед оркестром, отбивает такт — сперва нотами, свернутыми в трубку, затем короткой дирижерской палочкой, которая впервые была применена Карлом Марией фон Вебером в Праге и Дрездене, Шпором во Франкфурте-на-Майне и Феликсом Мендельсоном в Лейпциге» [2, с. 158].

<sup>4</sup> Нельзя не отметить, что в периоды кризиса, отсутствия финансирования Персимфанса жизнь коллектива теплилась только на энтузиазме музыкантов, понастоящему «болеющих за свое дело».

<sup>5</sup> Отчетливо психология оркестрового музыканта зафиксирована в воспоминаниях одного из ключевых фигур ансамбля — К. Г. Мостраса. В его рукописи о Персимфансе находим высказывания о традиционном безответственном отношении оркестрантов к прямым профессиональным обязанностям (например, о несвоевременных вступлениях, отсутствии внимания в репетиционной работе и т. д.).

#### Литература

1. Блинова М. Солисты Нижнего Новгорода против штампов // Консонанс: газета

Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки. 2005. № 9 (12).

2. *Ворбс Г.* Феликс Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников. М.: Музыка, 1966. 319 с.

3. *Йон Эххард (Фрайбург).* Оркестры без дирижера. Московский Персимфанс (1922—1933) и его последователи // Оркестр: сб. статей и материалов в честь И. А. Барсовой. М.: Изд-во МГК им. П. И. Чайковского, 2002. С. 324—335.

4. *Мострас К.* «Мы, участники Персимфанса...»: рукопись / ред. А. С. Цуккер. М., 1925. ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 179. Ед. хр. 268. 6 л.

5. *Понятовский С.* Персимфанс — оркестр без дирижера. М.: Музыка, 2003. 191 с.

6. *Флеш К.* Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и педагогика / перевод с нем. и комментарии В. О. Рабея. М.: Классика-XXI, 2004. 304 с.

## ПРОБЛЕМЫ МЕТОДИКИ И ПЕДАГОГИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

© Карпук А. В., 2013

### ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ В. И. САФОНОВА

В статье рассмотрены основные музыкально-педагогические принципы Сафонова, позволившие ему в период работы в Московской консерватории подготовить плеяду выдающихся пианистов.

*Ключевые слова:* В. И. Сафонов; Московская консерватория; педагогические принципы

В многогранной деятельности В. И. Сафонова значительное место занимала музыкальная педагогика. Успешно начав преподавание в Петербургской консерватории (с 1881 года), Сафонов блестяще продолжил педагогическую деятельность в Московской консерватории, где вёл класс фортепиано в течение 20 лет (1885—1905). Многие его выпускники впоследствии проявили себя крупнейшими мастерами фортепианного искусства, прославились на педагогическом поприще, стали известными дирижёрами, композиторами. В их числе А. Скрябин, Н. Метнер, Елена и Евгения Гнесины, И. Левин и Р. Бесси-Левина, Л. Николаев, Е. Бекман-Щербина, Г. Беклемишев, Д. Шор, М. Пресман и др. Выдающиеся исполнители и педагоги К. Игумнов и А. Гольденвейзер окончили у Сафонова класс камерного ансамбля, который он начал вести с 1890 года, уже будучи директором консерватории. Очевидно, что Сафоновым были найдены те многообразные эффективные принципы, методы, приёмы и формы педагогического влияния, которые позволили раскрыть художественный потенциал каждого одарённого ученика. Рассмотрим наиболее важные из этих принципов.

*Принцип развивающего обучения* являлся основным в деятельности Сафонова. Продолжая традиции братьев Рубинштейнов, заветы своих учителей Т. Лешетицкого и Л. Брассена, Сафонов умел привить своим ученикам, наряду с техническими навыками, высокую артистическую культуру, художественный вкус, стремление к постижению

образной сферы исполняемого сочинения, отражению содержательной стороны интерпретации. «Сафонов пробуждал интерес учеников к литературе, поэзии, живописи, скульптуре, то есть умел пробудить интерес к искусству», — писал Д. Шор [2, с. 81].

Этому в большой степени способствовал подбор *высокохудожественного репертуара*. Учебный репертуар в фортепианных классах Московской консерватории до прихода Сафонова ориентировался в основном на внешнюю виртуозность, техническое развитие пианистов при отсутствии интереса к образно-художественной сфере исполняемых сочинений. Основой этого служили взгляды некоторых теоретиков (Ф. А. Штейнгаузена, Р. М. Брейтгаупта и др.), рассматривавших физиологический процесс игры на фортепиано в отрыве от художественного содержания произведения.

Сафонов, преодолевая данную тенденцию в обучении, использовал новаторский подход к репертуарной политике: в его классе подлинную масштабность приобретает идея *последовательного и систематического* изучения фортепианной литературы. Основу репертуара его учеников составили произведения Баха, Скарлатти, Гайдна, Моцарта, Бетховена, сочинения зарубежных композиторов-романтиков (Шуберта, Мендельсона, Шумана, Шопена, Брамса), а также произведения русских композиторов. Впервые в истории консерватории, отечественной педагогической (и концертной!) практике силами учеников класса Сафонова стали исполняться монографические циклы, посвящённые определённому жанру творче-

ства композитора: например, все инвенции, Маленькие прелюдии и фуги, «Хорошо темперированный клавир» Баха, все «Песни без слов» Мендельсона, все Этюды, Прелюдии, Мазурки Шопена, 32 сонаты Бетховена и т. д. Стилистическая и жанровая широта репертуара способствовала быстрому духовному развитию его учеников, формированию их профессиональной эрудиции, художественного вкуса, музыкального кругозора.

В процессе работы над репертуаром Сафонов опирался на принцип *единства художественных и технических задач*. Им не признавалась чисто виртуозная игра «блестящими пальцами с равнодушным звуком», преувеличенно быстрые темпы, в которых трудно уловить мысль композитора. Движения пианиста, справедливо считал Сафонов, должны соответствовать художественному образу исполняемого сочинения, художественная и техническая (технологическая) работа должны соединиться в *единый* исполнительский комплекс. Техника в классе Сафонова рассматривалась как сумма средств музыкальной выразительности. Сафонов часто говорил о непрерывном *внимании* и слуховом контроле во время любой технической работы, о творческом подходе к технике, исключаящем шаблонное проигрывание и механические упражнения, приносящие вред музыканту. На уроках говорилось о связи слуха с осознанием исполнительских действий, об обязательности слухового контроля в реализации поставленных художественных задач.

По воспоминаниям учеников, Сафонов отмечал важность работы, направленной на совершенствование пианистических навыков. В вопросах технической работы, пианистической свободы, постановки рук, фортепианных приемов Сафонов был необыкновенно компетентен. Он высказывался о пользе не только упражнений, но и пользе работы над сложными или виртуозными разделами исполняемых сочинений. Например, для формирования пианистического мастерства, приобретения технической свободы, Сафонов советовал Николаеву учить только пассажи из фортепианных концертов, выпуская другой материал.

Сафонов справедливо считал, что в пианистическом движении должны взаимодействовать все части аппарата. Он учил пользоваться при игре всей рукой, работал над плавностью и закругленностью игровых движений, над гибкостью и эластичностью кисти, правомерно утверждая, что в руке не должно быть «мертвых точек». Сафонов требовал свободы и абсолютной непринужденности во время исполнения. Он был против высокого поднимания пальцев и изолированной «пальцевой тренировки».

Для Сафонова большое значение имели все подробности, детали, частные проблемы фортепианной техники в широком понимании этого слова. В работе с учениками он огромное значение придавал приему туше, богатству тембровой окраски звука, изысканной педализации, тончайшей градации нюансировки, вопросам аппликатуры, мелкой и аккордовой техники, независимости пальцев, свободы пианистического аппарата, посадки за инструментом, работе над фактурой и другим элементам мастерства пианистов. В своей педагогической деятельности Сафонов использовал многообразные приемы, которые оправдали себя на практике.

Вся система пианистических приемов Сафонова, как и выбор репертуара, всегда ставилась им в зависимость от *индивидуальности* учеников, что способствовало их неуклонному профессиональному росту. Я. Равичер отмечает, что Сафонов обладал удивительной способностью «безошибочно определять индивидуальные черты и характерные особенности каждого ученика. Всё это немало способствовало правильному, верному их формированию в его классе и воспитанию ярких музыкантов, обладающих своим неповторимым артистическим обликом» [2, с. 103]. Сафонову было присуще постоянное обновление форм работы при следовании чёткому плану по отношению к индивидуальному развитию студента. Мудрый, вдумчивый педагог, он мог быстро выявить сильные и слабые стороны ученика, оценить его потенциал и выстроить перспективный план индивидуальной работы. А. Гедике писал: «Критическое отношение к тому, что исполняли ученики, было совер-

шенно исключительным. Он сразу замечал недостатки и знал, как их исправить. И у всех, кто был в его классе, за три-четыре месяца физиономия игры менялась совершенно. В течение года он стиль и манеру игры у всех нас совершенно переделал... И в отношении музыкальном, и в отношении фортепианного мастерства, конечно, заниматься у него было большим удовольствием» [3, с. 258].

Сафонов, по свидетельству его ученицы В. Н. Шацкой, «давал специальный репертуар для приобретения тех или иных качеств или для борьбы с недостатками». Можно утверждать, что Сафонов ставил репертуар в зависимость от задач развития художественной индивидуальности ученика. [4, с. 154]. Например, мог в течение всего учебного года задавать студенту только сонаты Скарлатти с целью развития пальцевой беглости, тактильной точности, а затем пройти с ним несколько фортепианных концертов подряд, чтобы развить виртуозность, размах, артистизм. В своей педагогической практике Сафонов часто обращался к фортепианным концертам П. И. Чайковского, А. Г. Рубинштейна, А. С. Аренского. Трудно переоценить исполнение его учениками Третьего, Четвёртого и Пятого концертов Рубинштейна, которые Сафонов считал безусловно полезными для пианистического развития своих учеников. Во многом такой индивидуальный подход к изучению учебного репертуара определил успешную пианистическую и педагогическую карьеру его выпускников.

Индивидуальность каждого ученика, его способности или недостатки требовали от педагога ответственности и обдуманности не только в выборе репертуара, но и в особенностях руководства занятиями. И с этим Сафонов прекрасно справлялся. Занимался с учениками он два раза в неделю, но, к примеру, с Левиным в начальный период его обучения Сафонов проводил занятия ежедневно, чтобы исправить его представление о фортепианной игре и технике. Каждый день занимался он с учениками и накануне их концертных выступлений. Перед весенней сессией занятия проходили ежедневно за шесть недель до экзамена. Но за

два дня Сафонов прекращал уроки и уезжал с учениками за город на отдых. Затем репетиция назначалась вечером следующего дня. В занятиях с учениками Сафонов учитывал их реальные возможности, избегая психической, эмоциональной, интеллектуальной, физической перегрузки.

*Принцип доступности* обучения Сафонов реализовал в индивидуальном подборе репертуара, предполагающего постепенное усложнение художественных и технических задач. Двигаясь по ступеням освоения мастерства, Сафонов задавал репертуар по принципу: от простого к более сложному и художественно совершенному.

На этом пути важным принципом в педагогике Сафонова явился *принцип единства группового и индивидуального обучения*. Известно, что в своём классе Сафонов проводил в основном коллективные уроки. Все ученики должны были приходиться на каждое занятие. «Никогда не было заранее известно, кого Сафонов спросит из учеников, готовых к данному занятию, — вспоминает Шацкая. — Иногда он заявлял: “Нет, Баха я сегодня не хочу слушать”, иногда ему почему-либо нужно было весь урок строить на этюдах и он подряд спрашивал всех, у кого были готовы этюды. Мобилизованность всего класса была максимальной. Работа на уроке была настолько детальной и тщательной, что какие-то эпизоды запомнились по слуху и любой присутствующий мог быть вызван к инструменту, чтобы повторить какой-либо фрагмент из сочинения» [4, с. 154]. Коллективные занятия создавали условия для *диалога, сотрудничества*, обеспечивали поиск наиболее *продуктивных* способов решения тех или иных задач. Также коллективные уроки имели огромное образовательное значение и в художественном, и в педагогическом смысле, так как на них вырабатывались общезначимые художественные требования. При этом Сафонов *сохранял индивидуальность* каждого ученика, объясняя многообразие исполнительских трактовок при общих художественных задачах в каждом отдельном случае. В групповой форме занятий все ученики были задействованы в процессе обучения, чувство ответственности друг перед другом было вы-

соким. Каждый стремился завоевать авторитет у сверстников, имел возможность перенять опыт, расширить обобщение, уточнить художественные оценки и найти своё решение поставленной педагогом задачи.

Сафонов добивался от своих учеников развития *сознательности, самостоятельности, творческой активности*. Воспитательный процесс в его классе был максимально творческим, он ценил в учениках личную инициативу, самостоятельность мышления. Сафонов давал задания на длительный срок, в течение которого ученик регулярно посещал занятия класса, мог наблюдать, анализировать и применять самостоятельно результаты наблюдений к своему заданию. Впоследствии, в педагогике XX века, подобный метод будет назван эвристическим. Сразу, с первого показа учеником программы, Сафонов требовал исполнения ее наизусть со всеми указаниями в тексте, продуманной художественной концепцией, точной интерпретацией. Если был чем-то недоволен, то много говорил о музыке, комментировал ее. Его комментарии были бесценными: образно-поэтические сравнения, меткие характеристики Сафонова способствовали развитию художественной фантазии ученика, творческой исполнительской инициативы, умению «инструментировать» произведение. По воспоминаниям студентов, каждый урок был новой ступенью в образный мир музыки. Сафонов постоянно акцентировал внимание своих учеников на том, что исполнительский план должен отвечать замыслу композитора. Сафонов говорил об искренности выражения чувств во время исполнения, и что оно и может меняться соответственно настроению в данную минуту. Если музыкант остается спокойным, бесстрастным, не испытывает глубоких эмоций, то такое исполнение Сафонов называл объективным, при котором остается только форма сочинения (он был против такой манеры игры). Ученики вспоминают: чем лучше был подготовлен урок, тем увлеченнее работал Сафонов. Если же ученик был плохо готов к занятию, то педагог почти не делал никаких замечаний на уроке. Сафонов придавал большое значение памяти, постоянно развивая её у своих уче-

ников, требуя, например, все играть наизусть, учить отдельно каждой рукой партии, голоса в полифонии, требовал их знания в различном сочетании и др.

Важное место в педагогике Сафонова занимал *принцип наглядности*: он увлекал учеников высокохудожественным и темпераментным показом, умением практически «объяснить» трудный прием, доступно рассказать о способе исполнения, подобрать самую удобную аппликатуру. Известно, что С. И. Танеев, сам будучи прекрасным педагогом, заходил в класс Сафонова за советами относительно разных фортепианных приемов, не стесняясь присутствия учеников. На протяжении всей педагогической деятельности Сафонов приучал к бережной манере звукоизвлечения, не допуская грубого и жесткого прикосновения к инструменту. Туше, по его мнению, зависит от интеллекта, музыкального вкуса, музыкальной мысли, и чем они богаче, тем интереснее звук исполнителя. Туше Сафонова и его учеников отличалось особенной теплотой, сочностью, тонкостью. «Если рояль бьют, то он кричит, — говорил Сафонов. — Я ненавижу слово “удар”, люблю слово “туше”, клавиши надо скорее ласкать, мягко прикасаясь к ним, а не бить их с отвращением. Мой идеал звучания — певучее, мягкое *piano* и полное, мощное, но никогда не трещащее *forte*» [1, с. 29]. Мягкость *forte* вырабатывалась при помощи специальных приемов, которые Сафонов любил показывать даже сидя за столом, а не только за фортепиано. Он часто использовал приемы имитации тембров различных оркестровых инструментов и человеческого голоса. Это прекрасно удавалось и его ученикам. Сафонов говорил: «Чем меньше фортепиано под пальцами исполнителя похоже на самое себя, тем оно лучше» [2, с. 95].

Особое значение Сафонов придавал искусству педализации, часто повторяя слова Рубинштейна: «Педаль — душа инструмента». По его мнению, пользоваться педалью «лучше меньше, но лучше...». Прекрасно владея всеми тонкостями техники, Сафонов часто показывал ученикам приемы разнообразной и тонкой педализации. В классических и романтических произведениях

Сафонов добивался прежде всего ясности звучания. Шацкая вспоминает слова учителя: «Вы совершенно не владеете педалью. Пойдите сегодня в концерт, будет играть Скрябин, и послушайте его педализацию — у него рояль дышит» [4, с. 156].

В педагогической деятельности Сафонова большую роль играл *принцип преемственности*, реализовавшийся в двух «направлениях».

*Преемственность в процессе обучения* проявлялась в системном построении учебного и концертного репертуара, который подбирался и выстраивался в зависимости от степени сложности, обеспечивая последовательность в приобретении необходимых исполнительских качеств. На каждом уроке Сафонов, по воспоминаниям учеников, решал очередные конкретные задачи, взаимосвязь которых помогала в освоении музыкального материала от более простого к более сложному. К примеру, высшим пианистическим достижением в области полифонии Сафонов считал исполнение «Прелюдий и фуг» Баха; безусловное же выучивание инвенций, по его мнению, являлось необходимой предварительной ступенью.

*Преемственность поколений* также была ярко представлена в классе Сафонова. Он считал необходимым условием обучения ранний педагогический опыт своих учеников. Следуя этому, Давид Шор занимался с 13-летним И. Левиным, Е. Бекман-Щербиной — с 12-летним Юлием Исерлисом. Кроме того, многие высказывания самого Сафонова ложились в основу педагогического опыта его учеников и бережно передавались, как особая традиция, младшим поколениям музыкантов (ученикам учеников). Как прозорливый педагог, Сафонов стремился обеспечить *преемственность между средним и высшим звеном музыкального образования*: он всегда интересовался школой Гнесиных, своих бывших учениц, считал ее важной ступенью подготовки к консерватории, направлял юных музыкантов учиться в эту школу.

Педагогика Сафонова базировалась на *принципе фундаментальности* обучения, который ориентирует на единство теоретических знаний и практических умений. В

процессе обучения Сафонов добивался от учеников теоретического понимания приёмов и методов работы над отдельными деталями произведения, требуя затем практического их освоения на инструменте. Одним из главных положений Сафонова была ведущая роль *слуха* и осознанный выбор исполнительских движений. Полученные в его классе теоретические и практические установки сохранялись и были востребованы в исполнительской и педагогической деятельности его выпускников. Так, например, Н. К. Метнер от своего учителя воспринял активное познавательное отношение к работе пианиста: он изучал физиологию движений, роль нервной системы в технической работе, внутренние ощущения исполнителя, интересовался психологическими основами фортепианной игры. Принцип единства теоретических знаний и практических умений, как и другие принципы педагогической деятельности Сафонова, получили продолжение и развитие в отечественной музыкальной педагогике.

Важно отметить, что педагогика для Сафонова стала непосредственным продолжением исполнительства. (Он был замечательным пианистом, ансамблистом, дирижером). Педагогические принципы Сафонова бережно сохранились в виде отдельных высказываний в памяти его учеников. Огромный практический опыт Сафонова явился той питательной средой, которая способствовала теоретическому обобщению его педагогических взглядов в «Новой формуле». Этот методический труд пианист опубликовал в 1915 году в Лондоне. Можно утверждать, что к концу жизни Сафонов приходит к *принципу научности*. Он излагает свой педагогический опыт в научно-методическом пособии, о котором И. Гофман в своё время говорил: «После прочтения книги “Новая формула” я могу сказать, что это самый убедительный пример того, как целый мир мыслей может быть выражен сравнительно очень немногими словами. Я уверен также, что этот вклад в пианистическую литературу явится большой помощью и также большой ценностью как для педагогов, так и учащихся. Это малень-

кий научный, но вместе с тем и доступный практический шедевр» [2, с. 90].

#### Литература

1. *Масловский А.* Уникальная фигура музыкальной истории. В. И. Сафонов — к 150-летию со дня рождения // Музыка в школе. 2001. № 6. 62 с.
2. *Равичер Я.* Василий Ильич Сафонов. М., 1959. 365 с.
3. *Тумаринсон Л., Розенфельд Б.* Летопись жизни и творчества В. И. Сафонова. М.: Белый берег, 2009. 768 с.
4. *Шацкая В.* Воспоминания об учении в консерватории // Воспоминания о Московской консерватории / сост. Е. Н. Алексеевой и Г. А. Прибегиной. М., 1966. 608 с.

## МУЗЫКА В ЕЁ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ

© Праздников Г. А., 2013

### МУЗЫКА В ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНО-ПРАВСТВЕННОМ ИЗМЕРЕНИИ

Музыка рассматривается сквозь призму отношений эстетического и нравственного параметров в искусстве. Представляя музыку как органическую часть жизненного пространства человека, автор доказывает ее экзистенциальную необходимость — не зависящую от жанровых и стилевых метаморфоз ее истории.

*Ключевые слова:* музыка; нравственность; экзистенция; творчество; жизненный контекст искусства; эстетика

Трудно в истории эстетики найти более древнюю и устойчивую традицию, нежели этический подход к искусству. По-видимому, музыка в составе этого культурологического сюжета занимает первенствующее положение. Возникшее в древнегреческой музыкальной эстетике понятие *этоса* фиксирует морально-воспитательную и социально-организующую функцию музыки. В многоаспектном учении Платона о музыке весьма значительное место занимает раздел о музыкальном этосе, содержание которого имманентно самой природе музыки, близкой движениям человеческой души. На этом обстоятельстве фиксирует внимание Аристотель. Он убежден, что только музыка связана с деятельными движениями, а «действия суть знаки этических свойств» [1, с. 172].

Вместе с тем надо отметить, что проблема отношений искусства и нравственности — одна из наиболее конфликтных, дискуссионных сфер теоретического осознания художественной культуры. Начиная с глубокой древности, то или иное ее решение (моралистическое, имморальное, целостно-диалектическое) формируется в смысловом пространстве предельно широкого масштаба «искусство — жизнь». Конфуций полагал, что по музыке можно судить о благополучии страны и ее нравах. В том же контексте судит о музыке создавший антиконфуцианскую философскую систему Мо-цзы (Мо Ди). В ряду «негативных» положений своей системы он выдвигал идеи «против

музыки»: «Занятия музыкой имеют четыре недостатка: она не насыщает голодных, не согревает мерзнущих, не дает крова бездомным, не убеждает отчаявшихся».

Прочитав эти слова из книги Мо-цзы «Осуждение музыки», Ганс Эйслер трактует их как напоминание современным композиторам, «охотно спекулирующим, конструирующим, экспериментирующим, что музыка создается человеком для человека» [2, с. 181].

Статья Эйслера написана в 1947 г., в эпоху, которую его соотечественник Томас Манн несколькими годами ранее (1939) назвал «моральной». Мир, ввергнутый его страной в мировую войну, переживал чудовищную, в том числе — нравственную катастрофу. Писатель говорит о Духе, вступившем в «эпоху *моральную*, в эпоху упрощения...». Манн объясняет это «упрощение» настоятельной потребностью жестко разделить добро и зло, говорит о необходимости открыть глаза «на величавую простую красоту добра», в сердечной склонности к которой мы уже «не считаем зазорным для своей утонченности признаться...» [3, с. 296].

Предчувствует сходную ситуацию ныне весь мир, особенно наша страна, порядком уставшая от культуры, где все понарошку, все «прикольно». «Нравственная несерьезность» — такими словами С. Л. Франк в начале прошлого века охарактеризовал культуру своего времени. Не знаю, какие слова адекватно обозначили бы

духовную атмосферу сегодняшних дней... Во всяком случае обращение к проблеме жизненного контекста искусства представляется ныне несомненно актуальным.

Об отношениях музыки и нравственности написаны многочисленные статьи, защищены диссертации, и, тем не менее, нельзя не согласиться с мнением авторитетного музыковеда В. Н. Холоповой, что этот «важнейший вопрос» в целом обойден теорией музыки, «недостаточно им занимается и эстетика как обобщающее учение об искусстве» [4, с. 10]. Вряд ли объем работы позволит реализовать поставленную задачу с должной полнотой, но все же можно хотя бы попытаться вписать некоторые актуальные проблемы в поле возможных эстетических и искусствоведческих подходов.

Не перегружая текст академическими дефинициями, необходимо определить основные теоретические составляющие исходного понятия — «нравственность». Его содержание, традиционно трактуемое как совокупность норм, регулирующих взаимодействие людей, в последние десятилетия существенно изменилось. Прежде всего значительно расширилась сфера нравственного отношения, в границах которого сегодня оказывается практически весь мир, а не только межчеловеческие связи. Нравственность — одно из многих проявлений целостного человека. Нравственные отношения не связаны с какой-то обособленной сферой — нет специальной области моральной деятельности, это общая человеческая мера отношения к миру. Предмет этики, по Альберту Швейцеру, — отношение ко всему сущему, к жизни как таковой, ко всем ее проявлениям во Вселенной. Он находит понятный принцип и выражает его элементарно просто — «благоговение перед жизнью» (“Ehrfurcht vor dem Leben”). «Я есть жизнь, которая хочет жить, я есть жизнь среди жизни, которая хочет жить» [5, с. 306]. Нравственность (без сильного упрощения) можно свести к простому тезису: «Добро — все, что способствует жизни, зло — все, что ей препятствует».

Человеческая жизнь — не биологическое функционирование организма, но многоуровневая (в единстве тела, души и духа)

деятельность биосоциокультурного существа. В ней неразрывно связаны естественное и искусственное, духовное и телесное, биологическое и биографическое, порядок и хаос, преднамеренное и непреднамеренное, полезное и вредное... Жизнь существует одновременно в природе и в культуре. Самые сложные движения духа нельзя понимать как что-то невитальное или надвительное. На духовном уровне искусство и жизнь соединены нераздельно.

Краткая запись в «Автобиографии» Е. А. Мравинского: «Партитура для меня — человеческий документ» [6, с. 7] может быть развернута в теоретический трактат, манифестирующий экзистенциально-нравственное понимание музыки, исполнительства, природы интерпретации. Противоположный взгляд на искусство представлен, скажем, в многократно и достаточно подробно сформулированной позиции культового писателя Владимира Сорокина: «Там, где кончается наша рука и начинается мертвая материя — там уже действуют эстетические законы, а не этические. И предъявлять к литературе этико-моральные категории — это, в общем, дикость для меня...» [7, с. 107].

Органическое единство искусства и эстетического выражения — аксиоматический факт. Наше желание получить эстетическое удовольствие является наиболее очевидным стимулом общения с искусством. Удовольствие (по Канту — «чувство, способствующее жизни» [8, с. 473]) как основа всех положительных переживаний не нуждается в добавочном обосновании. Вместе с тем буквально у истоков эстетической науки возник вопрос о месте и роли в искусстве внеэстетических начал. От Горация идет напряженное постижение диалектики *dulce* и *utile* — красоты и пользы. В истории искусства и его теоретическом осмыслении удовольствие и польза неоднократно выступали оппозиционно, тесня друг друга, обособленно претендуя на сущностное основание художественности.

Огромное значение для эстетики имела идея Канта и Шиллера о самодостаточности искусства, понимаемого как «способ представления, который сам по себе целесообра-

зен...» [9, с. 321]. Цель искусства — в нем самом, оно не предполагает никаких иных объективаций и практических приложений, помимо эстетического созерцания, доставляющего человеку радость, наслаждение, близкое к ощущению счастья.

Эстетическое и внеэстетическое в художественном целом не оппозиционные, а соотносимые характеристики, тяготеющие не к «разбеганию», а к взаимообусловленности. Эстетическое отношение, подобно нравственному, не имеет особой объектной сферы. Нет и замкнутой области эстетической деятельности. Следовательно, это отношение обязательно несет в себе отпечаток той практики, в которой возникает. Представляется исчерпывающе точным предложение А. Ф. Лосевым определение эстетического и его реализации в искусстве: «Эстетическое есть непосредственная выразительность *любых* (курсив мой. — Г. П.) явлений действительности, художественное же представляет собой специфически осуществленное человеком воплощение эстетического в том или ином специальном материале» [10, с. 576]. Эстетически переживаются самые разные явления, обладающие помимо эстетической, какой угодно иной ценностью — утилитарной, познавательной, нравственной, политической, религиозной. Бескорыстное переживание как чувственно постигаемой красоты, так и самоценного человеческого общения с несомненной очевидностью сближает эстетическое и этическое. Осознавая различия, мы не только не имеем основания для жесткого противопоставления этих отношений, скорее должны признать неизбежность их единства как сложного *нравственно-эстетического образования*. Эта слитность особенно явственно выступает в контексте человеческого бытия, нравственное содержание которого никак не сводимо к деятельности, узко направленной на моральное поведение. Замечательный советский психолог и философ С. Л. Рубинштейн говорил об этическом измерении всей духовно-практической деятельности общества, формирующей и усваивающей нравственный опыт человечества: «...Большая подлинная этика, это не мора-

лизация извне, а подлинное бытие (жизнь) людей...» [11, с. 26].

По-видимому, возможно, более того — необходимо трактовать музыку не только как отражение, но и как органическую часть этого бытия. Становление музыки как искусства, ее трансформации в истории культуры, сложное и неоднозначное функционирование в разных исторических ситуациях, включая отношения с моралью, — одна из важнейших характеристик самой жизни, разумеется, аттестующая ее в определенных сферах и на конкретных уровнях. Глубоко и серьезно этот специфический жизненный контекст исследует Г. А. Орлов в фундаментальном труде «Древо музыки». Он пишет, что музыка, живущая только в звучании, не сводима лишь к слуховым ощущениям. Она дает человеку шанс вступить в жизненно важный контакт с труднодоступными уровнями существования. Музыка «представляет собой особый мир, обладающий собственным *бытием*; она не рассказывает об этом мире, не описывает его, но сама есть этот мир» [12, с. 3].

Г. А. Орлов использует понятие партиципации (сопричастности) в том толковании, которое дал ему исследователь первобытного мышления Л. Леви-Брюль: музыка «проживается как реальность, <...> становится частью, тождественной целому...» [12, с. 333—334]. Феномен, с наибольшей очевидностью представленный в традиционных культурах, по сути, характеризует всякое отношение с музыкой (с искусством в целом). Мир переживаний, явленный в музыке Баха и Бетховена, Мусоргского и Чайковского, Шостаковича и Шнитке пресуществляет внутреннюю жизнь слушателя, становится частью его души и духа, трансформируется в экзистенциально-нравственную энергию, преобразующую личность, изменяющую ее поведение. Масштабом этой культуры, ее глубиной и высотой устанавливаются координаты приватного существования человека, определяются горизонты его нравственно-экзистенциального развития. «...Между нежной душой моцартовской музыки и психикой обывателя — миллионы лет духовной эволюции», — достаточно жестко констати-

рует В. В. Медушевский в давней статье с показательным названием — «Сущностные силы человека и музыка» [13, с. 63]. Универсальное и частно-индивидуальное конституируют друг друга в сложном взаимодействии сторон единого целого. Человек осуществляет себя в непрерывных связях адаптации, репродуцирования и продуцирования новых форм существования. Место и роль искусства в этом пульсирующем процессе привычно трактуется как проблема «искусство и жизнь», но, думается, столь же правомерно толковать эту ситуацию как отношение *разных уровней и форм единой жизни*.

Из сказанного не следует, что звучащая эмоция музыки, тождественна реально-жизненному переживанию<sup>1</sup>. Музыкальные эмоции детерминированы исторически сложившейся системой музыкальной практики, неотделимы от структуры конкретного произведения, лимитированы художественным опытом слушателя. Л. С. Выготский, глубоко исследовавший специфическую природу художественного переживания, отличного от реально-жизненного, определяет эмоции искусства как «умные эмоции», разрешающиеся «преимущественно в коре головного мозга», «преимущественно в образах фантазии», вместо того «чтобы проявиться в сжимании кулаков и в дрожи». Показательно дважды повторенное наречие «преимущественно», вместо категоричного «не..., а». Неслиянность и нераздельность. Художественное чувство — особое, специфическое, но «это то же самое чувство» (курсив мой. — Г. П.) [14, с. 268], катартическое разрешение которого ведет к «сложному превращению чувств», наиболее целесообразному и важному разряду нервной энергии. Выготский добавляет: «как бы в коротком замыкании». Думается, не очень корректное уточнение. В коротком замыкании энергия уходит «вхолостую», а катарсис — нравственно заряженный, а потому неизбежно экзистенциально направленный акт.

Звуки музыки, погружаясь в мир человека, претворяются в жизненную энергию, которая, в свою очередь очеловечивается музыкой. Оттого, что это длительный, не наблюдаемый с близкого расстояния про-

цесс, — как фермент в кровь — не меняется его экзистенциально-нравственная сущность.

Томас Элиот как-то заметил, что величие художественного произведения зависит от объема его внеэстетических качеств. Более того, эстетическая безупречность и жизненная значимость произведения не всегда совпадают. В определенных социальных и экзистенциальных ситуациях оказываются насущно необходимыми эстетически не самые безукоризненные произведения — вспомним какую реакцию в сравнительно недавнем прошлом вызвали «Пожар» В. Распутина, «Печальный детектив» В. Астафьева, «Плаха» Ч. Айтматова... Искренний нравственный пафос этих книг смирял наши эстетические претензии. В музыке совершенство художественной ткани, конечно, имеет иное значение, нежели в литературе, «работающей» на языке обыденной речи (при всем своеобразии собственно «литературного языка»). Однако есть своя правда, стоящая по другую сторону эстетической непогрешимости, в смелом сближении, кажется, несопоставимых явлений:

*Стенали яростно, навзрыд  
Одной-единой страсти ради  
На полустанке — инвалид  
И Шостакович — в Ленинграде.*

(А. Межиров, «Музыка»)

Мы переживаем в музыке не только необычайно богатый спектр чувств и состояний, но и их сложнейшее взаимодействие, взаимопроникнутость — радость и горечь, покой и возбужденность, умиротворенность и смятение... И всегда — эстетическую радость! А. Ф. Лосев обращает внимание на «какую-то особенную связь удовольствия и страдания, данную как некое новое идеальное их единство, ничего общего не имеющее ни с удовольствием, ни с страданиями, ни с их механической суммой» («Музыка как предмет логики») [15, с. 231—232].

Музыка самым интимным образом приобщает нас к уникальному чувственному опыту, а опыт в отличие от знания — это то, из чего мы выходим другими (М. Фуко). Все происходящее, совершается с нами: мы

проживаем новые, неведомые прежде экзистенциальные состояния, испытываем глубочайшее удовлетворение от разделенности наших переживаний с другими (в общении с композитором, исполнителем, сидящими рядом слушателями). Музыка проясняет, кристаллизует наш внутренний мир, выявляет его в нас и для нас:

*Вернувшись внутрь, он заиграл  
Не чью-нибудь чужую пьесу,  
Но собственную мысль...*  
(Б. Пастернак, «Музыка»)

Более того, музыка не только обнаруживает нас такими, какие мы есть, но и позволяет чувственно пережить желаемый образ — какими мы *хотели бы быть* (вероятно, это имел в виду Гете, говоривший о музыке как «*предвосхищении жизни*»<sup>2</sup>).

Наш разговор все время идет о музыке как особой форме жизни — ее проживании и сотворении. Пастернаковская строка «Так начинают жить стихом» — не самоочевидное обозначение наступающего процесса сочинительства. «Жить стихом» (музыкой, пластикой, сценой, кинокадром) — значит выражать, *осуществлять* себя в наиболее естественной, неременной форме жизнедеятельности, где преднамеренное, умышленное, «техническое» неотделимо от органического, стихийного, неосознанного. Эта сложная диалектическая активность пронизывает все уровни и стадии художественной деятельности (сочинения, исполнительства, восприятия музыки). При всей насыщенности этих процессов операциональным инструментарием, они неотделимы от экзистенциально-нравственных смыслов.

Б. В. Асафьев подчеркивает в германском протестантском хорале «интонирование этического строя мыслей и чувств общины», обращает внимание на глубину и серьезность отношения к жизни в протяжных крестьянских песнях, возвышенностью чувства и спокойствием не уступающих этому хоральных, интонаций и даже превосходящих их сосредоточенностью и сдержанным достоинством.

Рассуждая о господстве тоники, «тонического» в симфонизме Бетховена, уче-

ный трактует это музыкальное качество как «лозунг и волю», связанные «с преобладанием в личности и жизнеповедении Бетховена глубокой этичности», в свою очередь, отражающей, коренившуюся в эпоху борьбу «за новую жизнь, за человечность». «В переводе на язык интонаций напряженное воодушевление Европы выражалось во взаимодействии полюсов мелоса и гармонии — доминантности и тоничности» [16, с. 316, 283—285]. По словам В. В. Медушевского, «за интонацией прячется живой человек» [17, с. 224], в способах звукоизвлечения, в прозрачности фактуры, в светлой ясности мелодических линий он слышит воссоздание доброты и нежности [18, с. 58].

Известный армянский музыковед и эстетик А. А. Адамян трактует симфонизм как принцип художественного мышления, органично связанный с воплощением сложного единства личного и исторического, человека и среды — «законченный гуманизм, переживания в формах музыкального мышления» [19, с. 311—312].

А вот впечатления петербургского музыковеда Л. Е. Гаккеля от исполненного среди «бисов» в Большом зале Ленинградской филармонии (сезон 1990—1991 гг.) Чикагским симфоническим оркестром под управлением Г. Шолти Скерцо из Десятой симфонии Д. Д. Шостаковича: «...Я чувствую... на этом концерте, что у меня разрывается душа. Да, это музыка, но и это и судьба моя, судьба страны моей, моего города, моих близких. Что кроме той подлинной любви, в которой всегда смешиваются восторг, признательность, печаль — что еще может быть ответом композитору?» [20, с. 202].

В текстах, разделенных полувековой дистанцией, вряд ли нуждается в комментариях удивительная смысловая близость абстрактно-обобщенных суждений теоретика и глубоко личное интимное переживание критика.

Обращенная к слуху музыка «имеет дело» не с организованным комплексом звуков, но с большим целостным миром жизнеучаствующего и жизнотворящего человека. Этот мир, предшествующий музыке и следующий за ней, — бесконечный универ-

сум от микрокосма звука до мегакосма Вселенной. Музыка более, чем любому другому искусству, присуща космичность — это ее «последняя глубина» (В. В. Медушевский), где смыкаются (или еще не разошлись) природа и культура, общество и человек, искусство и религия...

Это и есть жизнь во всем ее многоэлементном и многоуровневом объеме: «Мир и жизнь едины» (Л. Витгенштейн) [21, с. 174]. Жизнь, в составе которой не только представленная извне феноменальность, но и внутренние духовные связи и отношения человека и реальности связи, трансформирующие естественно данную существенность в *человеческий мир*. Этот мир, создаваемый совокупными усилиями и всеми формами деятельности человека, является не только средой, но, в известном смысле и условием его существования. Человек познает и преобразует этот мир, овладевает им, адаптируется, приспосабливается к нему, однако, подлинную человечность он обретает, *приобщаясь* к человеческому миру.

Понятие «приобщение» фиксирующее одновременно процесс и способ освоения, несет в себе весь смысловой объем человеческого общения. Прежде всего это отношение к миру не как к объекту, но как к *объект-субъекту* (квазисубъекту). Повидимому, в основе искусства и лежит эта необычайно сложная по составу потребность гармонизации человека и мира. Приобщая к человеческому миру, искусство само является высшим выражением человечности. Генеральную функцию приобщения к миру можно трактовать как *нравственный смысл искусства*.

Музыка не транслирует этот смысл, он впервые рождается в ее звучании. Конечно, жизненный мир обширнее музыкального и музыкант, прежде чем быть музыкантом, есть человек жизни, но музыка — не эстетический «сколок» с реальности. Этого смысла вне музыкального осуществления просто нет. Постигая жизнь на ее глубинном уровне, музыка являет образ сущего в неразгаданной сокровенности, «говорящей невыговоренности» (Т. Манн). В ее звучании нерасчленимы чувственное, эмоциональное и

рациональное, завершенное и открытое, воплощенное и потенциально возможное.

Сложная диалектика отношений музыки и жизни выступает не во внешней их соотношенности («как в жизни»), но в фундаментальной внутренней общности — «как жизнь».

С наибольшей очевидностью экзистенциально-жизненная сторона музыки раскрывается через ее игровую природу. В тех фундаментальных характеристиках игры, где она не противостоит серьезной жизни — как шутка, «выходка», «прикол», баловство, но выражает экзистенциальную сторону жизни («здесь и теперь») с исчерпывающей полнотой. Так в поведении спортсмена, вне всякой жизненной необходимости участвующего в состязаниях, следующего логике игровой ситуации, соблюдающего ее правила и условности, с максимальной самоотдачей действует реальный живой человек. В *заданном* игровом пространстве он *дан* — это *его* борьба, мужество, отчаяние, восторг, слезы...

О музыкальном воплощении такой игры, относя ее «к нашим первостепенным нуждам, к нашему хлебу насущному» замечательно говорит один из крупнейших европейских богословов XX века Карл Барт: «В Моцарте — раннем и позднем, и только в нем — я слышу эту игру. ...Это — искусство высокое, трудное и суровое. <...> Для настоящей игры необходимо особое, присущее только маленьким детям, знание сути всех вещей, их начала и концы — и главное, моменты расцвета — *высшей точки существования* (курсив мой. — Г. П.). Я слышу в Моцарте непосредственное ощущение этого расцвета, в котором есть и воспоминание о начале, и предчувствие конца. Он сам установил эти правила игры..., эти правила радуют меня, утешают и придают силы. <...> ...Я ощущаю себя на пороге мира, который гармоничен и прекрасен всегда — при свете солнца и в бурю, днем и ночью». Этот мир дает возможность «радоваться и горевать, вкратце: жить» [22, с. 16, 19].

Игра, неотделимая от жизненного и художественного опыта, вносит в человеческое существование неведомое, недостижимое и непостижимое испытывает нас на

пределе душевных возможностей: «Играй же на разрыв аорты» (О. Мандельштам). Б. Пастернак в своих хрестоматийно известных стихах сопрягает игру с «отвагой» и «мукой», с готовностью к «самоотдаче».

Надо видеть и осознавать реальную, возможно «парадоксальную», связь ролевого профессионального действия, по определению предполагающего рациональную отстраненность от чувственной «одержимости», и *реальной* затраты жизненной энергии художника. Порой равновесие нарушается. П. И. Чайковский иронизировал по поводу наивных представлений дилетантов об аффективности творческого процесса. Творчество «всегда объективно», предполагает «полное спокойствие»: «...артист живет двойною жизнью: общечеловеческою и артистическою, причем обе жизни текут иногда не вместе» [23, с. 314—315]. Показательно наречие «иногда». Б. В. Асафьев небезосновательно связывает период творчества Чайковского, начавшийся «Пиковой дамой» и завершившийся Шестой симфонией с «колоссальной потерей жизненной энергии»: «Жизненные силы были исчерпаны» [24, с. 175, 160]. Неистовость, драматичность, острота, горячая взволнованность не столь характерная для житейской повседневности, но явленные в музыке с максимальной интенсивностью, собственно и квалифицируют жизнь, определяемую М. Мамардашвили, как «ощущение жизненной напряженности» [25, с. 17].

И столь же органично присущая искусству характеристика, по-видимому, с наибольшей полнотой явленная в музыке — покой. Постоянство, устойчивость, сохранение, упорядоченность — онтологически равноправные движению атрибутивные качества бытия, вовсе не сводимые к пространственной неподвижности. Весьма значимое в этической мысли Древней Греции понятие «атараксия» обозначало внутреннюю гармонию», состояние близкое к ощущению счастья. Музыка вводит в особого рода покой, учит его переживать, погружая нас в атмосферу строгости, целомудренности, сдержанности, чистоты, тишины. Г.-Ф. Гадамер толковал это пребывание в покое произведения как «доступное нам конечное

соответствие тому, что именуется вечно-стью» [26, с. 314—315].

Выводя на предельные уровни человеческого существования, музыка обращает нас в мир запредельного. Она имеет дело с реальным пространством нравственной жизни, но с той ее сферой, которая выходит за границы эмпирического ограниченного бытия. Трансцендентная сущность музыкальной субстанции, не обнаруживаемая ни в нотном тексте, ни в звучании, обращает нас в глубины человеческого духа, в сферы высших универсальных определений нашего существования — Бог, душа, любовь, истинное, благое, жизнь, блаженство, тревога, смерть, бессмертие... Трансцендирование — это направленность в безграничность мира и в безмерность человека. Здесь глубина и высота обратимы: экзистенциальное ощущение бездонности собственного Я и переживание себя как части безбрежного Космоса — взаимообусловлены. «Эстетическая бесконечность» (П. Валери) искусства, где «удовлетворение восстанавливает потребность, следствие воскрешает причину, наличие порождает отсутствие и обладание-жажду» [27, с. 114], определяет и особый характер нравственных механизмов художественного воздействия, работающих «по ту сторону» неизбежно конечных моральных предписаний и рекомендаций. В музыке духовная направленность на весь строй чувств целостного человека обнаруживается с наибольшей очевидностью. Обращенность к слову (даже название, посвящение или эпиграф) конкретизирует экзистенциально-нравственный контекст произведения, но в целом музыка обходится без обозначения своих трансценденталий, ее жизненный мир синкретичен.

Музыка, как и искусство в целом, конечно, можно рассматривать как «вторую реальность» (В. Г. Белинский), как некую прибавку к человеческому бытию. Однако столь же правомерно понимать ее как органическую часть нашей общей жизни, проживаемой одним и тем же человеком в разных регистрах: жизненно-художественное, художественно-жизненное целое — бесконечная «лента Мёбиуса» с обратимой одно-сторонней поверхностью. Музыка, извне

войдя в наш внутренний мир, организует его таким образом, что мы воспринимаем этот процесс как живое осуществление нашей собственной жизни. Формируется некое новое экзистенциальное содержание, отсутствовавшее до контакта с музыкой — и в ней, и в нас. Музыка направила нас к нашему собственному бытию, с ее помощью мы открыли его в себе, но открыли уже нечто иное, ранее не бывшее. Музыка трансформировала это бытие — мы стали другими. И в мире что-то изменилось.

Эстетическая безмерность громадного целого, именуемого музыкой, — предмет особого анализа и обсуждения, а в контексте нашего разговора — это звучащий мир, воплощающий тотальность человеческого существования, выражающий максимальную экзистенциально переживаемую полноту человеческого бытия. Порой кажется, что это и есть подлинная жизнь, по отношению к которой другие ее образы менее реальны. В такого рода предположениях, несомненно, есть некоторая чрезмерность, излишняя радикальность, но вспомним дорогую для Пастернака мысль: «музыке надо быть сверхмузыкой, чтобы что-то значить» [28, с. 235], или простодушно-парадоксальную формулу Т. Манна в письме дирижеру Бруно Вальтеру: «Ах, боже мой, то, что нам не под силу, это и есть искусство» [29, с. 204].

Но вот интересное суждение австрийского психолога Виктора Франкла, создателя теории логотерапии. Первое экспериментальное поле психолога — неизбежно — собственный опыт, а у Франкла он включает в себя три года нацистских лагерей, в том числе и самых страшных — Освенцима и Дахау. Исследуя проблему смысла человеческой жизни, он просто не в состоянии изолировать теоретический анализ от страшного экзистенциального знания собственного бытия, а потому, помимо научного вывода, его теоретические соображения имеют характер глубоко личного откровения. Вот его мысленный эксперимент: истинного ценителя музыки, поглощенного звучанием любимой симфонии, спрашивают: имеет ли смысл его жизнь? «И он обязательно ответит, что действительно стоило жить — хотя бы ради того, чтобы испытать

подобный момент духовного экстаза. ...величие жизни может быть измерено величиим момента...» [30, с. 173]. Во всяком случае таков ответ Франкла. Репрезентативность этого заключения, если оно даже не единичное, а единственное, не нуждается в добавочных обоснованиях.

Конечно, эти «вспышки смысла» не отменяют наших вопросов к жизни, не закрывают ее беды и катастрофы, но музыкальные переживания оставляют «золотой след» (Г. Гессе), который навсегда остается с нами и участвует в сотворении человеческого Я.

Согласимся: не всякий слушатель на том концерте с Г. Шолти пережил состояние Л. Е. Гаккеля, в многочисленных исследованиях музыки Моцарта нет и намека на ее житнетворческую функцию («возможность жить»), а философам или психологам с девственной музыкальной биографией в голову не придет соотносить смысложизненную проблему со слушанием симфонии.

Музыка может ценностно синтезировать жизнь человека, но эта ее способность определяется не только художественными качествами произведений, но и возможностями субъекта (музыканта и слушателя) — уровнем общекультурной и специальной подготовленности, нравственно-эстетическим строем его внутреннего мира, наконец, типом отношений к музыке. Вряд ли эти типы можно фиксировать с жесткой определенностью, однако, оставив за скобками промежуточные модификации, вполне можно обозначить крайние позиции: музыка либо переживается как судьба, как феномен души и духа, либо как объект, не представляющий и не репрезентирующий ничего, кроме «деятельности звуков» (Дж. Кейдж). Но это предмет отдельного разговора.

#### Примечания

<sup>1</sup> См.: Днепрова В. О музыкальных эмоциях. Эстетические размышления. Кризис буржуазной культуры и музыка: Сб. ст. М., 1972. С. 99—175; его же. Старая истина осталась новой. Кризис буржуазной культуры и музыка: Сб. ст. Вып. 2. М., 1973.

С. 65—99; Раппопорт С. Х. Искусство и эмоции. М., 1972.

<sup>2</sup> Не наивно-простодушной фразой и не метафорой представляется признание композитора А. Вустина в одном из интервью: «...Я узнаю о жизни, когда пишу музыку» (см.: Наше положение. Образ настоящего. М., 2000. С. 216).

#### Литература

1. Античная музыкальная эстетика. М., 1960.
2. *Эйслер Г.* Избранные статьи. Беседы о музыке. М., 1973.
3. *Манн Т.* Собрание сочинение. Т. 9. М., 1961.
4. *Холопова В.* Музыка как вид искусства. СПб., 2000.
5. *Швейцер А.* Культура и этика. М., 1973.
6. *Мравинский Е.* Записки на память. Дневники 1918—1987. СПб., 2004.
7. Интервью с писателем // *Соколов Б.* Моя книга о Владимире Сорокине. М., 2005.
8. *Кант И.* Собрание сочинений в 6-ти томах. Т. 6. М., 1966.
9. *Кант И.* Собрание сочинений в 6-ти томах. Т. 5. М., 1695.
10. *Лосев А. Ф.* Эстетика // *Философская энциклопедия.* М., 1970. Т. 5.
11. *Рубинштейн С.* Проблемы общей психологии. М., 1973.
12. *Орлов Г.* Древо музыки. Вашингтон—СПб., 1992.
13. *Медушевский В.* Сущностные силы человека и музыка // Музыка — культура — человек. Сб. научн. трудов. Свердловск, 1968.
14. *Выготский Л.* Психология искусства. Изд. 2. М., 1968.
15. *Лосев А.* Из ранних произведений. М., 1990.
16. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1963.
17. *Медушевский В.* Интонационная форма музыки. М., 1993.
18. *Медушевский В.* Сущностные силы человека и музыка // Музыка. Культура. Человек. Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1988.
19. *Адамян А.* Статьи об искусстве. М., 1961.
20. *Гаккель Л.* Еще шесть лет. СПб., 2006.
21. *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат. М., 2008.
22. *Барт К.* Вольфганг Амадей Моцарт. М., 2006.
23. *Чайковский П.* Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. VII. М., 1962.
24. *Асафьев Б.* Симфонические этюды. Л., 1970.
25. *Мамардашвили М.* Лекции о Прусте (психологическая топология пути). М., 1995.
26. *Гадамер Г.-Ф.* Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 314—315.
27. *Валери П.* Об искусстве. М., 1976.
28. *Пастернак Б.* Избранное. В 2-х т. Т. 2. М., 1985.
29. *Манн Т.* Письма. М., 1975.
30. *Франкл В.* Человек в поисках смысла. М., 1990.

© ПЕТРОВ В. О., 2013

## О СПЕЦИФИКЕ ЖАНРА ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРА

В статье рассматривается один из магистральных жанров современной музыки — инструментальный театр. Представлена его общая характеристика и выявлены наиболее важные его жанровые признаки. Особое внимание уделено критическому осмыслению ряда опусов, отмеченных преднамеренным стремлением композиторов к эпатажу посредством соединения музыкальных и визуальных рядов.

*Ключевые слова:* инструментальный театр; синтез искусств; музыкальный акционизм; концептуализм

Инструментальный театр — жанр сравнительно молодой (60 лет — не эпоха для развития любого жанра), но завоевавший умы практически всех композиторов-новаторов и ставший в настоящее время одним из магистральных в музыкальном искусстве в целом. В сочетании музыкального и театрального рядов — отличие инструментального театра от иных сфер инструментальной сферы, но в этом же и его близость по типу драматургии вокально-инструментальным, музыкально-сценическим формам и жанрам — например, опере и балету. Все они в основе имеют сюжет, который должен быть воплощен на сцене (содержание диктует драматургию), во всех них музыкальный ряд если не становится первичным в кругу других рядов, то является одним из них в сложной синтетической природе. В некоторых случаях, когда композитор театрализует исполнение наличием произносящегося или пропевавшегося текста, инструментальный театр может быть уподоблен вокальным жанрам. Другими словами, инструментальная сфера благодаря жанру инструментального театра впитывает в себя признаки форм и жанров, характеризующие другие сферы музыкального искусства (см. об этом: [3, с. 4]). Рассматриваемый жанр не всегда можно сравнивать с драматическим театром, поскольку вся театральность, происходящая на сцене при сценической реализации опуса, — результат *музыкального мышления*, деятельности композитора и исполнителей, использующих внемузыкальные компоненты. Происходит четкий процесс: исполнители выполняют задачи композитора. В драматическом же театре между автором и исполнителями су-

ществует еще одно звено — *режиссер*. Режиссер театрального действия становится *универсальной личностью*, интерпретирующей текст автора (сценарий), но самостоятельно подбирающей для постановки и актеров, и музыку, и визуальный ряд, с его точки зрения, наиболее подходящий для выражения определенной концепции, преднамеренно или вынужденно работает с костюмерами. То есть режиссер «декорирует» текст литературный (написанный сценарий) на *свое* усмотрение, в соответствие со *своей* идеей. Причем, при каждой новой постановке один и тот же сценарий может иметь разные воплощения — вплоть до полной смены декораций, образов героев и т. д. В инструментальном театре режиссер как физическое лицо отсутствует: инструменталисты должны осуществлять план действий (музыкальных и сценических), прописанный (срежиссированный) композитором и зафиксированный в партитуре на все времена. В данном случае музыкальный текст «декорирует» композитор, являющийся одновременно и автором, и режиссером, а сам текст в дополнительном «декорировании» не нуждается.

Отметим, что в жанровом генотипе образовано разделение инструментально-театральных произведений на те, в которых наличествуют лишь *отдельные элементы театрализации исполнительского процесса*, и те, которые можно назвать *инструментальным спектаклем, использующим ряд элементов театрализации*.

К элементам театрализации исполнительского процесса отнесем: 1) специфическую диспозицию инструментов и перемещение исполнителей в пространстве сцены и

зала (пространственная музыка); 2) психофизические приемы привлечения внимания публики — актерская игра (виды пластического искусства); 3) технологические приемы привлечения внимания публики — использование внешних эффектов: световое и цветное оформление сцены, наличие костюмов и грима (идентификация исполнителя с внешним видом персонажа или персонажей), инструментальное мультимедиа; 4) вокализацию и вербализацию инструментального процесса. Среди музыкальных примеров проявления отдельных элементов театрализации — опус «Линии» (1973) для двух фортепиано, вибратона и мариамбы Л. Берно, в котором композитором предполагается лишь оригинальная диспозиция инструменталистов и Четвертый струнный квартет (1993) С. Губайдулиной, во время сценической реализации которого на сцену проецируется определенная цветоцветовая гамма.

Инструментальный спектакль же имеет две классификации — по типу сюжета и по жанровой разновидности театрального процесса, сочетающего музыкальную и сценическую драматургию. Композитор как режиссер событийного ряда инструментального опуса, превращающего собственно инструментальную музыку в инструментально-театральную, волен избирать тип сюжета и жанровую разновидность своего спектакля самостоятельно. В основу первой классификации положен принцип принадлежности сюжета (или персонажей). Она предполагает выделение двух типов произведений: 1) произведения, в которых происходит воссоздание сюжетов, персонажей, почерпнутых в других видах искусства — литературе («О, стыд» (1976) для шести ударников Х. Биртвистла — на сюжет «Гамлета» У. Шекспира, Второй концерт для тромбона с оркестром («Дон Кихот», 1992) Я. Сандстрёма — на сюжет романа М. де Сервантеса, «Одиссей» (1977) для виолончели и ансамбля Д. Райнхарда — на сюжет поэмы Гомера, Концерт для флейты с оркестром («Фантазии Крысолова», 1982) Д. Корильяно, — на сюжет поэмы «Флейтист из Гаммельна» Р. Браунинга), живописи («История при свете луны» (1988) для

флейты пикколо, бас-кларнета, скрипки, альты, виолончели и контрабаса Д. Н. Смирнова с воплощением сюжета картины «Злоба» У. Блейка, «Из каталога Эшера» (1994) для семи музыкантов и диапозитивов В. Екимовского с использованием образов полотен художника), театре («Арлекин» (1975) для кларнета К. Штокхаузена и «Арлекин» (1987) для бас-тромбона и оркестра Л. Липкиса), архитектуре («Пешеход из Отрива» (2001) для трубы и камерного ансамбля М. Паддинга по сюжету, запечатленному на построении Ф. Шевале), кино («Флора» (1998) для скрипки и оркестра Д. Мэйсона на сюжет сериала «Беверли-Хиллз») и т. д.; 2) произведения, в которых наличествует сочиненный композитором сюжет или представлена характеристика вымышленных персонажей («Эонта» (1963—1964) для фортепиано, двух труб и трех тромбонов Я. Ксенакиса, «Драма для скрипки, виолончели и рояля» (1977) А. Бакши, «Наблюдатели звуков» (1981) для трех ударников Ж. Апергиса, «Искусство шума» (1995) для двух ударников М. Кагеля, «Призрак театра» (1996) для десяти музыкантов В. Екимовского).

Согласно второй классификации, произведения инструментального спектакля делятся на жанры: 1) *моноспектакль* (музыкально-театральная композиция исполняется одним инструменталистом); 2) *камерный спектакль* (на сцене находятся несколько музыкантов); 3) *массовый спектакль* (в сценической реализации опуса принимает участие, например, оркестр); 4) *инструментальный ритуал*, исполняемый на сцене любым количеством инструменталистов. В данном случае рассматривается жанровая принадлежность произведений с точки зрения театрального искусства, его общих жанровых разновидностей. Примером моноспектакля может стать «Арлекин» (1975) для кларнета К. Штокхаузена, где вся музыкальная и сценическая драматургия выстраивается одним исполнителем, изображающим персонаж комедии dell'arte. Примером камерного спектакля — «Шаман» (1984) для тромбона и фортепиано Д. Катлера, в котором воплощены персонажи трактата К. Кастанеды «Учение дон Ху-

ана: путь знаний индейцев яки» (музыкально-сценический «разговор» двух главных героев — шамана и писателя). Массовый спектакль (по количеству исполнителей) подразделяется на три типа: 1) спектакль, в котором наличествует один главный персонаж и окружающая его масса (Одиссей (виолончелист) и оркестр в цикле «Одиссей» (1977) Д. Райнхарда на сюжет Гомера, Ану-бис (тубист) и оркестр в опусе «Крик Ану-биса» (1994) Х. Биртвистла); 2) спектакль, в котором присутствуют несколько главных героев — в этом случае происходит сопоставление ряда персонажей (Лаки, Поццо, Владимир и Эстрагон в пьесе «В ожидании...» (1983) для виолончели, контрабаса, фагота, тромбона и инструментального ансамбля Ф. Караева на сюжет «В ожидании Годо» С. Беккета); 3) спектакль, в сюжетной основе которого лежит «противостояние масс» (разные инструментальные группы конфликтуют между собой в «Хоральной прелюдии» (1987) для ансамбля солистов В. Гарнопольского на сюжет Священного писания). Инструментальный ритуал представлен «Призрачной оперой» (1995) для лютни и струнного квартета Тан Дуна, «Иерархией разумных ценностей» (1976—1990) для ударных инструментов В. Мартынова и рядом других произведений.

Рассматривая специфику инструментального театра как жанра, укажем и на ряд черт, дезинтегрирующих процесс его развития, начатый в 50-х годах XX столетия:

1) *не все образцы инструментального театра имеют в своей основе эстетическую значимость*. Например, в «Форельном квартете» П. Карманова исполнение музыки сочетается с видеоинсталляцией процесса жарки рыбы на сковороде, что вызывает, скорее, отторжение восприятия авторской идеи и постановку вопроса: «В чем смысл такого радикального проявления концептуализма?», — ответ на который кроется, пожалуй, лишь в стремлении композитора к эпатажу, к оригинальности идеи, не несущей в себе эстетическую функцию, свойственную искусству в целом. В силу этого подобные опусы, среди которых «Гриль-музыка» (2002) А. Раскатова, «Баста» (1982)

для тромбона Ф. Рэйба, могут быть подвергнуты критике. Так, в «Басте» Ф. Рэйба тромбонист, сценически воплощающий почтальона, превращается в полноценного, но все же непрофессионального актера, имеющего костюм, пользующегося реквизитом, много передвигающегося по сцене, а музыкальный ряд «разворачивается» сам по себе, становится абстрагированным от действий (произведение можно отдельно слушать и отдельно смотреть, что априори не должен допускать инструментальный театр, в котором первостепенен *синтез* театрального и музыкального рядов). Все эти опусы провокативны. В целом, произведения XX века, призванные эпатировать публику, можно разделить на те, в которых господствует *антиэстетическая провокация*, и те, которые в своей основе имеют все же *эстетическую провокацию*. Под антиэстетической провокацией понимается такая провокация, которая не отражает закономерности явлений человеческой жизни в их традиционной форме с определенными устоями содержания, образной системы, драматургии. Главной чертой этого типа провокации становится отрицание всего, что было известно и накоплено богатой историей развития цивилизации и конкретного искусства в частности. Под эстетической провокацией, соответственно, — провокация, не ниспровергающая эстетические устои, вносящая долю новаций в систему искусства. С этой точки зрения «Форельный квинтет» Карманова и «Гриль-музыка» Раскатова выражают антиэстетическую провокацию и не могут быть образцами музыки как вида искусства, да и искусства в целом;

2) *не во всех опусах театральность находится в равнозначных отношениях с музыкой*. Превалирование визуального ряда значительно снижает роль музыкального ряда, его восприятие и осмысление: например, при сценической реализации пьесы «Троица» из цикла “Trio sacrum” (1974) для трех ударников Д. Н. Смирнова действие, воссоздающее процесс распития спиртных напитков, превалирует, а музыка становится вторичной. Аналогична и сценическая реализация пьесы «Общественная речь» (1976) для тромбона Р. Эриксона, где музыка явля-

ется следствием речи и действий тромбониста, то есть не играет первичной роли. Однако в обоих случаях авторы осознанно идут на такой прием;

3) существует также ряд, с одной стороны, уникальных и оригинальных, с другой, — *неоднозначных с точки зрения понятия «музыкальная композиция»*, вызывающих произведений, именуемых, тем не менее, самими авторами инструментальным театром, в которых музыкальный ряд отсутствует вовсе. Сценическая реализация подобных опусов отрицает природу музыкального творчества (интерпретацию, выраженную в звуках) и они не могут претендовать на статус произведений, относящихся к сфере инструментальной музыки. В них происходит полная замена музыки сценическим действием, актерской игрой или чтением определенных текстов. Например, таково сочинение “*Con Voce*” (1973) М. Кагеля, где, согласно авторскому комментарию, «каждый из трех исполнителей может использовать любые деревянные, медные или струнные инструменты» (цитата по партитуре). В том же году на фестивале «Варшавская осень» это произведение было исполнено: на сцене появились три исполнителя, вставшие и застывшие в молчании. Лишь через некоторое время они начали произносить определенные слова. Музыка как основа любого музыкального произведения, в том числе и причастного инструментальному театру, здесь отсутствует. В. Ерохин задается вопросом: «Что это? Театр? Да. Вокальная музыка? Нет! На вокальную музыку эта вещь как-то совсем “не тянет”; это — скорее — инструментальная музыка. Наиболее подходящим жанровым обозначением представляется такое: “инструментальный театр без игры на инструментах”» [2, с. 16—17]. Однако констатируем, что «инструментальный театр без игры на инструментах» не является музыкальным произведением и не может называться собственно инструментальным театром; это, скорее всего, актерский этюд с запрограммированной пантомимой и с наличием определенного произносимого текста. Аналогична Композиции 74 — «Лебединая песня» (третья) (1996) для духового ундецимета В. Екимовского. Ее

музыкальная часть виртуальна. Вначале на сцену выходит духовой ундецимет, располагается в пространстве сцены. Вслед за ним выходит чтец и начинает декламировать текст. После слов чтец и ансамбль духовых кланяются и покидают сцену. Вся музыка заключена в слова, в которых «расписан» план драматургии. Текст, произносимый чтецом, «звучит»: слушатель волен в своем воображении воссоздать звучание льющегося потока слов, заменить вербальное на музыкальное. Однако отсутствие музыки в музыкальной композиции переводит данное сочинение из одного искусства в другое — в литературу, поскольку помимо чтения вслух заранее написанного текста ничего собственно не происходит. Сам композитор отмечал: «Эксперименты — моя страсть, и конечно же, я не мог пройти мимо столь шумного направления, каковым стал постмодернизм в конце XX века. У меня есть, например, три “Лебединые песни”, третья из которых, “виртуальная”, оказалась вообще без музыки — там только читается литературный текст. Вот вам и постмодернизм» [1, с. 193]. По сути, такие произведения, тяготеющие к эпатажу, также могут «воспроизводиться» на сцене непрофессиональными музыкантами.

В перечисленных опусах Карманова, Кагеля, Екимовского за актерской игрой, чтением текстов скрыто *отсутствие музыкальной идеи*, за внешней событийностью, направленной на привлечение внимания публики и обусловленной проявлением преднамеренного эпатажа, пропадает сама музыка. Они не являются инструментальным театром, в котором, подчеркнем, визуальный или вербальный ряд должен быть направлен на раскрытие музыкального ряда, и слушатель должен акцентировать свое внимание на соотношении этих рядов, а не просто становиться свидетелем, например, актерской игры исполнителей. *В связи с этим, произведения с заменой музыкального ряда визуальным или вербальным не могут считаться инструментальным театром.* В своем большинстве инструментальный театр, прежде всего тех композиторов, которые видят в нем возможность полно раскрыть музыкальную идею, а все дополни-

тельные средства театрализации направляют на уточнение этой идеи, несет *эстетическую значимость*. Таковы многие произведения М. Кагеля, Д. Кейджа, К. Штокхаузена, Ф. Ржевски, Д. Корильяно, Х. Биртвистла, С. Губайдулиной, Р. Щедрина, В. Сильвестрова и других авторов, считающих инструментальный театр одним из главных жанров собственного творчества. Неслучайно он стал одним из ведущих жанров современной музыки.

Можно привести классификацию произведений инструментального театра с точки зрения *стабильности / мобильности уровней инструментально-театрального процесса*:

1) произведения с отсутствием импровизации: этот уровень наиболее логичен и является самым употребляемым в произведениях инструментального театра (хрестоматийные примеры — «Драма» (1971) для скрипки, виолончели и фортепиано В. Сильвестрова, «Призрак театра» (1996) для десяти музыкантов В. Екимовского; их партитуры насквозь «пропитаны» авторскими указаниями);

2) произведения, допускающие музыкальную импровизацию при стабильном сценическом действии (отсутствие сценической импровизации заметно в «Арлекине» (1975) для кларнета К. Штокхаузена, при исполнении которого кларнетист может предаваться музыкальной импровизации, но непосредственно обязан следовать общему плану драматургии, представленному композитором);

3) произведения, в которых одновременное наличие музыкальной и сценической импровизации допустимо. В подобных произведениях, как правило, есть определенная *макроидея*, например, — сценическая реализация модели какой-либо игры. Такое режиссерское решение, продуманное и представленное композитором, выявляет себя в партитурах «Дуэли» (1959) для двух дирижеров и двух оркестров Я. Ксенакиса, сценическая реализация которого представляет собой воссоздание игры в футбол (расстановка и перемещение оркестровых групп зависят от «судьи» — дирижера), «Испанской карты» (1959) для ансамбля инстру-

менталистов Д. Брехта, при исполнении которой музыкальный материал инструменталистов определяется благодаря выпавшей карте, а сам процесс игры воссоздается сценически. В этих и ряде им подобных сочинениях — «Пейзажах» (1966) для двух инструментальных групп Р. Эриксона (модель игры в крестики-нолики), «Песнопениях» (1960) для семи инструментов А. Пуссёра (модель игры в шахматы), «Гексагоне» (2007) для инструментального ансамбля Г. Наварда (модель собирания мозаики), «Для 1, 2 или 3 человек» (1964) К. Вулфа (модель игры в пинг-понг) — сценическая и музыкальная импровизация диктуются правилами определенной игры, ее семантических качеств и действий. Совмещение сценической (без регламентаций или с отсутствием регулирующей процесс макроидеи) и музыкальной импровизации переводит инструментально-театральное сочинение в русло хэппенинга, культивирующего полную свободу исполнения, случайность самой драматургии, часто сравниваемого критиками с капустниками и т. д.

Метаморфозы в сценической реализации опусов, созданных в рамках инструментального театра, не ограничиваются новациями композиторов: все действия, предписанные авторами, необходимо воплощать исполнителям наряду с игрой на инструменте. При этом исполнителями должны быть такие профессионалы, которые не смогут излишним увлечением презентабельностью, внешней событийностью перечеркнуть музыкальную информацию сочинения (в данном контексте лишней раз отметим, что в инструментальном театре музыка — первостепенный или равнозначный элемент общей системы произведения). *Исполнитель в инструментальном театре — многофункциональная личность*, совмещающая в себе ряд обязательств, которыми он наделяется, обращаясь к партитуре инструментально-театрального опуса. В связи с этим отметим, что инструментальный театр не только разгерметизирует концертную эстраду, но и ставит ряд определенных условий для своего существования, среди которых главным предстает умение исполнителя совмещать, скажем, игру на инструменте и актерскую

игру, призывающую в какой-то степени к абстрагированию от только исполнения музыки и утверждающую создание концепций, синтезирующих в себе черты разных искусств.

#### Литература

1. *Екимовский В.* Метаморфозы стиля (интервью с А. А. Амраховой) // Амрахова А. А. Современная музыкальная культура. Поиск смысла. Избранные интервью и

эссе о музыке и музыкантах. М.: Композитор, 2009. С. 192—206.

2. *Ерохин В.* De musica instrumentalis: Германия. 1960—1990. Аналитические очерки. М.: Музыка, 1997. 398 с.

3. *Петров В.* Инструментальный театр: функции передвижения исполнителей // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2011. № 2 (18). С. 40—45.

4. *Петров В.* Концепты инструментального театра // Музыкаведение. 2012. № 7. С. 13—19.

© *Сиднева Т. Б.*, 2013

### **МУЗЫКА, МУЗЫКАЛЬНОЕ, МУЗЫКАЛЬНОСТЬ: К ВОПРОСУ О ГРАНИЦАХ ПОНЯТИЙ**

В статье делается попытка различения понятий «музыка», «музыкальное», «музыкальность». Определяются их содержательные сферы, структура, функции. В то же время, обосновываются единство и взаимосвязь понятий.

*Ключевые слова:* музыка; музыкальное; музыкальность; граница; искусство; метафора

В то время как музыковеды все глубже и глубже погружаются в изучение механизмов композиторского творчества, в постижение особенностей исполнительских интерпретаций и закономерностей музыкального восприятия — вопрос о сущности и природе музыки остается в тени. Существует устойчивая иллюзия, что вопрос этот «давно и согласно решен» [11] и имеет незыблемые (и не подлежащие обсуждению) постулаты, сформулированные теоретиками разных эпох и традиций.

Однако, как отмечает Ю. Н. Холопов в своей последней статье, определение того, «что есть музыка?», сегодня становится по-новому «животрепещущим и остро дискуссионным». Необходимость заново поставить вопрос о сущности музыки выдающийся ученый видит прежде всего в том, что минувшее столетие стало периодом «гигантского перелома в эволюции музыки, самой ее сущности, в развитии культуры, чуть ли не самой сущности человека» [11]. Стремительность изменений в музыкальном мышлении, произошедших в XX веке, по мас-

штабу и значимости он сравнивает с периодом крушения древнего мира [10].

Осознавая глобальность перелома в сфере звука, мелодии, гармонии, тембра, фактуры — для осмысления которого необходимы немалый слушательский и исследовательский опыт и достаточно протяженный период времени — попробуем подойти к пониманию сущности музыки с иной стороны, вне прямой связи с «катаклизмами XX века».

Среди важнейших аспектов темы — полисемантность понятия «музыка». Множественность значений, которыми она обладает, позволяет говорить о музыке мироздания, музыкальности души, музыкальном как поэтическом, омузыкаливании искусства, культуры, эпохи и т. д. Почему возможен столь широкий размах смыслов, охватываемых музыкой? В чем заключается качество «музыкальности», присущее столь разным явлениям?

В качестве исходного момента поиска ответа на поставленные вопросы изберем весьма примечательный факт. В размышлениях о сущности музыки, стремлении по-

знать ее глубинные основания несомненно лидируют — и по степени внимания к проблеме и по смелости ее постановки — немцыканты.

Весьма характерные размышления по этому поводу мы находим в труде С. Кьеркегора «Или-или». Датский философ признается: «Я вполне сознаю, что не понимаю музыки. Я легко соглашусь с тем, что тут я невежда. Я не скрываю того обстоятельства, что не принадлежу к избранным, которые являются истинными знатоками музыки, что в лучшем случае всего лишь новообращенный, которого некое странно неодолимое побуждение увлекло из дальних стран к этому месту и который не способен пройти дальше. И все же не исключено, что та малость, которую я могу сообщить, <...> содержит некое особое наблюдение, где может быть заложена какая-то истина, даже если та и скрыта под убогим крестьянским плащом» [4, с. 91]. Признавая несовершенство точки зрения находящегося за пределами царства музыки, в сравнении с «посвященными», С. Кьеркегор указывает на парадоксальную значимость немусыкантского опыта, способного пролить свет на предмет рассмотрения и «высказать дарованное ему откровение». В свое утешение он вспоминает античную Диану, которая сама не рожала, но тем не менее обладала божественным даром вспомоществования роженицам.

Вторая причина пристальности «внешнего» внимания к музыке кроется в ней самой и заключается в философичности звуковой стихии. «Философия черпает прямо в музыке свою силу объяснения действительности; не изменяя сама себе, музыка становится рупором философии и ее шифром. Философия оказывается пришедшей к себе музыкой, а музыка заключает в себе становящийся в истории “мировой дух”» [7, с. 161].

На протяжении всей истории культуры музыка, музыкальное и музыкальность получили множество определений из уст философов, поэтов, писателей, художников, мистиков, математиков. И их суждения содержат действительно много важного для

«счастливицков, которые глядят на музыку изнутри» [4, с. 92].

Пожалуй, самое древнее толкование сущности музыки — *метафизическое*. Пифагором она понималась как числовая гармония Вселенной, представленной в виде монохорда, на который «нанизаны» имеющие свой голос планеты. Бозций, убежденный в том, что «душа мира была слажена музыкальным согласием», определял триипостасность музыки: *mundana* (мировая, космическая), *humana* (человеческая, гармония души и тела) и *instrumentalis* (*sonora*, или звучащая), что отражало целостность божественной иерархии. Иоганн Кеплер представлял Вселенную наполненной музыкой «воспринимаемой не слухом, а разумом», а все небесные движения проникнутыми совершенной, одновременно геометрической и музыкальной, гармонией.

Ф. Шеллинг и А. Шопенгауэр, говоря о вселенском устройстве, также представляли его как звучащую метафизическую гармонию, «воплощенную музыку». Выстраивая космологическую концепцию музыки, А. Шопенгауэр обосновывает надличностный характер композиторского творчества, который «раскрывает внутреннюю сущность мира и выражает глубочайшую мудрость на языке, которого его разум не понимает, подобно тому как сомнамбула в состоянии магнетизма дает откровения о вещах, о которых она наяву не имеет никакого понятия. Вот почему в композиторе больше, чем в каком-нибудь другом художнике, человек совершенно отличен от художника» [12, с. 427].

В русле метафизического толкования музыки, связанного с представлением о ней как фундаменте бытия, продолжает изыскания Шопенгауэра Рудольф Штайнер. Последний связывает постижение сущности музыки с необходимостью понимания того, «как устроены высшие миры» [13, с. 12]. Он утверждает, что человек имеет две ступени сознания: «повседневное, бодрствующее» и «сновидческое» сознание. Каждое утро он «пробуждается, переходя из мира музыки сфер, из области благозвучия в физический мир» [13, с. 15]. Физические звуки являются

лишь отражением, оплотнением высокой музыки тонкого мира.

Буквально все атрибуты и средства музыки (тоны, интервалы, мелодическое строение, гармоническая вертикаль, инструменты) получили эзотерически-мистическое толкование устами приобщенных к тайному знанию (Вл. Соловьев, Н. Бердяев, Е. Блаватская, А. Безант, В. Скотт). Полномочия музыки распространяются на управление движением планет и существованием созвездий Зодиака (см., например: [9]).

Пронизывая вертикаль мироздания, звуковая стихия доминирует и в устройении человеческого, земного мира. Серен Кьеркегор, понимая музыкальность как выражение непосредственности жизни в ее исконной первобытности и страстности, полагает музыку средоточием эротически-демонической чувственности. Размышляя об образе Дон Жуана, Кьеркегор видит в нем прежде всего идею демонического, в которой наслаждение и самораздвоение совпадают. Эта саморазорванность мироощущения, извлекающего радость из боли, по своей природе музыкальна. В эротически-чувственной гениальности (по Кьеркегору, гениальность — это особенность, доведенная до предела) «музыка имеет свой абсолютный предмет» [4, с. 91].

Непосредственным выражением стихии жизненного потока музыка представляется Фридриху Ницше: природа говорит в ней своим собственным языком. Дионисийское начало в культуре — воинствующе иррациональное, действенное, подобное опьянению, трагичное (жизнь «темная непроглядная ночь»), существующее «по ту сторону добра и зла» — наиболее полное и адекватное воплощение находит в музыке.

Как бы продолжая ницшеанское толкование музыки, Н. Бердяев говорит о музыкальности своей эпохи: «В нашу тревожную, ищущую, переходную, невоплощенную и незаконченную эпоху дух музыки господствует над духом пластики» [2, с. 459]. Музыку он противопоставляет архитектурности, скульптурности, пластичности (иными словами, всякой оформленности и завершенности) и видит в ней «пророчество

о грядущей воплощенной красоте», провозвестие свободы.

Метафизическое определение музыки, фиксирующее ее способности скреплять единство мироздания, свидетельствовать об астральных сферах, определять настроение эпохи и т. д., изначально неотделимо от понимания музыки *души*.

Огромную роль с глубокой древности играет *психологическое* обоснование сущности музыки. Опираясь на постулаты древней и средневековой мистики, авторы статьи «Музыка планет», утверждают, что астрология и музыка «основываются на одних и тех же свойствах резонанса человеческой души» [9]. Уже Аристотель задавался характерным вопросом: «почему музыкальные ритмы и мелодии, будучи простыми звуками, тем не менее оказываются похожими на душевные состояния?». Нелишним будет напомнить, что восходящая к аристотелевской «Риторике» и властвовавшая европейскими умами несколько столетий теория аффектов была нераздельно связана с идеей музыкальности души. В известном суждении Лейбница: «Скрытое арифметическое упражнение души, не умеющей себя вычислить» — музыка определяется как тончайшее психологическое качество, в котором рациональное и иррациональное нераздельны и неуловимы. Понимание музыки как внутреннего, интимного, сокровенного, неисчислимого, неизреченного стало устойчивой традицией, объединяющей романтические, символистские, экзистенциалистские искания. Как точно замечает В. Кандинский: «Музыкальный тон имеет непосредственный доступ к душе. Он тотчас находит в ней отклик, ибо у человека музыка в душе» [3, с. 45].

Непосредственная включенность музыки в микро- и макромиры за последние десятилетия XX века осмысливается принципиально по-новому. Возрождение идеи «спекулятивной музыки» (определение Дж. Годвина) происходит под влиянием изменения научной картины мира. «Если масса и энергия, время и пространство стали казаться взаимобратимыми, если влияние субъекта на объективный эксперимент больше нельзя игнорировать и если единственной достоверностью остается концеп-

ция периодичности или вибрации, то, кажется, мы обитаем не в мире Декарта и Ньютона, но скорее в универсуме Иоганна Кеплера или Роберта Фладда — последних спекулятивных музыкантов, о которых публика что-либо знает» (цит. по: [12, с. 67]). И, наконец, самые недавние открытия окончательно развенчивают метафоричность и фантазийность самой идеи музыки сфер. Благодаря новейшим технологиям сделана аудиозапись реального звучания (тонов и вибраций) планет, и мы можем слышать «голоса» вселенной [16]. Таким образом, интуитивные прозрения находят фактическое подтверждение.

Не менее значимым в истории культуры является толкование музыки, музыкального и музыкальности в сфере *художественного* творчества. Причем, в равной степени значимыми оказались как противопоставление музыки другим видам искусства, так и обнаружение скрытой музыкальности всех искусств. Обозначение обеих позиций совпало с периодом эмансипации музыкального искусства, когда она стала требовать «особого целенаправленного эстетического восприятия <...> и сосредоточенного слушания музыки как музыки, *ради* музыки» [8, с. 14].

Этот процесс исторически связан с утверждением романтической эстетики и практики, для которых музыка имела главенствующее значение как «колыбельное имя всякого искусства» (И. В. Гете). А. Шопенгауэр противопоставлял музыку другим искусствам, определяя ее как непосредственную объективацию воли, если другие искусства говорят только о «тени», она же о существе. Но особое положение музыки не отстраняло ее от поэзии, живописи, архитектуры, а, напротив, превращало ее в «центр притяжения искусств» (А. Белый). Ницшеанская мысль о том, что всякая форма искусства определяется степенью проявления в ней духа музыки, художниками с различными эстетическими ориентирами воспринимается как бесспорная истина. А. Белый, располагая «изящные искусства в порядке их совершенства», называет пять главных форм: зодчество, скульптура, живопись, поэзия, музыка [1, с. 93]. Малларме

видит в музыке «модель моделей» и убежден, что тип музыкальной архитектуры «применим ко всем искусствам» [15, с. 425]. К началу XX века сознательное использование музыкальных закономерностей получает широкое распространение: в живописи П. Гоген, П. Клее, В. Кандинский, Ф. Марк, в архитектуре Э. Мендельсон, Г. Шарун и др. В программном труде «О духовном в искусстве» В. Кандинский специальное внимание посвящает проблеме «звучания цвета», а воплощение духовности в живописи он непременно связывает с ее омузыкаливанием.

Примечательно, что апология музыки движима не только возвышенно-поэтическими амбициями. В научно-исследовательской среде идея музыкальности искусства венчает многие теоретические концепции.

Выявление скрытой музыкальности автокоммуникации, характерной для «эстетики тождества», мы находим у Ю. Лотмана. Согласно позиции исследователя, обширный исторический материал позволяет говорить о существовании двух типов искусства — основанных на «эстетике противопоставления» и «эстетике тождества». В одном случае, утверждает он, произведение «равняется графически зафиксированному тексту: оно имеет твердые границы и относительно стабильный объем информации, в другом графический или иначе зафиксированный текст — это лишь наиболее осязаемая, но не основная часть произведения. Оно нуждается в дополнительной интерпретации, включении в некоторый значительно менее организованный контекст» [5, с. 439—440]. Формообразующий импульс данной семиотической системы Ю. Лотман уподобляет *музыке*.

Из контекста размышлений ученого становится очевидным, что музыка, в его понимании, связана со свободой внутри заданного порядка, открытостью системы, способностью не столько нести информацию, сколько быть ее «возбудителем» и обращенностью сознания внутрь, к самопознанию. Таким образом, с музыкальностью Ю. Лотман связывает возможность канонического искусства «становиться мощным

регулятором и строителем человеческой личности и культуры» [5, с. 441].

Специальная сфера исследования в гуманитарном знании связана с обнаружением музыкальных законов мышления художников, поэтов, писателей, режиссеров. Здесь открывается огромное пространство, в котором музыка и музыкальность определяют идеи, тематику, характеристику персонажей, систему мотивов и фактуру языка (Гофман и Гете, Гоголь и Чехов, Т. Манн и Гессе, Бальмонт и Блок, Ахматова и Цветаева, Кундера и Шмитт...). Уместным представляется здесь упомянуть М. Бахтина, который при определении существа художественного мышления Ф. Достоевского называет его музыкальным термином «полифоническое».

Причем само понятие «музыка» далеко от однозначности толкования. Исследования фиксируют то, что источником творческого вдохновения нередко становится принципиально разное понимание музыки и музыкальности. В качестве примера обратимся к статье З. Минц «Модернизм в искусстве и модернизм в жизни», в которой она ставит вопрос о различии музыкального слуха в творчестве Бальмонта и Блока. Музыкальность Блока, как отмечает З. Минц, «была совсем иного рода, чем, например, у Бальмонта и многих других символистов. Его стихи не строились на повторении одних и тех же звуков, как известные бальмонтские строчки: «Вечер. Взгорье. Вздохи ветра» / Величавый возглас волн» (стихотворение «Челн томленья»). Блок, конечно, не избегал и звуковых повторов, и песенных «романсных» ритмов и слов. Но это «колдовство звуком» у Блока не было единственной целью его поэзии» [6, с. 395]. Богатство звуков и ритмов было порождено богатством мысли. «Дух музыки» для Блока был символом духовности, глубины, страстности, красоты, молодости, Родины, жизни, тайны мира — в противоположность «безмузыкальной» механистичности поверхности жизни, серому, скучному быту.

Итак, прикоснувшись к различным аспектам понятий «музыка», «музыкальное», «музыкальность»: метафизическому, мистическому, психологическому, эстетическому

их толкованиям — можно сделать следующие выводы.

Во-первых, эти понятия охватывают широчайший спектр значений: духовность, идеальность, символичность, гармония, стройность, стихийность, свобода и т. д. Во-вторых, границы этих понятий фиксируют пространство от отдельного звука — до вселенной в целом. В-третьих, сама идея музыки, музыкального и музыкальности подвижна, чувствительна к общим процессам, к открытию неизведанного душевного опыта. И, наконец, обнаружение единой музыкальной стихии оказывается чрезвычайно плодотворным для понимания процессов, происходящих внутри искусства звуков. Реальная и метафорическая музыка имеют один корень. Вот почему так важен отмеченный Кьеркегором немусыкантский опыт, о котором упоминалось в начале статьи.

Ю. Холопов указывает три пути постижения сущности музыки. Первый путь, который лучше всего дает о ней представление, — наше ее ощущение и переживание. Чувственный опыт является исходным и наиболее очевидным способом познания звуковой стихии, поскольку «вне опыта нет музыки» (Г. Орлов). Второй путь — музыкально-теоретический анализ. Рефлексия о внутренней организации звукосмыслового материала открывает возможность постижения скрытых от непосредственно-чувственной данности механизмов организации музыки. Третий — «приобщение к ее сокровенной *духовной основе*, к метафизическим глубинам» [11].

Только единство трех путей и позволяет нам приобщиться к этой тайне и включиться в бесконечный процесс постижения музыки во всей ее полноте. Одна из причин, побуждающих ко все новому и новому толкованию музыки, метафорически чутко сформулирована А. Шопенгауэром: «...она проносится перед нами как родной и все же вечно далекий рай, столь понятная и все же столь необъяснимая...» [12, с. 433].

#### Литература

1. *Белый А.* Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
2. *Бердяев Н.* Философия свободы.

Смысл творчества. М.: Правда, 1989. 607 с.

3. *Кандинский В.* О духовном в искусстве. М., 1992. 107 с.

4. *Кьеркегор С.* Или-или. Фрагмент из жизни. СПб.: ИРХГА «Амфора», 2011. 823 с.

5. *Лотман Ю.* Каноническое искусство как информационный парадокс // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство, 1998. С.314-321.

6. *Миц З.* Поэтика русского символизма. Искусство—СПб., 2004. 480 с.

7. *Михайлов А.* Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно // О современной буржуазной эстетике: Сб. ст. Вып. 3. М.: Искусство, 1972.

8. *Михайлов А.* Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии // Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2-х т. Т.1: Антология. М.: Музыка, 1981.

9. *Семира и В. Веташ.* Музыка планет // Метафизика музыки и музыка метафизики. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. С.215-227.

10. *Холопов Ю.* Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [www.kholopov.ru](http://www.kholopov.ru) (дата обращения: 02.04.2013).

11. *Холопов Ю.* О сущности музыки // [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [www.kholopov.ru](http://www.kholopov.ru) (дата обращения: 02.04.2013).

12. *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. Минск: Харвест, 2005. 848 с.

13. *Штайнер Р.* Сущность музыкального. Ереван: Лонгин, 2010. 208 с.

14. *Чередниченко Т.* Тенденции современной западной музыкальной эстетики. М.: Музыка, 1989. 223 с.

15. *Mallarme S.* Oeuvres completes / Ed. H. Mondor et G. Jean-Aubry. Paris, 1945.

16. <http://smart90.wordpress.com/>.

## SUMMARY

***Girfanova M. From Modus-Rhythmic formula to Modus-Mensura: modus and its rhythmic in Philippe de Vitry's motets***

French *ars nova* for musicians in the 10—30-ies of the XIV century was expressed, above all, by Philippe de Vitry's motets. The article considers the mode and its rhythm, determining the tenor and countertenor of Vitry's motets. The important changes in the treatment of Vitry modus are traced from the early motets of 1310-es to the motets of 1320-es. Vitry was a pioneer in the field of musical rhythm, whose ideas were influential in the development of mensural music.

**Key words:** *musica mensurabilis*; *ars nova*; motets by Philippe de Vitry; modal rhythm; modus; *talea*

***Drynkina E. "Surprises" in the symphonies of Haydn: the principle of attraction in music***

The article is devoted Haydn's symphonies (especially the introductions) which are considered in an aspect of music orientation on listener's perception. It is about one of the most important positions in the process of music communication — creation of interest, amusement and refreshing of the attention thanks to different kind of surprises in the development of a thematic material. Besides considering the mechanism of formation such kind of "surprises" in Haydn's symphonies, the author finds the same techniques of an art effect in music and movie.

**Key words:** introductions in Haydn's symphonies; focus on the perception of music; listener; "surprise".

***Pen Chen. Triads and seventh chords from yin-yang standpoint***

The paper is devoted to the dualism and cyclicity of the European chords system from the perspective of the Chinese concept of yin-yang. The author examines the connection of the concept yin-yang with features of triads and seventh chords and "circular law" in the system of chords. The main finding is the existence of the interaction of yin and yang within these vertical sound buildings.

**Key words:** yin; yang; triads; Seventh chord; mode; harmony

***Bochkova T. The Berlin bachianism by F. Mendelssohn***

The existence of Bach's tradition in the musical culture of Berlin the second half of the XVIII-beginning of the XIX century and the perception of this tradition by F. Mendelssohn are examined in the article.

**Key words:** J.S.Bach, F.Mendelssohn, Berlin, tradition, bachianism

***Tikhonov M. Function of the scenic oblivion-motif in "The Copenhagen Ring" by K. Holten***

The article draws a parallel between musical leitmotifs and scenic motifs. The meaning of the term "scenic motif" and the necessity to analyze the dramatic art of the opera are explained. The effect of the chosen by the author scenic oblivion-motif is exemplified in certain scenes of tetralogy.

**Key words:** R.Wagner; K. Holten; The Copenhagen Ring; scenic motif; regie theatre

***Qu Wa. From the History of collective creativity of the Chinese composers in the 60—70-es of the XX century***

The history of collective creative projects and creative organizations in China (1960—1970s of the twentieth century) is proposed in the article. Such issues as an artist and state ideology, impact of collective efforts on individuality of a composer, concert life of collective projects, etc. are examined while analyzing the presented material. Analytical work convincingly demonstrates the timeliness and effectiveness (with all the flaws) of presented musical works.

**Key words:** collective creation; the Chinese music of 60—70s; Chu Wanghua; concert "Yellow River"

**Kuklev A. The phenomenon of the Georgian belcanto**

The article is devoted to the origins of the phenomenon of the Georgian *belcanto* — one of the brightest and most successful vocal schools of the twentieth century. The author defines the parameters, which brought together Italian and Georgian singing traditions (technical, aesthetic, geographical). The article reveals singers and teachers whose work was of crucial importance in the formation of the Georgian vocal school of the XX—XXI centuries.

**Key words:** Georgian vocal school; belcanto; head voice (*voce di testa*); the creative breath (*respirazione artistica*); N. D. Andguladze

**Marach A. The choir school as a phenomenon of social and cultural continuum (by the materials of Ukrainian musicology)**

Social and cultural aspect of functioning of a choir school is studied. It is interpreted by the author as an open technique-performing system that keeps the choral tradition as an ethno-cultural archetype within polyvariant social and cultural continuum. The variants of interpretation of concepts such as “social and cultural continuum”, “performing school”, “choir school” are offered.

**Key words:** social and cultural continuum; performing school; choir school; Ukrainian musicology

**Sukhanova T. Paradoxes of ethic and aesthetic in a mirror of history of orchestral performance**

Ethic, psychological problems of collective music making in the context of orchestral history are touched in the article. Some peculiarities, principals of Persimfans — the phenomenon of the XX-th century ensemble playing are observed

**Key words:** collective creativity; conductor; orchestra man; Persimfans

**Karpuk A. Pedagogical principles of V. I. Safonov**

The article describes the general musical teaching principles of Safonov, enabled him prepare a galaxy of outstanding pianists during his work at the Moscow Conservatory.

**Key words:** V. I. Safonov; Moscow Conservatory; the pedagogical principles

**Prazdnikov G. Music in its existential and moral dimensions**

Music is viewed through the prism of correlation between aesthetic and moral parameters in art. Treating music as an organic part of a human being's living space, the author proves its existential necessity — independent of genre and style metamorphosis of its history.

**Key words:** music; morality; creative work; living context of art; existenz; aesthetic

**Petrov V. About specificity of instrumental theatre genre.**

The article considers one of the modern music main genres — the instrumental theatre. The author presents its general characteristic and reveals the most important genre attributes. Special attention is paid to the critical understanding of a number of opuses, marked by composers' intention to stun by means of uniting musical and visual images.

**Keywords:** the instrumental theatre; synthesis of arts; action-music; conceptualism

**Sidneva T. Music, musical, melodiousness: to the problem of the concepts delimitation**

In the article an attempt is made to delimitate the concepts of “music”, “musical”, “melodiousness”. Their content spheres, structure and functions are defined. At the same time, their unity and correlation are proved.

**Key words:** music; musical; melodiousness; boarder line; art; metaphor

**АВТОРЫ НОМЕРА**

**Бочкова Татьяна Рудольфовна**, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, секции органа и клавирина Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки.

E-mail: tatyana31@yandex.ru

**Гирфанова Марина Евгеньевна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции Казанской государственной консерватории (академии) им. Н. Г. Жиганова.

E-mail: grfn@inbox.ru

**Дрынкина Елена Сергеевна**, преподаватель кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова.

E-mail: myza86@yandex.ru

**Карпук Алла Викторовна**, аспирантка Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки, преподаватель Дзержинского музыкального колледжа.

E-mail: allakarpu@mail.ru

**Куклев Андрей Владимирович**, преподаватель кафедры сольного пения Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки, зав. вокальным отделением Нижегородского музыкального колледжа им. М. А. Балакирева.

E-mail: cantor.kuklev@yandex.ru

**Марач Александр Николаевич**, ассистент кафедры истории, теории искусств и исполнительства Восточноевропейского национального университета имени Леси Украинки (г. Луцк, Украина).

E-mail: vdranchuk@mail.ru; omarach@mail.ru

**Петров Владислав Олегович**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории (академии), заслуженный деятель науки и образования (РАЕ).

E-mail: petrovagk@yandex.ru

**Праздников Георгий Александрович**, кандидат философских наук, профессор, почетный работник высшего профессионального образования РФ, заведующий кафедрой философии и истории Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

E-mail: nngk@mail.ru

**Пэн Чэн**, кандидат искусствоведения, доцент, главный научный сотрудник музыкального института Линьинского университета (КНР).

E-mail: pppc748@163.com

**Сиднева Татьяна Борисовна**, кандидат философских наук, заслуженный работник высшей школы РФ, проректор по научной работе Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки, зав. кафедрой философии и эстетики, профессор.

E-mail: tbsidneva@yandex.ru

**Суханова Татьяна Борисовна**, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры музыкальной педагогики и исполнительства Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки.

E-mail: t.b.suhanova@yandex.ru

**Тихонов Максим Сергеевич**, аспирант, преподаватель кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки.

E-mail: max.tichonow@live.ru

**Цюй Ва**, методист Института Конфуция при Нижегородском государственном лингвистическом университете им. Н. А. Добролюбова.

E-mail: quwa2009@yandex.ru

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

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

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

Оформление сносок и примечаний в пределах статьи должно быть единообразным: библиографические ссылки оформляются внутри текста ([1, с. 3], первая цифра — указатель источника, который приводится в конце рукописи в разделе «Литература» в алфавитном порядке), примечания приводятся в конце статьи перед списком литературы (см. «Информация для авторов» в разделе «Издания ННГК»).

- К рукописи прилагаются:  
аннотация статьи (200—250 знаков) и ключевые слова (5—7) на русском и английском языках;

сведения об авторе: фамилия, имя, отчество полностью, ученые степень и звание, должность и место работы, номера контактных телефонов, адрес электронной почты; отзыв научного руководителя (для аспирантов и соискателей);

выписка из протокола решения соответствующего структурного подразделения (кафедры, отдела и т. п.), в которой дана характеристика новизны работы, определено качество решения поставленных проблем.

- Рукопись обязательно подписывается автором (авторами) после списка литературы.

Указывается дата.

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

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

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

603600, Нижний Новгород, ГСП-30,

ул. Пискунова, д. 40,

Нижегородская государственная консерватория (академия)

им. М. И. Глинки,

издательский отдел.

*С электронной версией журнала можно ознакомиться на официальном сайте ННГК*

***www.nnovcons.ru***

**Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки  
объявляет конкурс на замещение вакантных должностей профессорско-  
преподавательского состава в 2012—2013 уч. г.:**

- 1) кафедра специального фортепиано: доцент (специальное фортепиано, 0,5 ставки), доцент (специальное фортепиано, 1 ставка);
- 2) кафедра струнных инструментов: профессор (специальный инструмент: скрипка, 1 ставка), доцент (специальный инструмент: виолончель, 0,4 ставки);
- 3) кафедра деревянных духовых инструментов: заведующий кафедрой, профессор (специальный инструмент: гобой, история исполнительского искусства, методика преподавания, история музыкальной педагогики, 0,75 ставки), доцент (специальный инструмент: кларнет, 0,85 ставки), доцент (спецкласс: гобой, 0,5 ставки);
- 4) кафедра медных духовых и ударных инструментов: доцент (специальный инструмент: труба, 0,75 ставка);
- 5) кафедра народных инструментов: профессор (специальный инструмент: баян, 0,75 ставка), профессор (специальный инструмент: домра, оркестровый класс, 1 ставка), старший преподаватель (специальный инструмент: баян, ансамбль народных инструментов, 0,5 ставки), старший преподаватель (специальный инструмент: домра, 0,2 ставки);
- 6) кафедра сольного пения: профессор (сольное академическое пение, камерное пение, 0,7 ставки), доцент (сольное академическое пение, 1 ставка), доцент (сольное академическое пение, вокальный ансамбль, 1 ставка), доцент (сольное академическое пение, 1 ставка);
- 7) кафедра оперной подготовки, оркестрового и оперно-симфонического дирижирования: профессор (оперный класс, оперная студия, сценическая речь, 0,5 ставки), старший преподаватель (оркестровый класс, 0,5 ставки);
- 8) кафедра музыкального театра: старший преподаватель (сольное пение, вокальная подготовка, 0,8 ставки), старший преподаватель (сольное пение, 1 ставка), доцент (мастерство актера, 0,5 ставки), старший преподаватель (мастерство актера, 0,5 ставки);
- 9) кафедра хорового дирижирования: профессор (дирижирование, 1 ставка);
- 10) кафедра музыкальной педагогики и исполнительства: преподаватель (дирижирование, 0,4 ставки);
- 11) кафедра композиции и инструментовки: доцент (инструментовка, аранжировка, полифония, 1 ставка);
- 12) кафедра теории музыки: старший преподаватель (гармония, методика преподавания гармонии, современная нотография, 1 ставка), доцент (музыкальная психология, гармония, сольфеджио, полифоническое сольфеджио, анализ музыкальных произведений, теория музыкальных жанров, специальный класс: музыковедение, 1 ставка);
- 13) кафедра камерного ансамбля: старший преподаватель (камерный ансамбль, 0,2 ставки);
- 14) кафедра концертмейстерского мастерства: профессор (концертмейстерский класс, 0,8 ставки), профессор (концертмейстерский класс, 0,9 ставки);
- 15) кафедра фортепиано: старший преподаватель (фортепиано, 0,25 ставки);
- 16) кафедра иностранных языков: доцент (английский язык, 1 ставка);
- 17) кафедра музыкальной звукорежиссуры: доцент (музыкальная акустика, основы прикладной математики, музыкальная информатика, основы математического анализа, 0,4 ставки).

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

Контактный телефон /факс (831) 419-40-15

РЕКТОРАТ