

ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Научно-аналитический и научно-образовательный журнал

Издается с 2009 года

№ 3 (24) 2012

| | | |
|---|---|----|
| ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ | Акопян Л. О. «Структурное слышание»: угасающее направление музыкальной науки?..... | 3 |
| | Зейфас Н. М. Иоганн Маттезон – основоположник современного музыкознания..... | 14 |
| | Зусман В. Г., Сиднева Т. Б. Творчество И. С. Баха в контексте культуры барокко: риторика и мистика..... | 17 |
| | Савенко С. И. Бах на все времена..... | 21 |
| | Зейфас Н. М. Песенный или концепционный? К вопросу о типе симфонизма в «Неоконченной» Шуберта..... | 25 |
| | Сыров В. Н. Чайковский и Моцарт: по следам одной параллели..... | 28 |
| | Сыров В. Н. Испанские реминисценции в музыке Рахманинова..... | 31 |
| | Левая Т. Н. Метафизика игры в ранних операх Прокофьева..... | 34 |
| | Зейфас Н. М. Человеческий голос в музыке Гии Канчели..... | 37 |
| | Барсова И. М. Миф о Москве-столице (20-30-е годы)..... | 40 |
| | Савенко С. И. Авангард как традиция музыки XX века..... | 44 |
| Савенко С. И. Постмодернизм: между элитой и массами..... | 47 | |
| ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА | Николаева А. И. О философских основах музыкальной интерпретации..... | 50 |
| | Огаркова Н. А. Из истории русской оперной труппы XIX века: «ссылка» в Москву..... | 53 |
| | Огаркова Н. А. Музыкант-исполнитель в России XIX века: профессия, статус, творчество..... | 57 |
| | Огаркова Н. А. Скрипач-профессионал и меценат-любитель: служба или сотрудничество?..... | 61 |
| ПРОБЛЕМЫ МЕТОДИКИ И ПЕДАГОГИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ | Гапонова С. А., Павлов А. Н. Программа преодоления психологической неустойчивости студентов исполнительских факультетов консерватории в эмоционально значимых ситуациях..... | 65 |
| | Сраджев В. П. Некоторые вопросы обучения музыкантов в вузах в свете ФГОС третьего поколения..... | 70 |
| | Сраджев В. П., Бороздина О. О. Проблемы системной организации музыкального образования..... | 73 |

**ACTUAL PROBLEMS
OF HIGH MUSICAL EDUCATION**

Science-analytical and science-educational journal

Publishing since 2009

№ 3 (24) 2012

| | | |
|--|---|--|
| PROBLEMS OF MUSICAL THEORY AND HISTORY | Hakopian L. O. The «structural hearing»: a vanishing branch of musical science?..... | 3 |
| | Zeyfas N. M. Johann Mattheson – the founder of a modern musicology | 14 |
| | Zusman V. G., Sidneva T. B. I. S. Bach's creativity in the context of culture of baroque: rhetoric and mysticism..... | 17 |
| | Savenko S. I. Bach for all times..... | 21 |
| | Zeyfas N. M. Song simfonizm or concept simfonizm? To the question of simfonizm's type in «The Unfinished symphony» by Schubert..... | 25 |
| | Syrov V. N. Tchaikovsky and Mozart: in the wake of one parallel..... | 28 |
| | Syrov V. N. The Spanish reminiscences in Rakhmaninov's music: Russian context..... | 31 |
| | Levaya T. N. The metaphysics of the game in Prokofiev's early operas. | 34 |
| | Zeyfas N. M. Human voice in music of Giya Kancheli..... | 37 |
| | Barsova I. A. The myth about Moscow as a Russian capital (1920-1930). | 40 |
| | Savenko S. I. Vanguard: XX century music tradition..... | 44 |
| | Savenko S. I. Postmodernism: between elite and masses..... | 47 |
| | PROBLEMS OF MUSICAL PERFORMING | Nikolaeva A. I. About philosophical bases of musical interpretation ... |
| Ogarkova N. A. From the history of Russian opera troupe of the XIX th century: «reference» to Moscow..... | | 53 |
| Ogarkova N. A. The musician-performer in Russia of the XIX th century: profession, status, creativity..... | | 57 |
| Ogarkova N. A. Professional violinist and amateur patron of art: service or cooperation?..... | | 61 |
| PROBLEMS OF MUSICAL EDUCATION | Gaponova S. A., Pavlov A. N. The program of overcoming of psychological instability of students of performing faculties of conservatory in emotionally significant situations..... | 65 |
| | Sradzhev V. P. Some questions of training of musicians in higher education institutions in the light of Federal State Standard of third generation..... | 70 |
| | Sradzhev V. P., Borozdina O. O. Problems of the system organization of music education..... | 73 |

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

© Акопян Л. О., 2012

«СТРУКТУРНОЕ СЛЫШАНИЕ»: УГАСАЮЩЕЕ НАПРАВЛЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ?

В статье представлен критический обзор тенденций современного музыкознания. Автор намечает задачи формализованного, отвечающего нормам научной парадигмы структурного слышания метода работы с мотивами и сопоставимыми с ними единицами.

Ключевые слова: структурное слышание, музыкознание, мотив.

Формализация, формальный подход — вот, пожалуй, ключевые слова, яснее всего обозначающие тот эталон научности, ради которого часто предпринимались радикальные методологические поиски в современной теории музыки. В одной из программных статей указаны следующие признаки, характеризующие идеал формального подхода:

а) концептуальная ясность — достигаемая через разрешение всех проявлений концептуальной неопределенности, унаследованных от традиционной теории;

б) стандартизация — достигаемая через разрешение тех двусмысленностей, от которых не свободны общепринятые нотация и терминология;

г) генерализация — достигаемая через систематическое исключение из процесса анализа всего внешнего, поверхностного, несущественного и обеспечивающая полноту и всесторонность описания существующих объекту внутренних взаимосвязей ([27], 208).

Противопоставление традиционной (так сказать, концептуально неопределенной, терминологически несовершенной, недостаточно генерализованной и систематизированной) теории той революционной научной парадигме, которая будто бы призвана ее вытеснить, стало одним из общих мест в соответствующей литературе. Но по существу критерии такого противопоставления во многом мистифицированы, и оно должно быть отнесено отчасти к области околонучной мифологии. Поскольку речь идет об искусствоведении, формальный подход сам по себе не повышает степень научности описания объектов; он в лучшем случае создает некую идеологическую атмосферу, благоприятную для обнаружения и развития новых точек зрения. Слишком хорошо известно, однако, что на практике потенциал этот часто остается нереализованным: можно указать на множество случаев, когда высоким формализованным стилем говорят вещи, с бесконечно меньшими издержками выразимые на языке так называемого традиционного музыковедения.

Как бы то ни было, рядом с музыкальной наукой привычного всем нам типа в последние десятилетия существует и некое *другое* музыковедение, отличительный признак которого — осознанная ориентация на приведенные выше критерии формального подхода к музыкальному тексту. В настоящей работе нас занимает лишь один из модусов этого «другого» музыковедения, который может быть соотнесён с так называемым *структурализмом*.

Благодаря структуралистскому поветрию во многих гуманитарных науках — в том числе отчасти и в музыковедении — произошли немалые преобразования в аспекте, так сказать, поэтики аналитического дискурса: более строгим, в целом, стало отношение к терминологии, выросла роль дедукции, больше внимания уделяется метатеоретическим моментам. Что касается освоения более глубоких идеологических слоев структурализма, то здесь у музыкальной науки достижения соседствуют с весьма заметными пробелами.

Полноценное воплощение структуралистского идеала, с надлежащим выполнением требований точности и полноты на всех этапах, встречается редко даже у самых убежденных сторонников формального подхода к музыке: связанные с этой задачей технические трудности достаточно очевидны, чтобы нужно было их здесь специально оговаривать. Тем не менее образцы последовательно осуществленного структуралистского подхода музыкальной науке известны, и к числу наиболее безупречных из них принадлежат статьи Б. М. Гаспарова о гармонии раннего Бетховена. Поскольку работы эти относительно легко доступны [6,7], мы не станем их подробно реферировать. Исследования Б. Гаспарова могут служить удачным практическим ответом на вопрос, который приходится слышать довольно часто: действительно ли нужны всякого рода новые методы, если существует музыковедение обычного типа с его аппаратом, успешно приспособленным для решения, по меньшей мере, проблем классической гармонии? Гаспаровские работы не просто демонстрируют высокий уровень внешней эпистемологической привлекательности, но и содержат качественно новые и надежно верифицируемые результаты; последние же обязаны своим появлением тому сдвигу точки зрения на материал, который обусловлен освоением философии и методологии «структурного слышания» (авторство этого центрального для нас словосочетания принадле-

жит Ф. Зальцеру [47]). Начало, положенное работами Б. Гаспарова, не получило в нашей стране должного развития. Никто не сделал решающего шага, который позволил бы вывести гаспаровское направление на новые рубежи, в частности, на уровень моделирования уже не гармонических (что, по существу, относительно просто), а мотивно-тематических отношений в музыкальном тексте. Впрочем, ясно, что любая попытка в данном направлении с самого начала была обречена споткнуться о трудноразрешимую проблему сегментации музыкального целого на единицы, содержательно соответствующие понятию *мотив*. Формальная дефиниция мотива, которая могла бы помочь решению проблемы, так и не была дана (определение, предложенное самим Б. Гаспаровым в относительно поздней работе, оказалось внутренне противоречивым и по своему практически неудобным ([8], 120-122).

Попробуем очертить те задачи, которые могли бы быть инспирированы, если бы в нашем распоряжении был формализованный, отвечающий нормам научной парадигмы структурного слышания метод работы с мотивами и сопоставимыми с ними единицами.

Для начала уместно вспомнить метод, разработанный в свое время М. Г. Бородой для сегментации одноголосной линии на «метроритмически элементарные единицы» — так называемые *F-мотивы* [4,5]. Предложенный этим автором алгоритм соответствует весьма строгим формальным критериям. Выдвигается следующая классификационная схема:

- а) *полный минимальный такт* — последовательность двух (в трехдольной группировке — трех) равнодлительных нот, первая из которых метрически сильнее остальных;
- б) *частичный минимальный такт* — нота (в трехдольной группировке — две равнодлительные ноты), за которой (которыми) следует нота большей длительности, либо метрически более сильная;
- в) *полная возрастающая последовательность* — последовательность нот, в которой каждая следующая нота длительнее предыдущей и которая не может быть расширена добавлением ноты слева или справа;
- г) *минимальная метроритмическая группировка* — объединение минимального такта (полного или частичного) и возрастающей последовательности, начинающейся с последней ноты этого минимального такта.

Далее дается дефиниция F-мотива: это отрезок мелодической линии в пределах полного минимального такта, либо частичного минимального такта, либо полной возрастающей последовательности, либо минимальной метроритмической группировки. Разделенная на такты мелодическая линия членится на F-мотивы без пробелов и наложений.

F-мотивы — единицы достаточно мелкие, по своим масштабам обычно уступающие тому, что мы воспринимаем как «настоящие» мотивы. Сам М. Борода использовал их не для целей анализа структуры текста в собственном смысле, а для выявления тех закономерностей, которые управляют количественным распределением повторяющихся структур в музыке. Тем не менее идея метроритмически элементарной единицы представляется перспективной также и с точки зрения анализа интересующего нас здесь типа.

Применим алгоритм сегментации на F-мотивы к наудачу избранному отрывку: первой «Прогулке» из «Картинок с выставки» Мусоргского. Поскольку — повторим — в наши задачи входит не разбор текста как таковой, а скорее набросок воображаемого музыкально-теоретического дискурса, который мог бы появиться на свет, если бы из некоторых плодотворных идей были сделаны логические выводы, мы не станем вдаваться в подробности и ограничим наши рассуждения только верхним, мелодическим голосом отрывка.

С самого начала заметим, что принципы членения пятидольных тактов в определении F-мотива никак не оговариваются; мы читаем все пятичетвертные такты данного отрывка как $3/4 + 2/4$. Определенного внимания заслуживает также проблема членения тактов на $6/4$; правда, наша сегментация во всех случаях соответствует нормативной схеме $3/4 + 3/4$, но, как кажется, для некоторых тактов метр $3/2$ мог бы выглядеть не менее естественно (во всяком случае, в оркестровке Равеля тактам 14 и 15 предписан именно трёхдольный метр).

Осуществив сегментацию мелодии на F-мотивы, необходимо перейти к их классификации. Выясняется, что все множество F-мотивов отрывка делится на пять ритмических классов, которые мы обозначаем как *a*, *b*, *c*, *d* и *e*. По своей ритмической структуре F-мотивы классов *a* и *d* — полные минимальные такты, F-мотивы класса *b* — минимальные метроритмические группировки, F-мотивы классов *c* и *e* — частичные минимальные такты. F-мотивов, которые соответствовали бы полным возрастающим последовательностям, в отрывке нет.

Теперь попытаемся по возможности формализовать категорию «мотив» в собственном смысле. Введем следующее предварительное определение: в общем случае *мотивом* считается *F-мотив*, который:

- а) соответствует минимальной метроритмической группировке, или полной возрастающей последовательности, или полному минимальному такту, состоящему из нот, длительность которых больше метрической единицы такта или равна ей;
- б) характеризуется открытой дистрибуцией (то есть разнообразно сочетается с другими мотивами; ср. упомянутые выше работы Б. Гаспарова, где дается разъяснение этого понятия).

Основываясь на этом определении, мы можем осуществить фильтрацию таких разновидностей F-мотивов, которые воспринимаются как иерархически менее значимые, а именно — всех сегментов с закрытой дистрибуцией, всех частичных минимальных тактов и таких полных минимальных тактов, которые состоят из нот короче метрической единицы такта. Все перечисленные разновидности более или менее соответствуют тому, что принято называть «субмотивами». Среди F-мотивов разбираемого текста на роль мотивов в собственном смысле могут претендовать только представители классов *a* и *b*. F-мотивы классов *c* и *e* (частичные минимальные такты) — это всегда связки или вспомогательные единицы, служащие расширению собственно мотивов. Что касается F-мотивов класса *d* (полных минимальных тактов, состоящих из нот короче метрической единицы), то они не отвечают не только условию «а», но и условию «б», так как во всех случаях связаны *c b* — либо в составе цепочек *d-b* (обозначим их как *f*), либо в составе более длинных цепочек *d-d-d-b* (*f'*). Цепочки типов *f* и *f'* можно также считать мотивами в собственном смысле; соответственно, в предлагаемое определение следует ввести еще один пункт:

в) F-мотивы, соответствующие таким полным минимальным тактам, которые состоят из нот длительностью меньше метрической единицы, сами по себе не являются мотивами; но включающие их в свой состав цепочки F-мотивов могут быть определены как настоящие мотивы при условии, что они отвечают требованию «б» (то есть требованию открытой дистрибуции).

При всем своем безусловном несовершенстве предложенное нами, так сказать, в первом чтении определение мотива через F-мотив все же кажется не совсем бесперспективным. Оно отчасти помогает решить важную для теоретического музыковедения задачу единообразно-формализованной сегментации текста на содержательно значимые структурные единицы, отражающие специфику каждого данного, и именно данного текста. Правда, в этом виде оно не позволяет убедительно дифференцировать некоторые, казалось бы, иерархически неравноценные единицы: так, согласно ему мотивы классов *a* и *b* (то есть равные F-мотивам) оказываются единицами того же разряда, что и более развернутая конфигурация *d-d-d-d-b*. Но, во-первых, предложенный нами набросок открыт для дальнейшей формализации; во-вторых же, этот дефект нашего определения не кажется особенно серьезным, поскольку на этапе обнаружения ядерной структуры его возможные отрицательные последствия должны, по идее, сойти на нет.

Теперь попытаемся дифференцировать сегменты по их звуковысотным характеристикам. Для этой цели удобна система записи по так называемым классам звуковысот (pitch classes — [29]). Речь идет об абстрагированной записи, отражающей чистые отношения в рамках выделенного из текста набора звуковысот. Так, звуковысотные отношения в пределах первого мотива «Прогулки» отражаются формулой [0, 2, 5], которая выводится следующим образом: составляющие мотив ноты приводятся к максимально тесному расположению и ранжируются в виде восходящей шкалы звуковысот, то есть как *F, G, B*; нота *F*, как прима, принимается за 0; тогда *G*, отделенная от примы интервалом в два полутона, приравнивается к 2, а *B*, согласно той же логике — к пяти.

Далее, для данного набора звуковысот нужно вывести так называемый интервальный вектор — формулу, отражающую все множество содержащихся в нем интервалов после того, как те приведены к тесному расположению. Поскольку в тесном расположении возможно не более шести различных интервалов, такая формула включает шесть «гнезд» (первое соответствует интервалу в один полутон, второе — в два полутона и т. д. до шести полутонов), каждое из которых заполняется цифрой, обозначающей количество интервалов данного вида в пределах данного набора высот. Интервальный вектор первого мотива — [011010]; это значит, что ноты, составляющие данный мотив, образуют между собой интервалы большой секунды, малой терции и квинты, но не образуют малых секунд, больших терций и тритонов.

Проследим за мотивами класса *a*. Те из них, которые состоят из трех различных звуковысот, будем называть *полными*, а включающие только две различные звуковысоты — *усеченными*; буквенные обозначения последних в нотном примере повсюду взяты в фигурные скобки. Нетрудно убедиться, что полные разновидности типов [0, 2, 5], [0, 3, 5] имеют один тот же интервальный вектор [011010]; еще одна полная разновидность, [0, 2, 7], с интервальным вектором [010020] (то есть без малой терции, но с двумя квинтами; напомним, что согласно определению интервального вектора квинта приравнивается к кварте), находится в ближайшем родстве с первыми двумя. Обозначим вектор [011010] как *фундаментальный*, а вектор [010020] — как его *вариант*. В усеченных разновидностях типа {0, 2} вектор выглядит как [010000], а в усеченной же разновидности типа {0, 5} (такт 14) — как [000010]. Иначе говоря, усеченные разновидности мотивов класса *a* построены на интервалах, входящих в векторы полных разновидностей (то есть в фундаментальный вектор и в его вариант). Единственный полный мотив класса *a*, характеризующийся интервальным вектором [111000], не сводимым ни к фундаментальному вектору, ни к его варианту, содержится в такте 16. Этот мотив с формулой [0, 1, 3] обозначен как *a'*.

Теперь рассмотрим мотивы класса *b*. Среди них количественно преобладают полные разновидности типов [0, 2, 5], [0, 2, 7], то есть имеющие уже знакомые нам векторы [011010] и [010020]; единственная усеченная разновидность также относится к знакомому нам типу — {0, 2} (см. такты 17-18, 19). В то же время в класс *b* входят мотивы таких типов, которые в классе *a* отсутствуют; это [0, 2, 4] (интервальный вектор [020100]) и [0, 1, 5] (интервальный вектор [100110]). Можно указать еще на мотивы типа [0, 1,

2] (интервальный вектор [210000], такт 16), формально не принадлежащие мелодическому голосу, но на данном участке текста принимающие на себя основную мелодическую функцию. Такие *отклоняющиеся* образования класса b мы обозначаем b' , b'' и b''' .

Рассматривая взаимодействие мотивов обоих классов в более общем плане, мы приходим к выводу, что представители класса a являются своего рода гарантами незыблемости фундаментального вектора, тогда как мотивы класса b , благодаря наличию среди них нескольких разновидностей с отклоняющимися векторами, выступают в функции главных носителей динамического, развивающего начала. Впервые это обнаруживается в такте 6, с появлением первого мотива семейства b' ; далее, на протяжении тактов 7 и 8, этот первый импульс получает некоторое развитие в виде последования еще двух мотивов того же семейства. Но с более дистанцированной (предполагающей известную редукцию) точки зрения фундаментальный вектор пока не уступает своего главенствующего положения: нетрудно видеть, что «драматургия» последования трех первых мотивов семейства b' такова, что их начальные ноты выстраиваются в фундаментальный для всей «Прогулки» ряд $G-F-B$. Иначе говоря, представители семейства b' на данном участке обнаруживают свою «отклоняющую» функцию только на локальном уровне: они как бы анонсируют ход дальнейшего развития, но в относительно широком плане, взятые как целое, не выходят из подчинения фундаментальному вектору.

Далее зона господства фундаментального вектора сменяется зоной господства главного из отклоняющихся векторов — [020100]. Здесь полных разновидностей мотивов класса a практически нет, но зато наблюдается существенная активизация представителей класса b , проявляющаяся, в частности, в присоединении ими «субмотивов» класса d и, соответственно, в их расширении до f и f' . Кроме того, если в начале пьесы вторжения мотивов с отклоняющимся вектором подчинялись регулируемому воздействию со стороны фундаментального вектора, то здесь ситуация повторяется с точностью до наоборот — ср. драматургическую линию, образуемую с участием мотивов класса a (представляющих своего рода след фундаментального вектора) в тактах 9 и 11-12: с относительно дистанцированной точки зрения она выглядит как последование больших секунд, то есть соответствует именно отклоняющемуся вектору [020100]. Опуская другие детали (в частности, характеристики векторов мотивов f и f'), обратим внимание на такт 16 — кульминацию отклоняющихся тенденций в масштабах всего отрывка; она попадает на точку золотого сечения. Дальнейшие такты можно охарактеризовать как зону постепенного смягчения этих тенденций, подводящую к заключительной зоне, где фундаментальный вектор вновь вступает в свои права одновременно с возвращением мотивов класса a — сперва в усеченном (в тактах 20, 21), а затем и в полном виде.

Становясь на максимально дистанцированную точку зрения и прочерчивая воображаемую линию, соединяющую друг с другом ключевые моменты мелодии — ее начальную ноту, точку кульминации (мотивы [0, 1, 2] с опорным F в такте 16) и завершающую ноту, — мы приходим к *фундаментальной конфигурации*¹ отрывка в целом, которая сводится все к тому же последованию $G-F-B$; таким образом, фундаментальная функция вектора [011010] подтверждается и в максимально возможном для всей «Прогулки» масштабе. Продолжая, мы могли бы выйти на уровень рассуждений категориями более общей природы. Например, сферу влияния G из этой фундаментальной конфигурации мы могли бы обозначить как зону относительной устойчивости, сферу F — как зону неустойчивости, а сферу B — как зону абсолютной устойчивости; для обоснования этих обозначений мы могли бы указать на различия в характеристиках распределения F -мотивов (так, в зоне неустойчивости обнаруживается больше частичных минимальных тактов и подчиненных единиц типа d — то есть мера дробности структур выше, чем в зонах относительной и абсолютной устойчивости), на наличие или отсутствие ритмической регулярности (в зоне абсолютной устойчивости появляются такты симметричного F -мотивного строения) и т. д.

Оставаясь же в рамках относительно частных соображений, мы можем предложить следующее резюме: ядерная структура, моделирующая мотивный синтаксис данного текста, в целом сводима к взаимодействию главных интервальных векторов — фундаментального [011010] (вместе с его вариантом [010020]) и отклоняющегося [020100], — на которое накладывается взаимодействие двух «архимотивов», a и b . Архимотив a выступает преимущественно как носитель фундаментального вектора, тогда как архимотив b способен более гибко адаптироваться к различным векторам. Отрывок включает несколько плавно перетекающих друг в друга «зон». Он начинается и завершается зонами господства фундаментального вектора и, соответственно, единства обоих архимотивов; по мере приближения к середине, благодаря метаморфозам, которые претерпевает архимотив b , ведущая роль переходит к отклоняющемуся вектору [020100], а полная разновидность архимотива a исчезает; в точке золотого сечения процесс разрушения исходного единства достигает кульминации, в связи с которой выявляются новые отклоняющиеся векторы, [111000] и [210000], в полифоническом сочетании, соответственно, с архимотивами a (это единственный случай, когда a выходит из подчинения фундаментальному вектору) и b ; затем происходит постепенное восстановление исходной ситуации. Хотя вертикальные структуры оставлены нами за скобками, нельзя не сказать, что границы наших «зон» не совпадают с теми границами разделов формы, которые непременно должны обнаружиться в итоге осуществленного по традиционным правилам гармонического ана-

лиза. Это дополнительно подтверждает имманентность проблемы мотивного синтаксиса, ее принципиальную независимость от сравнительно хорошо разработанных методик анализа гармонических отношений.

Теперь попытаемся ответить на главный вопрос, ради которого и был затеян весь этот разговор: каково потенциальное практическое значение представленной здесь модели формализованного анализа и что нового вносит она по сравнению с подходами, прочно укорененными в традициях нашей науки? По меньшей мере один из ответов напрашивается сам собой: обращение к этой модели дало нам повод задуматься над природой мелкой мотивной работы у Мусоргского. Проблематика, связанная с мелкой мотивной работой — этим важнейшим стилиобразующим фактором любой музыки, — не пользуется среди теоретиков популярностью; для Мусоргского же она особенно актуальна, ибо этот противник «немецких подводов» предложил множество оригинальных решений, между прочим, и в данной сфере композиции. Мы смогли нащупать у Мусоргского собственную систему «подводов», основанную на особом рода игре интервальными векторами. Можно предположить, что такой тип мотивной работы имеет мало precedентов в музыке XIX века, и его углубленное исследование сообщит нам нечто новое об основах языка Мусоргского, о содержащихся в нем предвосхищениях будущего.

Кроме того, мы стали на путь формального подтверждения важнейшей музыкальной интуиции, которую можно обозначить как *основную интуицию структурного слышания*. Согласно ей, за эмпирическим текстом, данным нашему восприятию в виде дискретной цепочки элементов, кроется структурообразующее начало, действие которого носит не дискретный, а континуальный характер. Здесь эта фундаментальная континуальность нашла свое проявление в размытости границ между зонами преимущественного влияния фундаментального и отклоняющегося интервальных векторов. Можно предполагать, что корни оригинальности творений Мусоргского уходят в глубь этих недискретных структурообразующих конфигураций; этим Мусоргский типологически отличается, в частности, от венских классиков, у которых как раз на уровне глубинных структурообразующих конфигураций имеет место известное единообразие. Отсюда нетрудно сделать вывод о потенциальной результативности анализа данного типа также и для сравнительной типологии музыкально-исторических формаций.

Мы легко представляем себе возражение потенциального оппонента; конечно, такие задачи, как анализ мотивной работы или подтверждение связанных с музыкой интуиции, сами по себе важны, но они более или менее успешно решались и решаются в рамках вполне традиционных направлений — пусть концептуально эклектичных, но в своем роде все еще дееспособных и сохраняющих способность к саморазвитию. Доводы против этого возражения могут быть сформулированы следующим образом.

а) исходя из общих соображений, можно сказать, что мотивная работа — это способ представления некоторого множества объектов в виде иерархически организованного целого. Ясно, что наше суждение об этом целом будет тем обоснованнее, чем успешнее мы выполним аналитическую программу-минимум, то есть научимся по возможности отчетливо выделять эти объекты и оценивать их иерархическую значимость. В этом смысле никакие разумные шаги в сторону формализации не приходится считать излишними;

б) что касается научно обоснованного подтверждения фундаментальных интуиций, то в этом вопросе без высокоразвитой техники формализации вообще не обойтись. Известно высказывание Лейбница о музыке как бессознательном математическом упражнении души, которая «исчисляет, сама не подозревая об этом». По-видимому, слова «математический», «исчисляет» не следует трактовать буквально; вместо них можно подставить термины, производные от корней «модель» или «структура». Важно, что обозначенное Лейбницем «упражнение души» в основе своей носит *бессознательный* характер. Отсюда следует, что музыкальная наука в своих последних пределах — это осуществляемая в рациональных терминах реконструкция тех конфигураций («гештальтов»), которые порождаются сферой бессознательного. Очевидно, что чем дальше мы будем углубляться в эту сферу, тем сложнее нам будет решать предъявляемые ей задачи и, соответственно, тем более тонкий, точный и надежный инструментарий нам для этого понадобится. Конечно, наша реальная практика осуществляется в основном в сферах, бесконечно далеких от этих «последних пределов»; но то же можно сказать и обо всех остальных гуманитарных дисциплинах, что, однако, не помешало некоторым из них выйти на завидно высокие уровни разработки метатеоретических задач.

Теперь отвлечемся от «Прогулки» ради беглого обзора истории и практических достижений интересующей нас здесь музыкально-теоретической парадигмы.

Несколько огрубляя реальную ситуацию, можно сказать, что структуралистская методология в музыковедении последних десятилетий восходит к трем главным источникам. Два из них — лингвистические, музыковедение не осталось равнодушно к революционным сдвигам в науке о языке, связанным с именами Ф. де Соссюра (1857-1913) и Н. Хомского (род. в 1928). Третий источник — чисто музыковедческий; его следует искать в трудах австрийского теоретика Г. Шенкера (1868-1935). На Западе дискуссии вокруг характера и перспектив воздействия названных источников на теорию музыки уже успели утра-

титель остроту; но поскольку все это, в общем, прошло мимо отечественной науки, беглый обзор соответствующей литературы мог бы представить для наших читателей исторический интерес.

Попробуем вначале оценить то влияние, которое было оказано на развитие теоретического музыковедения лингвистическим структурализмом соссюррианского толка. Рискнем утверждать, что роман музыкальной науки с этим научным направлением, начавшийся на рубеже 1950-1960-х гг., не был особенно плодотворным.²

Говоря о соссюррианстве, следует иметь в виду, что начало, положенное трудами его основоположника, впоследствии развивалось по двум основным направлениям — собственно лингвистическому и семиотическому. Что касается конкретно-лингвистической стороны соссюррианского структурализма, то здесь особенно привлекательным для нелингвистов моментом оказалась идея формализованных «процедур обнаружения» языковых структур — через сегментацию связного текста, классификацию сегментов, выявление правил их сочетаемости (синтагматики) и функциональной эквивалентности (парадигматики). Среди достижений этой методологии можно указать на работы Н. Рюве: анализ повторов мотивов и коротких фраз у Дебюсси ([44]; см. также принадлежащий перу этого же автора интересный критический обзор достижений и перспектив направления в целом), разбор мелодической структуры некоторых одноголосных образцов средневековой европейской музыки [45].

Заметным явлением, объединяющим метатеоретические (семиотические) и конкретно-аналитические устремления постсоссюррианской линии в музыкальной науке, стали работы Ж.-Ж. Наттье [39; 40; 41].

Аналитические опыты этих авторов подтверждают распространенное мнение о постсоссюррианском направлении в теоретическом музыковедении как о своего рода маргинальной секте, члены которой заинтересованы не столько в приумножении реального знания о музыке, сколько в утверждении своей автономности перед лицом других направлений музыкальной науки.

По существу, кардинальный недостаток музыкально-теоретических разработок названных ученых можно охарактеризовать как одномерность моделирующего механизма. Исходя из их методологии, на выходе анализа удастся получить в лучшем случае некоторый перечень правил, регулирующих сочетаемость сегментов на оси «до-после», но не целостную грамматическую систему, на основании которой можно было бы генерировать тексты по оси «из глубины — к поверхности» (как мы попытались показать на примере «Прогулки», основной интерес с точки зрения методологии структурного слышания представляет именно аналитическая реконструкция движения по этой оси).

Процессы, происходящие в воображаемом пространстве между абстрактными глубинами текста и его эмпирической поверхностью, становятся основным объектом внимания в рамках двух других составляющих научной парадигмы структурного слышания — доктрин Шенкера и Хомского.

В русскоязычной литературе Шенкеру посвящено считанное число статей, самая ранняя из которых появилась в печати лишь в 1979 году (см. [11], последующие публикации: [3; 10; 1]). На Западе, особенно в странах английского языка, шенкеризм уже тогда пользовался широким признанием. Усилиями учеников Шенкера активная популяризация его теории началась еще при его жизни, но время для настоящего шенкеризма созрело лишь к середине и особенно к концу 1950-х годов, когда появилась известная статья А. Форста [28]. Впоследствии этот же автор принял участие в написании известного пособия [30]. С тех пор библиография работ, имеющих отношение к Шенкеру и его идеям, выросла до весьма внушительного объема [18; 19; 20]. Сам по себе Шенкер — этот противник модернизма, писавший к тому же довольно невнятным слогом — во многом устарел (основной его труд — [48]); но главные элементы его доктрины, толкующей исключительно о музыке XVIII-XIX вв., после соответствующей дешифровки, дистилляции и систематизации выказали удивительную в своем роде жизнеспособность и эпистемологическую привлекательность.

Шенкеризму свойственны некоторые важные достоинства. Во-первых, он может успешно служить решению дидактических задач, поскольку учит хорошему голосоведению и дифференциации существенного и менее существенного в музыкальной композиции; кроме того, объединяя в рамках одной процедуры различные по степени дистанцированности взгляды на один и тот же объект, он преодолевает школьную раздробленность аналитических дисциплин и учит видеть в музыкальном произведении прежде всего целое, не сводимое к сумме частных. Во-вторых, — что с точки зрения чистой теории более важно, — он, по сравнению со многими другими музыкально-теоретическими доктринами, носит не только более формализованный, но и более творческий характер, ибо в нем сведены воедино два алгоритма — дедуктивный (собственно аналитический, состоящий в постепенной редукции пролонгации и обнажении исходной структуры) и индуктивный (синтетический или моделирующий, заключающийся в умозрительной реконструкции процесса *Auskomponierung*). Структурное слышание в шенкеризме — это существенное приближение к эпистемологическим нормам, о которых говорилось выше применительно к формализованному, структуралистскому подходу к музыкальному целому.

Единство шенкеризма *Ursatz* и гапаровской «ядерной структуры» [6] не вызывает сомнений. У Б. Гапарова ссылок на труды шенкеризма нет; но как исследователь широкого про-

филия он тяготеет к научной парадигме, которая, возникнув через несколько десятилетий после доктрины австрийского теоретика и независимо от нее, втянула последнюю в свою орбиту и тем самым способствовала ее запоздалой популяризации. Речь идет о генеративном синтаксисе — направлении в современной лингвистике, возникшем в конце 50-х и связанном с именем Н. Хомского (основополагающая работа — [12]; важнейшие более поздние труды, переведенные на русский язык, — [13, 14]; об идейной близости шенкерианства и хомскианства см.: [16], 59-60; [17], 184; [25], 51-52). Вкратце изложим зерно лингвистической доктрины Хомского. В основе предложения лежит так называемая *глубинная структура* — абстрактная идея этого предложения, которая не может быть выражена в словах. Процесс вывода (генерации) из глубинной структуры реального предложения — поверхностной структуры — обозначается термином *трансформация*. Если поверхностная структура сложна, трансформация протекает в несколько этапов: сначала генерируются простые высказывания, которые затем объединяются в целостности более высокого порядка; число правил, регулирующих переход от глубинной структуры к простым высказываниям и объединение последних в более сложные синтаксические целостности, является конечным — при том, что количество возможных в языке поверхностных структур беспредельно.

Процесс трансформации, в реальной жизни и на родном языке осуществляемый мгновенно и бессознательно, тем не менее всегда носит творческий характер; в своих последних пределах генеративная лингвистика мыслит себя наукой о том, как абстрактная идея языковой структуры интенционально преобразуется в конкретный акт употребления языка. В этом, как и в объединении анализа и синтеза в рамках единой процедуры, проявляется несомненный параллелизм хомскианского и шенкерианского подходов. Еще одна важная параллель заключается в том, что в обоих случаях реконструкция процесса трансформации (у Шенкера — процесса *Auskomponierung*) осмысленна лишь постольку, поскольку она сохраняет грамматичность (или правильное голосоведение) при переходе с одного уровня на другой. И, наконец, главное, что объединяет оба подхода, — это идея фундаментального структурообразующего начала.

Музыкально-теоретическая литература последних десятилетий изобилует работами, основная задача которых словно состоит в подтверждении фундаментальной интуиции структурного слышания в терминах, так или иначе восходящих к шенкерианству, но со специфическим хомскианским акцентом. Труды, в которых генеративно-синтаксическая методология была бы трансплантирована в сферу музыки в более или менее чистом виде, по понятным причинам немногочисленны³; но опыты редукции в шенкерианском духе, комментируемые с использованием элементов генеративистской фразеологии, многочисленны и разнообразны⁴. Иногда в дополнение к шенкеревскому *Ursatz* выдвигаются и другие категории, также обозначающие некий фундаментальный структурообразующий момент; так, извлекается из забвения категория «фундаментальной конфигурации» (*Grundgestalt*), которую Арнольд Шёнберг использовал в занятиях с учениками для метафорического обозначения идеализированной «основы музыкального произведения (не обязательно додекафонного — Л. А.), его первой творческой мысли, из которой выводится всё остальное» [43, VIII]. На объединении идей *Ursatz* и *Grundgestalt* основана концепция Д. Эпштайна ([26]).

Редукционистские методологии, группирующиеся вокруг шенкерианской традиции и нацеленные прежде всего на обнаружение *Ursatz* или других аналогичных фундаментальных структур, нашли последовательного критика в лице Ю. Нармура (см. [38]). Позитивная программа этого автора удивительным образом созвучна концепции музыкальной функциональности А. Милки [9].

Перейдем к работе, которую можно считать самым крупным достижением парадигмы структурного слышания. Это «Генеративная теория тональной музыки», авторы которой — композитор и теоретик Ф. Лердаль и лингвист, ученик Хомского Р. Джэкендофф [37]⁵. Благодаря адаптации идей, принадлежащих хомскианской и шенкерианской традициям, эти авторы сумели сказать новое слово о такой, казалось бы, подробно изученной материи, как структурные принципы европейской музыки XVIII-XIX вв.

Задачу теории музыки авторы видят в формальном описании музыкальных интуиций идеализированного слушателя. Под интуициями понимается не осознаваемое (в основном) знание, благодаря которому слушателю удается организовать воспринимаемые музыкальные звучания в связанные целостные модели (гештальты). В формулировке своей задачи авторы следуют за Хомским, чья генеративная грамматика в конечном счете устремлена к описанию лингвистических интуиций идеализированного носителя языка. Интуиции эти, по Хомскому, являются необходимым условием для осуществления творческого акта употребления языка; аналогично, интуиции идеализированного слушателя тональной музыки являются необходимой (хотя и недостаточной) предпосылкой акта создания «правильного» музыкального текста соответствующей традиции. Обе генеративные теории — как лингвистическая, так и, вслед за ней, музыковедческая — нацелены на формальное описание некоторых глубинных реалий психической жизни человека. Формализм описания выражает позитивно-научное, тогда как психологизм видения задачи — собственно человеческое измерение данной научной парадигмы.

Преемственная связь теории Лердаля-Джэкендоффа с генеративным синтаксисом Хомского проявляется в том, что эта теория также строится как своего рода грамматика — конечный набор правил, связывающих глубинные, более или менее абстрактные уровни структуры музыкального текста с конкрет-

ным, непосредственно наблюдаемым поверхностным слоем. Доктрина Лердаля-Джэкендоффа касается только тех измерений тональной музыки, за которыми признается иерархическая организация, а именно — к отношениям тонов по высоте и длительности; другие измерения — тембр, динамика, мотивно-тематическое развитие — объявляются неиерархичными и поэтому выводятся за скобки теории.

Центральный термин теории — *звукорысотное событие*, по существу, это синоним «гармонического сегмента» Гаспарова. Правила грамматики звукорысотных событий распределяются по четырем разрядам соответственно четырем отчетливо различающимся сферам анализа. Гештальт конкретного музыкального целого определяется по суммарному результату всех четырех анализов. Две из четырех сфер охватывают отношения длительности. Это:

а) *анализ группировок*, членение целого на формально отграниченные друг от друга временные отрезки — ритмические группировки — объединение группировок низших иерархических уровней в группировки более высоких и, в конечном счете, высших иерархических уровней. На выходе анализ группировок должен формально подтвердить интуицию, согласно которой музыкальное произведение представляет собой иерархию ритмически релевантных единиц (мотивов, фраз, периодов и т. п.);

б) *метрический анализ*, определение иерархии событий согласно тому, какое место они занимают на шкале метрической силы/слабости; при этом метр рассматривается как фактор, действенный на уровне не только мелких (объемом в такт и меньше) группировок, но и группировок большего объема. Метрический анализ выражает интуицию, согласно которой развитие происходящих в произведении событий связано с чередованием сильных и слабых долей на иерархически различных уровнях структуры целого.

Две другие сферы анализа охватывают звукорысотные отношения:

в) связь между отношениями длительности и высоты устанавливается на этапе *редукции временных отрезков*, выявления иерархической значимости отдельных событий в рамках ритмических группировок, с возможным учетом их положения на шкале метрически сильных и слабых долей. Этот тип редукции выражает интуицию, согласно которой любой отрезок музыкального целого включает некое *главное* событие, «главенство» которого каким-то образом отражено в его звукорысотных и длительностных характеристиках; остальные происходящие на этом отрезке события не просто предшествуют главному или следуют за ним, но и прямо или опосредованно *подчинены* ему. После многоступенчатой формализованной редукции временных отрезков (то есть последовательного снятия всех подчиненных событий на всех — снизу доверху — уровнях членения на группировки) в рамках целостной, законченной тональной пьесы в качестве главного события выявляется тоника последнего автентического каданса; ей непосредственно подчинены еще два события: начальная тоническая гармония пьесы («структурное начало») и доминанта последнего автентического каданса. Ход V-I в кадансе авторы называют «структурным концом» пьесы. События, имеющие место между структурным началом и структурным концом, подчинены главному событию опосредованно. Таким образом, на выходе редукции временных отрезков в масштабах целостной пьесы получается шенкериянский *Ursatz*, где первое I — это структурное (но не обязательно фактическое) начало, тогда как заключительный ход V-I — структурный (не обязательно фактический) конец. Локальные структурные начала и концы есть и у различных по рангу разделов пьесы, обнаруживаемых по ходу анализа группировок. В основе редукции временных отрезков лежит, по существу, диахронистическое представление о музыкальном времени;

г) принципиально иной тип редукции обозначается как редукция *пролонгации*. Речь идет об определении иерархической значимости отдельных звукорысотных событий в аспекте гармонических и мелодических напряжений и релаксаций, связности и развития, но, в общем случае, вне связи с членением пьесы на группировки (временные отрезки). Редукция пролонгации преодолевает границы формально выявленных ритмических группировок и, таким образом, устанавливает более богатые внутритекстовые связи. Она выражает, по существу, то же интуитивное представление, что и редукция по шенкериянским рецептам; согласно этому представлению, членение на временные отрезки дает относительно внешний, поверхностный срез музыкального времени, тогда как в своих глубинных основах музыкальное время мыслимо как некое целостное, внутренне структурированное, как бы синхронное пространство. Редукция пролонгации, будучи осуществлена в применении к целостной законченной тональной пьесе, также выявляет конфигурацию I-V-I, но теперь последняя интерпретируется по-иному; заключительное I — это точка абсолютной релаксации, первое I — ее левосторонняя пролонгация, обеспечивающая глобальную связность целого, а кадансовое V — другая левосторонняя пролонгация, символизирующая напряжение и развитие.

Для каждой из четырех сфер анализа предлагаются правила двух типов; правила грамматической корректности и правила предпочтения («преференционные правила»). Первые, не знающие исключений, служат для фильтрации принципиально невозможных структурных описаний; вторые, не имеющие аналогов в генеративном синтаксисе Хомского, отражают те предпочтения, которые идеализированный слушатель отдает одним гештальтам перед другими.

Чтобы не утяжелять изложение, приведем лишь один образец анализа группировок и метрического анализа, осуществленных согласно предлагаемому Лердалем и Джэкендоффом алгоритму. Группировки на каждом уровне сегментаций (кроме низшего) включают по целому числу группировок более низких

уровней; таково требование одного из правил грамматической корректности. Относительная метрическая сила каждого события выражается числом точек, выстроившихся под этим событием в вертикальный ряд. Полученные конфигурации в основном кажутся естественными до тривиальности. Все же, на наш взгляд, сегментация на группировки излишне привязана к тактовым чертам. Сегментация верхнего голоса на F-мотивы и, далее, на мотивы, определенные исходя из F-мотивов (ср. выставленные нами скобки сверху нотного текста), хотя отчасти и коррелирует с сегментацией на группировки, но в целом дает конфигурацию более богатую, лучше отражающую связный характер музыки.

Редукция временных отрезков графически отображается в виде перевернутого кроной вниз дерева, магистральные ветви которого направлены к главным событиям группировок, тогда как отходящие от них ответвления — к подчиненным событиям; правила грамматической корректности гласят, что ветви деревьев не могут перекрещиваться и сходиться в одной точке, а из одного «узла» не может отходить свыше двух ветвей. Чем более извилист путь от данного события по ветвям перевернутого дерева к его вершине (то есть чем больше узлов встречается на этом пути), тем выше степень его подчиненности и, соответственно, тем скорее оно подлежит редукции; что касается самого главного события целостного фрагмента музыки (структурного конца), то оно связывается с вершиной дерева прямой линией. Иначе говоря, редукцию можно представить как процедуру постепенного — снизу вверх — «отрубания» ветвей перевернутого дерева, продолжающуюся до тех пор, пока не останутся одни только самые длинные «сучья», а в конечном счете — один только «ствол». Критически оценивая дерево редукции временных промежутков для того же отрывка из Баха, мы усматриваем в нем кое-какие не вполне убедительные частности (на некоторые из них обращено внимание в рецензии [42]).

Безусловно убедительных результатов авторам удастся достичь разве что при максимально дистанцированном взгляде на музыкальное целое; так, картина, полученная при членении на крупные группировки целостной канонической сонатной формы, а затем и при построении для нее дерева редукции временных промежутков, не должна вызывать особых возражений.

В теории Лердаля-Джэкендоффа (от более подробного обсуждения которой мы, к сожалению, вынуждены воздержаться), как в фокусе, сошлись два кардинальных недостатка, являющиеся обычными спутниками парадигмы структурного слышания с присущим ей односторонним пониманием научности в музыковедении. Это:

а) значительный объем явно непродуктивной работы, направленной на перевод в изоцированно формализованные термины таких понятий и категорий, которыми музыкальная наука иного типа — не озабоченная проблемой собственной эпистемологической безупречности, свободно допускающая всякого рода методологическую эклектику — давно уже оперирует свободно и легко, не тратя усилий на объяснение вещей, изначально ясных любому мыслящему читателю;

б) очевидное пренебрежение историзмом. Для структурной и генеративной лингвистики отсутствие интереса к истории языка — это принципиальная и, с точки зрения стоящих перед этими дисциплинами задач, совершенно логичная позиция; с другой стороны, едва ли нужно специально объяснять, насколько важен учет исторического фона для любого по-настоящему интересного и информативного разговора о музыке — тем более такого, который ведется на языке строгой дедукции и формализации.

Не исключено, что первый из этих дефектов, в общем, может быть отнесен на счет чрезмерной увлеченности новым методом формализации и, соответственно, признан излечимым. Что касается второго, то с ним дело обстоит сложнее: оставаясь в рамках парадигмы структурного слышания, мы, скорее всего, не в силах преодолеть его до конца. Как мы имели возможность убедиться, структурное слышание активно апеллирует к психологии бессознательного и, конкретно, к интуициям идеализированного слушателя. Но категория «идеализации» предполагает, что в канале связи между продуцентом гештальтов и тем, кто эти гештальты воспринимает, нет никаких помех. Отсюда нетрудно заключить, что структурное слышание не адекватно имманентной природе музыкального целого, если в каком-то своем измерении оно не смыкается с принципиально иным типом слышания, нацеленным именно на устранение возможных помех (иными словами, на постижение гештальта с позиций того исторически обусловленного образа мышления, которому этот гештальт обязан своим возникновением). Следуя Наттэ, этот тип слышания можно обозначить как *поэтический* — от «поэтика», а и «поэзия» ([39]).

Сфера «поэтического» соответствует той интимной области психики, где происходит исторически закономерная встреча факторов, дающих начало исходному гештальту (ядерной структуре, порождающей модели) структуре. Поскольку нам не дано охватить множество таких факторов во всей полноте, эта сфера распространяется за пределы нашей способности к формализации. Но мера убедительности наших суждений о поэтическом прямо зависит от успеха формализованного описания того, что находится в обозримом пространстве между эмпирической реальностью текста и выявляемой через редукцию порождающей моделью; с другой стороны, мера оправданности нашего формализованного анализа прямо пропорциональна мере богатства и разнообразия обнаруживаемых в итоге ответвлений в область поэтического.

В качестве иллюстрации, поясняющей сказанное, может служить безупречный в своем роде анализ вступления к «Тристану» [22], который привел его автора к выводу, совершенно неоспоримому с точ-

ки зрения избранной им дедуктивной системы: это, по существу, серийный текст, где в функции «серии» — своего рода Grundgestalt'a или глубинной структуры, обросшей некоторым множеством трансформационных правил,— выступает структура типа [8, 0, 3, 6, 9, 1] (условно — [As, C, Es, Fis, A, Cis]). Но парадоксальная привлекательность такого решения в значительной мере обесценивается тем, что исторически обусловленная поэтика «Тристана» включает момент обострения некоторых тональных тяготений, при этом типе анализа совершенно не учитываемый. Соответственно, выявленный Grundgestalt оказывается артефактом; он обусловлен особого рода помехами в канале связи между продуцирующим и воспринимающим полюсами.

Еще раз обратимся к «Прогулке». Выявленный в результате формализованного анализа этого текста Grundgestalt, какой бы убедительной силой он ни обладал сам по себе, будет смотреться совершенно иначе, если мы поместим его в единый ассоциативный контекст с другими глубинными структурами, обнаруженными благодаря применению аналогичных процедур; степень его осмысленности возрастет, если нам, с привлечением обширного сравнительного материала, удастся показать, что проявившиеся в нем отклонения от типичных для тональной музыки XIX в. предпочтительных правил — это поэтически релевантные признаки, характеризующие modo gussico в музыке. С другой стороны, спецификация дифференциальных признаков соответствующей музыкальной поэтики, не имея твердой основы в виде формально неоспоримых аналитических результатов, рискует остаться на уровне отдельных наблюдений, не приведенных в убедительную систему. Таким образом, вырисовывается возможность синтеза двух разновидностей слышания — структурного, имеющего в виду глубинные конфигурации, онтологически первичные по отношению к «поверхностной структуре» музыкального текста, и поэтического, устанавливающего связь между этими конфигурациями и онтологически еще более фундаментальными факторами культурно-исторического контекста. Эпистемологически такой синтез означает соединение двух взаимодополняющих модусов научности — того, который исповедуется парадигмой структурного слышания, и того, который соответствует более привычному для музыковедения гуманитарно-историческому подходу.

Возвращаясь к соображениям, связанным с психологией бессознательного, заметим, что более глубокий, адекватный природе музыки синтез должен включать, помимо структурного и поэтического слышания, еще и дополнительный, третий компонент. Как уже говорилось, структурное слышание отражает тот аспект психологии бессознательного, который связан с восприятием (или — выражаясь в более строгих психологических терминах — с апперцепцией — см. ([33], 142-144)) гештальтов, а поэтическое слышание — более глубинный аспект, соответствующий устойчивым признакам исторически обусловленных образов мышления (менталитетов). Но в психологии бессознательного присутствует еще и нечто такое, что пронизывает и структурирует все сферы психической жизни человека, в том числе психологию менталитетов и психологию апперцепции. Речь идет об универсальных — то есть вне-личностных, вне-исторических, архетипических — константах коллективного бессознательного. Секрет великого искусства в том, что оно умеет выразить этот общечеловеческий компонент бессознательного с особой, захватывающей все наше существо силой; модус слышания, соответствующий этому уровню нашей психической жизни, включает в себя и поглощает все иные, ограниченные модусы и толкует музыку как один из языков абсолютного бытия.

Здесь слышание переходит ту грань, за которой научные — иначе говоря, доступные проверке и опровержению — утверждения невозможны; модус, о котором идет речь, по природе своей *метафизичен*. Но поскольку он является интегральной частью музыкального мышления, музыкальная наука не имеет права от него абстрагироваться. К метафизическому слышанию в полной мере применимы слова, сказанные в свое время о метафизическом модусе постижения психической жизни вообще, хотя сам по себе этот модус и не входит в компетенцию науки, «последняя может принести пользу в разъяснении фактической стороны "метафизического переживания" и тем самым — в очищении нашего метафизического опыта» ([33], 257).

Вновь вспомним «Картинки с выставки». Мы можем усмотреть в этом произведении музыкальный эквивалент дантовской «Комедии», воплощающий один из величайших архетипических сюжетов всех времен — странствие души по регионам потустороннего мира. Такая оценка всецело метафизична, ее невозможно ни подтвердить, ни опровергнуть; но опыт анализа этой вещи в модусах структурном и поэтическом — например, опыт сопоставления частичных моделей-гештальтов (так сказать, парциальных точек зрения на единый, целостный сюжет) — способен сыграть позитивную роль в разъяснении связанного с ней метафизического переживания.

Если перед музыкальной наукой, действительно, стоит задача усовершенствования исследовательского аппарата, то она, на наш взгляд, должна заключаться прежде всего в методологически тщательно отреф-лексированном синтезе трех типов слышания, соответствующих трем перечисленным сферам психологии бессознательного. Такой синтез — как кажется, все еще не осуществленный современным музыковедением (что, возможно, в какой-то мере связано с угасанием парадигмы структурного слышания или ее перерождением в некое подобие прикладного учения о композиции) — будет наделен внутренней парадоксальностью, поскольку сильный акцент на научности непременно будет сочетаться в нем с пре-

одолением антиметафизической установки современной позитивной науки; но подобного рода парадоксальность как нельзя лучше соответствует триединой природе музыкального искусства как области численных архитектурных пропорций, области спонтанных личностных импульсов, области глубоких и смутных общечеловеческих смыслов. Формализованная научность интересна и оправданна прежде всего в перспективе этого высокого синтеза — как способ эффективного и адекватного описания гештальтов, как подходящий трамплин для скачка в сферу музыкальной поэтики, как средство, помогающее очищению и прояснению того метафизического опыта, без которого невысказано наше общение с музыкой.

Примечания

¹ Этим словосочетанием мы переводим шенберговский термин Grundgestalt, метафорически обозначающий основную идею произведения, которая проявляется на его протяжении в разнообразных формах и на различных структурных уровнях.

² Возможно, что сказанное не относится к этномузыкологии, в которой автор настоящих строк не компетентен.

³ Немногие известные автору интересные исключения относятся в основном к сфере этномузыковедения. См., в частности, [21, 31, 24].

⁴ Характерный образец: [25] — первый труд шенкерского направления на французском языке. В ряде трудов этого «гибридного» направления делаются попытки выйти за пределы тональной музыки XVIII-XIX вв. и применить методологию структурного слышания в ее постшенкерском варианте к музыке более ранней и более поздней эпох [49], статьи в сборнике [15]. См. также более ранний образец «расширительного» подхода к шенкерской доктрине [47].

⁵ Этой книге предшествовал ряд предварительных публикаций, в том числе [35, 32, 36] (заметим, что между книгой и некоторыми из этих публикаций обнаруживаются концептуальные расхождения).

Литература

1. *Акопян Л., Григорян В.* На пути к имманентному анализу музыкального текста // Музыкальная академия, 1992. 3.
2. *Аркадьев М.* Временные структуры новоевропейской музыки, изд. 2. М.: Библос, 1993.
3. *Барский В.* О теории Х. Шенкера и «музыке настоящего» // Советская музыка, 1984. 1.
4. *Борода М.* К вопросу о метроритмически элементарной единице в музыке // Сообщения АН Грузинской ССР. 71. 1973. 3.
5. *Борода М.* Принципы организации повторов на микроуровне музыкального текста. Автореферат... кандидата искусствоведения. Тбилиси, 1979.
6. *Гаспаров Б.* Некоторые вопросы структурного анализа музыкального языка // Труды по знаковым системам, 4 (Уч. зап. ТГУ, вып. 236), Тарту, 1969; (с небольшими изменениями и под другим заглавием воспроизведено в кн.: Проблемы музыкального мышления. М.: Музыка, 1974).
7. *Гаспаров Б.* К проблеме изоморфизма уровней музыкального языка (на материале гармонии венского классицизма) // Труды по знаковым системам, 7 (Уч. зап. ТГУ, вып. 365), Тарту, 1975.
8. *Гаспаров Б.* Некоторые дескриптивные проблемы музыкальной семантики // Труды по знаковым системам, 8 (Уч. зап. ТГУ, вып. 411), Тарту, 1977.
9. *Милка А.* Теоретические основы функциональности в музыке. Л.: Музыка, 1982.
10. *Неклюдов Ю.* Заметки о шенкеризме // Музыкальная академия, 1992. 3.
11. *Холопов Ю.* Музыкально-эстетические взгляды Х. Шенкера // Эстетические очерки, вып. 5. М.: Музыка, 1979.
12. *Хомский Н.* Синтаксические структуры, в кн.: Новое в лингвистике, 2. М.: Изд-во иностранной литературы, 1962 (оригинал вышел в 1957 г.).
13. *Хомский Н.* Язык и мышление. М.: Изд-во МГУ, 1972.
14. *Хомский Н.* Аспекты теории синтаксиса. М.: Изд-во МГУ, 1972.
15. *Aspects of Schenkerian Theory*, ed. by D. Beach. New Haven & London, Yale University Press, 1983.
16. *Babbitt M.* The Structure and Function of Musical Theory. College Music Symposium, 5. 1965.
17. *Baroni M.* The Concept of Musical Grammar. Music Analysis, 2, 1983.
18. *Beach D.* A Schenker Bibliography. Journal of Music Theory, 13. 1969. 1.
19. *Beach D.* A Schenker Bibliography: 1969-1979. Journal of Music Theory, 23. 1979. 2.
20. *Beach D.* The Current State of Schenkerian Research. Acta Musicologica, 57. 1985. 2.
21. *Boilés Ch.* Les chants instrumentaux des Tehuwas: un exemple de transmission musicale de significations, dans: Musique en jeu, 12. Paris, Seuil, 1973.
22. *Boretz B.* Meta-Variations, IV: Analytical Fallout (I). Perspectives of New Music, 11. 1969. 1.
23. *Burkhardt Ch.* Schenker's «Motivic Parallelisms». Journal of Music Theory, 22. 1978. 2.
24. *Cooper R.* Abstract Structure and the Indian Raga System. Ethnomusicology, 21. 1977. 1.
25. *Deliège C.* Les fondements de la musique tonale. Une perspective analytique post-schenkerienne. Paris, J. Clattes, 1984.

26. *Epstein D.* Beyond Orpheus. Studies in Musical Structure, 2nd Ed. Oxford-New York, Oxford University Press, 1987 (1-е издание -1979).
27. *Feld S.* Linguistic Models in Ethnomusicology. *Ethnomusicology*, 18. 1974. 2.
28. *Forte A.* Schenker's Conception of Musical Structure. *Journal of Music Theory*, 3. 1959. 1.
29. *Forte A.* The Structure of Atonal Music. New Haven & London, Yale University Press, 1973.
30. *Forte A., Gilbert S. E.* Introduction to Schenkerian Analysis. New York, Norton, 1982.
31. *Herndon M.* Le models transformationnel en linguistique: ses implications pour l'etude de la musique. *Semiotica*, 15. 1975. 1.
32. *Jackendoff R. and Lerdahl F.* Generative Music Theory and Its Relation to Psychology. *Journal of Music Theory*, 25. 1981. 1.
33. *Jaspers K.* Allgemeine Psychopathologie, 9 Aufl. Berlin usw., Springer-Verlag, 1973.
34. *Komar A. J.* Theory of Suspensions. A Study of Metrical and Pitch Relations in Tonal Music. Princeton, Princeton University Press, 1971.
35. *Lerdahl F. and Jackendoff R.* Toward a Formal Theory of Tonal Music. *Journal of Music Theory*, 21. 1977. 1.
36. *Lerdahl F. and Jackendoff R.* On the Theory of Grouping and Meter. *The Musical Quarterly*, 67. 1981. 4.
37. *Lerdahl F. and Jackendoff K.* A Generative Theory of Tonal Music. Cambridge, Mass., & London, The MIT Press, 1983.
38. *Narmour E.* Beyond Schenkerism. The Need for Alternatives in Music Analysis, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1980.
39. *Nattiez J.-J.* Fondements d'une semiologie de la musique. Paris Union Générale d'Éditions, 1975.
40. *Nattiez J.-J.* Musicologie generale et sémiologie. Paris, Christian Bourgois.
41. *Peel J. and Slawson W.* [Review on:] *F. Lerdahl and R. Jackendoff. A Generative Theory... etc.* *Journal of Music Theory*, 28. 1984. 2.
42. *Rufer J.* Composition With Twelve Notes. London, Barrie & Rockliff, 1954.
43. *Ruwet N.* Note sur les duplications dans l'oeuvre de Claude Debussy dans: *Langage, Musique, Poesie*. Paris, Seuil, 1972 (1-я публикация статьи — 1962).
44. *Ruwet N.* Methodes d'analyse en musicologie, dans: *Langage, Musique Poesie op. cit.* (1-я публикация статьи — 1966).
45. *Ruwet N.* Theorie et methodes dans les etudes musicales, dans: *Musique en jeu 17*. Paris, Seuil, 1975.
46. *Salzer F.* Structural Hearing. Tonal Coherence in Music. New York Dover 1962.
47. *Schenker H.* Der freie Satz. Wien, Universal Edition, 1935 (посмертное издание), английский перевод Эрнста Остера (E. Oster) id. Free Composition. New York, Longman, 1979.
49. *Wintle Ch.* Analysis and Performance: Webern's Concerto op 24/II. *Music Analysis*, 1. 1982. 1.
50. *Yeston M.* The Stratification of Musical Rhythm. New Haven & London Yale University Press, 1976.

© Зейфас Н. М., 2012

ИОГАНН МАТТЕЗОН – ОСНОВОПОЛОЖНИК СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

Соединив богатый опыт композитора и исполнителя с идеями Просвещения, Маттезон стал первым популярным музыкальным писателем, уделившим главное внимание современному творчеству.

Ключевые слова: Маттезон, теория, практика, музыкальная современность.

Немецкий композитор, дирижер, певец, дипломат и музыкальный теоретик Иоганн Маттезон (1681-1764) создавал свои труды в эпоху, когда музыкально-историческая наука лежала в колыбели, а теория никак не могла стряхнуть с себя тяжкий груз средневековой схоластики и обратиться к практике. Между тем композиторы и исполнители считали безнадежно устаревшей музыку, созданную два-три десятилетия назад — не говоря уже о правилах, излагавшиеся в увесистых трактатах. Поэтому основы ремесла постигали обычно вообще без книг, переписывая от руки произведения лучших современных мастеров.

Гамбургскому «полиисторику», как он себя называл, самой судьбой было предназначено воссоединить теорию и практику в неразрывном единстве, «как душу и тело» [9, с. 7]. Сын сборщика податей — то есть человека богатого и не скованного цеховыми предрассудками — получил неплохое музыкальное образование, однако своим подлинным «музыкальным университетом» считал оперный театр. С 9 до 24 лет Маттезон был солистом Гамбургской оперы, в 18 дебютировал на этой сцене как композитор, а вскоре уже давал ценные советы Георгу Фридриху Генделю, прибывшему в ганзейский город для постижения новейшего оперного стиля. В обширном наследии «полиисторика» есть оперы «Борис Годунов» и

«Клеопатра», множество ораторий и кантат, камерная музыка и даже «Песнь» на собственное погребение — Маттезон написал ее в 1760-м и более всего беспокоился, чтобы стиль не успел устареть до премьеры.

Взяться за сочинение музыкальных трактатов нашего героя побудили обстоятельства. Покинув сцену в связи с ухудшением слуха, он стал секретарем английского посланника, много путешествовал, получил возможность знакомиться с новейшей зарубежной литературой, философией, публицистикой. Именно соединение идей английского и французского Просвещения с богатым опытом композитора и исполнителя позволило Маттезону открыть новые горизонты в музыкальной науке, что оценили уже современники и ближайшие потомки [4, с. 9; 5, с. 948; 10, с. 44].

Свою первую книгу (1713) Маттезон назвал «Только что открытый оркестр, или универсальное и основательное руководство относительно того как галантный человек может составить себе совершенное представление о величии и достоинстве благородной музыки, сформировать на этом основании свой вкус, научиться понимать технические термины и умело рассуждать об этой превосходной науке». «Галантный человек» в понимании эпохи Просвещения — представитель нового времени, дерзающий искать собственных путей в избранной сфере деятельности, отвергающий незыблемые авторитеты, критически переосмысливающий вечные истины и притом открытый новым идеям, по большей части приходящим из-за рубежа. Именно «галантные люди» называли греческим словом *оркестр* «возвышение, на котором сидят господа симфонисты», во-первых, потому что «благородная сила звучания и tutti обычно содержатся в симфонической, или инструментальной музыке», а во-вторых, «и главным образом, потому, что здесь занимает свое постоянное и почетное место капельмейстер — глава всей музыки, на которого устремлены все глаза и чьи движения и жесты вносят порядок в исполнение» [8, с. 34-35].

Как известно, капельмейстер, то есть руководитель придворной капеллы или оркестра оперного театра, во времена Маттезона не только дирижировал, но и поставлял новую музыку, поэтому в Германии это звание было тогда высшим для музыканта. Маттезон разослал наиболее известным композиторам-капельмейстерам экземпляры своего первого «Оркестра» с просьбой высказать пристрастную оценку, а затем опубликовал эти отзывы в следующей книге, «Защищенный оркестр» (1717). Из отзывов Генделя и Телемана становится ясно, что книга Маттезона привлекла немецкую творческую молодежь возможностью сократить непроизводительные затраты времени и указанием «прямой дороги, по которой можно как бы играючи придти к музыкальной учености» [8].

В роковой для многих поколений музыкантов дилемме «искусство ИЛИ наука» Маттезон без колебаний заменил *или* на *и*. Его определение гласит: «Музыка — это искусство и наука умно расставлять тщательно отобранные и приятные звуки, правильно соединять их друг с другом и приятно исполнять, дабы благозвучие способствовало восхвалению Бога и другим добродетелям» [9, с. 3]. Неудивительно, что в новой системе ценностей первейшими мудрецами оказались не кабинетные ученые, а великие композиторы и исполнители.

Фактически Маттезон первым ввел в искусствознание понятие интуиции, воспринятое от Джона Локка. Для английского мыслителя интуиция — «самое ясное и совершенное знание, на которое только способен человек», ибо оно сообщено небом — «через откровение» [2, т. 2, с. 8-9, т. 3, с. 586]. Маттезон неоднократно подчеркивал в своих работах, что гениально одаренные артисты и художники способны достичь гораздо большего, чем ученые, вооруженные точными инструментами познания, ибо они черпают «из колодца природы, а не из лужи арифметики» [9, с. 21]. К примеру, математики безуспешно стараются «привести в порядок» произведенные природой звуки и их бесчисленные соотношения. «Музыканты же, напротив, оценивают и улучшают полные недостатков и в определенной степени бесхозяйственные расчеты и так хорошо справляются с этим, что приводят звуки к чудесному действию» [9, с. 19]. «Чудесным действием» или «истинным чудом» музыки Маттезон называет способность «возбуждать любые страсти души. Тогда наш рассудок умолкает, наша способность постижения ничего не постигает; как это происходит — тайна, недоступная для гармонической науки; только в высшей степени воодушевленная публика и повсюду чествуемый композитор могут сказать: нам дано знать ее!» [7, с. 363]. Таким образом, немецкий «полиисторик» обосновывает способность эстетического суждения, основанного на чувственном познании, на несколько лет опережая своего соотечественника Александра Готлиба Баумгартена (1714-1762), чьи «Философские размышления о некоторых вопросах, касающихся поэтического произведения», выйдут лишь в 1735 году.

Призывая «истинного исследователя музыки» изучать в первую очередь душу и чувства человека, «ибо именно они являются началом и концом (творческого процесса. — Н. З.) и прямыми помощниками музыканта» [7, с. 137-138], Маттезон по сути имеет в виду уже не барочную теорию аффектов, а психологию творчества и восприятия. Для представителей эпохи Просвещения важны не столько сами аффекты, сколько сотни их «удивительных и привлекательных оттенков» [8, с. 160], которые невозможно систематизировать. Аббат Прево пишет в 1731 о людях «более высокого склада, которые могут волноваться на тысячу разных ладов, будто они наделены более чем пятью чувствами и способны вмещать мысли и чувствования, переступающие обычные границы природы» [3, с. 84]. А два десятилетия спустя заглавный герой философской повести Вольтера «Микромегас» (1752), молодой и во всех отношениях приятный жи-

тель звезды Сириус, заявит обитателю Сатурна: «...На нашей планете мы одарены примерно тысячей чувств, и все-таки в нас всегда остается еще какое-то смутное желание, какое-то неопределенное беспокойство, которое беспрестанно твердит нам о том, что мы ничтожны и что есть существа, бесконечно более совершенные, чем мы» [1, с. 80-81].

На утонченные чувства людей нового склада музыка воздействует «конечно же, не звуками сами по себе, не их величиной, образом или фигурой, но главным образом тем ловким, всегда заново изобретаемым и неисчерпаемым соединением... изменением, смешением, своеобразием, отклонением и возвратом, повышением и понижением, шагами и скачками, ускорением, замедлением, силой и слабостью (звучания. — Н. З.), порывистостью, обычным и необычным движением, смягчением, отсрочкой, успокоением и тысячей других вещей, которых не могут понять и оценить ни циркуль, ни линейка, ни масштаб, но лишь благороднейшая, сокровеннейшая часть души, когда ее научат природа и опыт» [9, с. 20-21].

Композиторам, желающим трогать душу, Маттезон советует особенно тщательно выверять соотношение нового, неожиданного — и знакомого, привычного. Например, он рекомендует в начале произведения как можно четче обрисовать основную тональность и характер — как «цель и главное намерение» и обозначить «способ, которым автор собирается следовать дальше», с тем, чтобы слушатель «приготовился и склонился к вниманию», а также получил «возможность настроить свои уши в заданном направлении». Заключительный раздел произведения следует спланировать и набросать заранее, «пока еще свежа способность к изобретению и не утомлен дух», чтобы сказать под конец нечто «действительно значительное». В процессе развертывания музыкальной мысли желателен сочетать нечто «всем известное» с совершенно новым, подчас намеренно «ошарашивающим» аудиторию, обманывающим ожидания слуха [9, с. 20-21]. Разумеется, конкретные рецепты каждый должен находить сам, руководствуясь природным талантом, опытом и движениями собственной души.

Понимая музыку как «речь звуков» (Tonrede или Klangrede), Маттезон призывает композиторов обращать главное внимание на «говорящие звуки», а не «пестрые ноты». Звукопись и иллюстрацию отдельных слов текста он относит к «низшей части» композиторского мастерства. Ведь музыка, в отличие от других видов искусства, «остается музыкой без слов, без изображений, без статуй, да и вообще без малейшего подражания вещам внешним, которые она, однако, так хорошо умеет выражать как внутренние, глубочайшие, сокровеннейшие движения души» [7, с. 83].

Как музыкант, прошедший «университет» оперного театра, Маттезон связывает музыкальную выразительность не только со словом, интонацией, но и с искусством актерского жеста: «Все, что говорится, есть лишь тень действия... Слова не трогают того, кто не понимает языка, остроумнейшие речи достигают лишь остроумнейших голов, но хорошо примененные жесты и выражения лица ясны всем, даже детям» [9]. Остается добавить, что это свойство «музыкальной речи» эпохи барокко оттачивалось на всем протяжении XVIII века, чтобы достигнуть вершины в гениальной «композиторской режиссуре» Моцарта, от которого, в свою очередь, искусство выразительного жеста воспримут мастера последующих веков, вплоть до нашей современности.

Едва ли не впервые в истории музыки Маттезон дерзает разрушить традиционную иерархию жанров, восходящую к античной триаде высокого, среднего и низкого стилей. Хорошую танцевальную, застольную или колыбельную мелодию он ставит гораздо выше плохого произведения в самом что ни на есть возвышенном стиле. По его убеждению, выдающиеся сочинения обычно несут в себе черты всех трех стилей [7, с. 59-60].

Весомый вклад внес Маттезон в становление музыкально-исторической науки. Воздавая должное «многим ученым людям, которые старались прилежно описать музыкальные свидетельства различных народов от времени одного до настоящего», сам он считает единственно заслуживающим серьезного изучения лишь искусство нового времени. Его периодизация предельно проста:

1. От происхождения до VI-V веков нашей эры — период, «когда музыка была мало известна».
2. От VII века (рождение григорианского хора) до 1600 года — период, когда музыка пребывала в «максимально возможном упадке, ибо монополию в ней захватили монахи, тогда как с концом этого периода произошли изменения столь знаменательные, что мы до сих пор удивляемся их плодам».
3. От 1600 до настоящего времени; этот период короче других, зато дал столько материала, что оба предыдущих кажутся еще менее продолжительными [9].

Богатейший музыкальный материал современности, Маттезон сохранил для потомков не только в «Защищенном оркестре», но и в первом немецком музыкально-периодическом издании «Музыкальная критика» (начало 1720-х годов) а затем в первом автобиографическом словаре немецких композиторов «Основание триумфальной арки» (1740). Публикуя бесценные свидетельства современников об их жизненном пути и творческих принципах, «полиисторик» не делал принципиальных различий между всемирно известными авторами и скромными провинциальными канторами, ибо был убежден: «Нет в мире ни одного человека, от которого нельзя чему-либо научиться — как для подражания, так и для того, чтобы избежать подобной участи». Первейшая задача ученого, пишущего о современности, — запечатлеть це-

лостный процесс, живым свидетелем которого он является, оставив окончательный приговор так называемому суду истории.

Литература

1. *Вольтер*. Философские повести. М., 1954.
2. *Локк Дж.* Сочинения. В 3-х т. М., 1988.
3. *Прево А. Ф.* История кавалера де Грие и Манон Леско. М., 1964.
4. *Adlung M. J.* Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit. Erfurt, 1758.
5. *Burney Ch.* A general history of music (1789), vol.2. New York, 1957.
6. *Mattheson J.* Das beschuetzte Orchestre. Hamburg, 1717
7. *Mattheson J.* Das forschende Orchestre. Hamburg, 1721.
8. *Mattheson J.* Das neu-eroeffnete Orchestre. Hamburg, 1713.
9. *Mattheson J.* Der vollkommene Capellmeister. Hamburg, 1739.
10. *Riehl W. H.* Musikalische Charakterkoepfe. Bd. 1. Stuttgart, 1861.

© *Зусман В. Г., Сиднева Т. Б., 2012*

ТВОРЧЕСТВО И.С. БАХА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ БАРОККО: РИТОРИКА И МИСТИКА

Творчество И. С. Баха рассматривается в контексте культуры «готового слова» барокко. Риторика и мистика определяются как два полюса мышления композитора, отражающие, с одной стороны, следование традиции и нормам эпохи, с другой – прорыв к индивидуальному личностному высказыванию. Характерное для Баха интимно-личностное чувство божественных истин наметило отход от жесткости религиозно-риторической догмы к духовной музыке, наполненной свободной экспрессией.

Ключевые слова: И. С. Бах, барокко, риторика, мистика, музыкальное мышление, кантаты, символ сердца.

Альберт Швейцер в фундаментальном труде о И. С. Бахе, размышляя о разных типах художников, относит Баха к творцам объективного плана, искусство которых не идет наперекор своему времени и не отражает личные переживания создателя художественных произведений. Целиком принадлежащее своей эпохе, оно в то же время не безлично, но *сверхлично*: «не он живет, но дух времени живет в нем». «Все художественные искания, стремления, желания, порывы и блуждания прежних, равно как и следующих за ним поколений, сосредоточились в нем и творят через него» [5, с. 5].

Эта характеристика А. Швейцера помогает увидеть в И. С. Бахе художника барокко. А. Швейцер считает И. С. Баха не индивидуальным творцом, не «отдельной» (Einzelpersönlichkeit, 2), а «универсальной личностью» (Universalpersönlichkeit, 2). Музыкальные произведения И. С. Баха созданы не отдельным, самозаконным композитором, занятым углублением во внутренний мир (Einzelgeist), а художником иного типа. И. С. Бах наполнен духом «всеобщего» (Gesamtgeist, 3), духом полноты и целостности.

Творчество И. С. Баха связано с типом мышления, который С. С. Аверинцев назвал «рефлексивным традиционализмом» [1, с. 146]¹. Эта модель мышления, характерная прежде всего для философии и искусства, чаще всего рассматривалась на примере литературы. Тем интереснее соотнести вопрос о «рефлексивном традиционализме» с музыкой.

В основе рефлексивного традиционализма лежит представление о «познавательном примате общего перед частным» [1, с. 151]. Эта стадия мышления связана с дедуктивным, силлогическим, схоластическим подходом к истолкованию мира. Познаваемо и для познания ценно не частное, а общее, не «казус», а «универсалия». Примечательно, что А. Швейцер остро чувствует универсализм И. С. Баха.

В основе рефлексивно-традиционалистского подхода к искусству лежит «норма». Это может быть норма жанра, то есть его установленный правилами канон. Такова, например, статическая концепция жанра, понимаемого как «уместное», «приличное». И. С. Бах следует сходному представлению о музыкальных жанрах, но и отклоняется от него. В его произведениях возникает «зазор» между нормой, каноном и авторским воплощением замысла.

Рефлексивный традиционализм основан на риторическом принципе. Риторика понимается при этом предельно широко, как стиль мышления, а не только как украшение речи. Риторика соотносит стиль с заданным образцом, с нормой, то есть с готовой техникой описания, повествования или убеждения. При этом правила регулируют «построение фразы, структуру периода, вообще фактуру словесной ткани» [1, с. 212].

Как известно, общие принципы риторического мышления свойственны И. С. Баху. В музыкальной науке существует прочная традиция их изучения в разных жанрах. Однако, как и в случае с жанром, музыкальный стиль И. С. Баха возникает не только как некая средняя линия, но и как отклонение от нее. В жанре и стиле музыкальных произведений И. С. Баха ясно прослеживаются рационализм и математичность. Однако в мире И. С. Баха за строгим соблюдением заданных пропорций сокрыта и глубокая внутренняя сЭпоха барокко была особой фазой «риторического состояния культуры». К сочинениям И. С. Баха можно применить характеристику, которую А. В. Михайлов дает барочному «я». В эпоху барокко «отношения автора и произведения таковы: произведение доминирует над автором от лица мироздания и бытия» [3, с. 344]. В ораториях, мотетах и «Страстях» И. С. Бах предстает как универсальный и сверхличный композитор.

«ХТК», «пассионы», «Искусство фуги», «Гольдберг-вариации» И. С. Баха свидетельствуют о том, что немецкий мастер создавал барочные «своды», энциклопедии, сопрягавшие произведения с «целью мира, с его устроенностью и сделанностью».

По мнению А. В. Михайлова, риторическая культура — это культура «готового слова». Аналогом «готового слова» в музыке И. С. Баха можно считать лежащие в основании его сочинений протестантские хоралы, заданные риторические формулы, устойчивые законы полифонического развития, формообразования.

Соединяя в себе «наглядность и понятийность», тяготея к терминологичности, готовое слово «напрашивается само собой...». Его образно-понятийная сила «... заявляет о себе автоматически...» [3, с. 383]. «Готовое слово» (М. М. Бахтин) в литературе, заданная формула в музыке представляют собой «топосы» литературного и музыкального произведений.

В эпоху барокко литературные и музыкальные образы заимствуются не из индивидуального стиля поэта или композитора. Авторы, в том числе и И. С. Бах, находят их готовыми «в эзегетически обработанном лексиконе слов-образов, слов-символов, слов-эмблем» [3, с. 375-376].

Одно из очевидных подтверждений этого — включение во многие сочинения композитора монограммы ВАСН. В Высокой мессе Бах создает два Кугие: первое — эпическое, внеличное — подобно слову «от общины», в экспрессивном втором Кугие, — композитор использует монограмму, словно осознавая потребность своего, личного обращения к Богу.

Барочно-риторическая природа музыки Баха проявлялась и в характерных обозначениях: во всех, даже в светских, «мирских» сочинениях и в педагогически-инструктивных текстах неизменно присутствовало вначале, в аббревиатуре обращение «J. J.» (Jesu Juva — «Иисусе, помоги»), в конце благодарение — «SDG» или «SDGI» (Soli Dei Gloria) «Всевышнему одному слава».

В эпоху барокко принцип «нормы», регулировавший европейское искусство в течение двух с половиной тысячелетий, достигает наиболее напряженной, критической точки развития. А. В. Михайлов называет барокко предсмертным моментом, «предфиналом» всей традиционной культуры [3, с. 384].

Возникает «зазор» между неизбежным использованием риторических приемов, общими местами, между сложившимся и «готовым» языком традиционной культуры и поселившейся «внутри мира риторической искусности» безыскусностью [3, с. 349]².

В эпоху барокко возникли пограничные зоны между жанрами светской и церковной музыки. В пограничных ситуациях, в зоне сниженных периферийных жанров действовала диффузия, взаимопроникновение старого и нового, светского и культового, общепринятого, традиционалистского и безыскусственного, «неготового», однократного, уникального. Здесь возникал «зазор» между риторической культурой и безыскусственностью. На границах жанров и внутри «створок» канонических жанровых форм намечались порывы к непосредственности. В ситуации жанровых и стилевых диффузий, где утрачивалась дискретность, пластичность, заданность музыкального материала периодически возникало лишенное схематизма, внешне бесформульное, до предела конкретное, здесь и сейчас разворачивающееся *мистическое* обращение к Богу. Это всякий раз неизведанное, экспериментальное движение мысли и чувства шло от частного к общему, через опыт — к постижению полноты Божественного смысла. Для И. С. Баха характерны полюса общения с Богом: догматический, риторический, с одной стороны, и мистический, безыскусственно-непосредственный, с другой. Об этом пишет А. Швейцер, подчеркивая, что исповеданием веры И. С. Баха были «лютеранство и мистика».

Средоточием теологических знаний и источником художественных переживаний и вдохновения И. С. Баха несомненно была Библия — канон, пережитый лично, воспринятый эмоционально-чувственно, сердцем. Отметим, что в библиотеке Баха имела Библия с комментариями Лютера. Характерным подтверждением не вполне канонического прочтения канона является работа композитора над словесным текстом «Страстей по Матфею». Поразительно не только скрупулезное и глубокое знание Библии и библейской истории. Сделанные Бахом исправления и преобразования текста, созданного Пикандером, обусловлены стремлением достичь не некоего идеального состояния (скорбь, смирение и т.д.), но создать экспрессивные сцены (каковыми являются, например, начало второй части, где передаются волнение, крики толпы, а также заключительный хор — положение во гроб).

А. Швейцер заметил, что Бах глубоко чувствовал различие повествования у Матфея и у Иоанна. Действительно, Евангелие от Матфея, открывающее Новый завет, наиболее канонично, фундаментально, эпично по складу. О Страстях по Матфею Яков Друскин пишет: «... музыка определяется здесь не сама собою, а другой, чуждой ей, мощной силой, не имеющей ничего общего с чисто музыкальными законами построения» [цит. по: 5, с. 661].

Последнее, четвертое Евангелие наполнено скрытыми символами, знаками, шифрами. Словесный текст к этим пассионам был составлен самим композитором. В него вошли строфы из Евангелия от Иоанна, повествующие о событиях последних дней жизни, крестных муках и смерти Иисуса Христа, стихи немецкого поэта Б. Брокеса и лютеранские хоралы. Осознавая мистичность повествования в Евангелии от Иоанна, Бах в «Страстях по Иоанну» трактует хоры как «носители действия», в «Страстях по Матфею» они являются только «частью общего повествования» [5, с. 460]. Как и в целом, партитура «Страстей по Иоанну» отличается высочайшим эмоциональным накалом, остротой личного переживания трагичнейших моментов Евангелия.

Очевидно, что «прорыв к непосредственности» происходит в творчестве И. С. Баха изнутри риторической культуры. Этот «прорыв» и есть ни что иное как мистический порыв. На этой теоретической основе можно по-иному ставить вопрос о мистических элементах в произведениях И. С. Баха.

Сведения о том, насколько подробно Бах был знаком с теологической литературой, читал ли он религиозно-мистические трактаты Бернара Клервосского, Гуго Сент-Викторского, Мейстера Экхарта, Якоба Беме, ставшие столь актуальными и своевременными для барокко, до сих пор достоверно не известны.

Многие факты подтверждают глубокое и внимательное изучение догматических и мистических текстов. Авторы специальных работ приводят список богословских трудов, имевшихся в домашней библиотеке Баха [9]. Среди них: два издания сочинений М. Лютера в семи и в восьми томах, «Застольные чтения», Библии с его комментариями. Список свидетельствует об особом интересе Баха к проповеднической литературе — проповедям, трактатам, шпрухам и фрагментам Й. Мюллера, И. Олеариуса, ученика М. Экхарта И. Таулера, И. Франка.

Характерное для Баха интимно-личностное чувство божественных истин, уже в ранних произведениях наметившее отход от жесткости религиозно-риторической догмы к свободной духовной музыке, определило его искренний интерес к поэтам-мистикам Иоганну Франку и Филиппу Николаи.

С текстами Филиппа Николаи (1556-1608) — лютеранского проповедника, священника, поэта, автора популярных духовных песен — связаны две хоровые кантаты: «Wie schön leuchtet der Morgenstern» (BWV 1) и «Wachet auf, ruft uns die Stimme» (BWV 140). С одной стороны, Николаи известен как непреклонный сторонник лютеранства. Вместе с тем тяготел он и к мистике. Таким образом, в мировоззрении Николаи заметно сочетание официального, догматического, риторического богословия с непосредственным, мистическим, поэтическим началом. Наличие двух мировоззренческих полюсов — заданного, догматического, и интуитивного, мистического — сближает мировоззрение Ф. Николаи и И. С. Баха.

По утверждению Л. Курце (L. Curtze), тексты Николаи — связующее звено между религиозными песнями эпохи Реформации и субъективными религиозными песнями позднейшего времени. Николаи-поэта отличает «задушевность», «прониновенность» (Innigkeit) [7]. Известный германист, медиовист П. Нуссер также подчеркивает, что песни Ф. Николаи связаны с мистической традицией и предвосхищают религиозные песни барокко [10, с. 79]. Вполне возможно, что именно задушевность ценил в текстах Николаи И. С. Бах.

В кантате «Wie schön leuchtet der Morgenstern» (BWV 1), посвященной Благовещенью, композитор использует поэтический текст и мелодию хорала Ф. Николаи. Интересно, что в этом сочинении Бах возвращается к мотетной форме, характерной для его ранних кантат. В развернутом Хоре (№1), который по масштабам превосходит остальные номера, можно обнаружить некое «усиление» риторичности: тема хорала дважды проводится в партии сопрано в неизменном виде в сопровождении экспрессивной, ритмически свободной стреттной имитации у басов, альтов и теноров, мелодически варьирующих тему хорала. Одновременное звучание хорала и его колорирования — интонационного, ритмического, тембрового — возможно и отражает стремление к единению всеобщего и интимного, преклонения перед каноном и его личного «комментирования»³.

В поэтическом тексте первого номера обратим внимание на шестую строку: [6, с. 9]

- | | |
|---------|---|
| 1. Chor | Wie schön leuchtet der Morgenstern (1) |
| | voll Gnad und Wahrheit von dem Herrn, (2) |
| | die süße Wurzel Jesse, (3) |
| | du Sohn David aus Jakobs Stamm, (4) |
| | mein König und mein Bräutigam, (5) |
| | hast mir mein Herz besessen. (6) |
| | Lieblich, (7) |
| | freundlich, (8) |

schön und herrlich, groß und ehrlich, (9)

reich von Gaben, (10)

hoch und sehr prächtig erhaben. (11)

Шестой стих — «...hast mir mein Herz besessen...» — привлекает внимание своей повышенной риторичностью, искусственностью, переходящими в свою противоположность. Внутри риторической структуры здесь намечается порыв к непосредственности и безыскусственности.

Особенно хотелось бы выделить грамматическую глагольную форму перфекта (...hast mir mein Herz besessen...), одновременно передающую процессуальность, завершенность и длящееся действие. Причем происходит это на фоне усиления искусственности и изощренности: «Ты для меня владеешь моим сердцем».

В воссоздании внутренней многослойности религиозно-мистического состояния немаловажное значение имеет инструментальное сопровождение: в достаточно протяженных ритуальных эпизодах слышны характерные риторические фигуры (полет ангелов, ликование и др.), звукоизобразительные моменты (свет утренней звезды), но при этом развитая инструментальная фактура имеет явные черты активной экспрессии и фантазийности, что создает ощущение прорыва сквозь риторическую предопределенность материала.

В этой кантате Бах использует две солирующие скрипки, представленные в ярко эмоциональном имитационно-полифоническом диалоге. А. Швейцер, обращая на это внимание, пишет о первом номере (хоре) кантаты: «Его музыка возвращает текст в сферу мистически-преизбыточного» [12, s. 729]. В третьем номере (арии) этой кантаты:

Erfüllet, ihr himmlischen, göttlichen Flammen,

Die nach euch verlangende, gläubige Brust.

Die Seelen empfinden die kräftigsten Triebe

und schmecken auf Erden die himmlische Lust.

вновь появляются солирующие скрипки. Слушателю может показаться, что в звучании строки — Erfüllet, ihr himmlischen, göttlichen Flammen — в восходящих пассажах, скачках на широкие интервалы, активном движении «кружащихся» шестнадцатых мастерски передается «ощущение вздымающихся языков пламени» [12, s. 729].

Возможно, что текстовой основой этой мистической полноты служит, между прочим, образ «сердца», которым владеет Бог и которое отчуждено от человеческого «я»: «hast mir mein Herz besessen».

А. Швейцер, анализируя знаменитую кантату «Господь — моя крепость» (Ein' feste Burg, BWV, 80) [12, s. 623], ее мистическое содержание связывает со стихом хорала «Войди в дом моего сердца» (Komm in mein Herzenshaus), использованном в арии сопрано. Мистический смысл соединяется с мотивом «сердца».

Весьма примечательная картина в связи с этим мотивом складывается в «Страстях по Матфею». Отметим, что в 26 и 27 главах Евангелия от Матфея в переводе М. Лютера, послуживших основой текста «Страстей по Матфею» И. С. Баха, ни разу не встречается слово «сердце» (что закономерно отражает эпичность склада этого Евангелия). Однако в тексте «Страстей по Матфею», принадлежащем Пикандеру и Баху, это слово становится ключевым в ариях, хорах и речитативах, не связанных с повествованием Евангелиста. По крайней мере 16 раз встречается в «Страстях» отсутствующее в евангельских главах слово «das Herz». Мотив «сердца» связан всегда с глубокой эмоциональной, личной реакцией на события. Несколько раз встречается формула «Herzliebster Jesu...» (Иисус, возлюбленный моего сердца). Сердце Богородицы «истекает кровью» (8. Aria S), у верующих сердце «омыто слезами» (schwimmt in Tränen, 12. Recitativo S). Они хотели бы подарить его Иисусу (das Herz *schenken*). Верующие молят Господа войти в их сердце (13. Aria S). Во время сцены неправедного суда «измученное сердце» верующих трепещет (das gequälte Herz; 19. Recitativo T e Coro), слезы переполняют «сердце и взор» (Herz und Auge; 39. Aria A).

В одной из финальных арий возникает мотив «чистоты сердца»:

«Mache dich, mein Herze, rein,

Ich will Jesum selbst begraben.

Denn er soll nunmehr in mir

Für und für

Seine süße Ruhe haben.

Welt, geh aus, lass Jesum ein! (65. Aria B)

В чистом сердце верующих должен Господь обрести упокоение. Русский перевод не в состоянии передать взволнованную, естественную интонацию оригинального текста Пикандера-Баха.

Отметим, что в XVII-XVIII веках символ «сердце» в искусстве прямо указывает на связь с мистическими традициями. «Чистое», «открытое» сердце необходимо человеку, чтобы вместить Бога, Иисуса Христа. «Сердце» — символ «творческой силы», «интенсивности переживания» встречи с Богом. Сердце — символ ухода человека в глубину с последующим отказом от всего внешнего, мирского [11, s. 154].

Вернемся ко второй кантате Баха, написанной на текст поэта-мистика Ф. Николаи, «Wachet auf, ruft uns die Stimme» (BWV 140), которая написана на конец церковного года. Она представляется еще больше связанной с «готовым словом»: в ее основу положен хорал, записанный Ф. Николаи по образцу Г. Сакса. Еще более укорененная в традиции, кантата, все же, по своему общему тону «высказывания» выражает явную мистическую настроенность композитора. Примечательно, что в разборе кантаты «Wachet auf, ruft uns die Stimme» А. Швейцер указывает на моменты «радостного экстаза», выраженного не «определенным мотивом», а «мечтательными арабесками солирующего инструмента» [12, с. 502].

Текст и музыка предстают как целостное событие, происходящее «здесь и сейчас», под влиянием момента. Кажется, что «вольное» слово соединяется с «вольной» музыкой в едином антириторическом, мистическом воздействии. Так, два полюса барочного мышления — риторика и мистика — образуют в творчестве И. С. Баха новое эстетическое единство.

Размышляя о близости труда ученого и художника, И. Пригожин, создатель философии нестабильности, подчеркивал незаданность, незапрограммированность музыкального мышления И. С. Баха. Он отмечал, что «... в фугах Баха, например, заданная тема всегда допускает великое множество продолжений, из которых гениальный композитор выбирал на его взгляд необходимое» [4, с. 57]. Эта возможность «множества продолжений» «заданной темы» выявляет в других терминах скачкообразные переходы от заданной упорядоченности к многовариантности и творческой свободе. В барочной системе координат заданность можно соотнести с риторикой, а многовариантность и непредсказуемость выражения — с мистикой.

Примечания

¹ Выросший из дописьменной стадии словесной культуры, из архаических истоков греческой литературы и древних литератур Ближнего Востока, рефлексивный традиционализм оставался константой литературного развития для «средневековья и Возрождения, для барокко и классицизма...». Этот тип мышления был окончательно отвергнут лишь с победой «антитрадиционалистских тенденций индустриальной эпохи».

² А. В. Михайлов размышляет о творчестве протопопа Аввакума, попадающего в поле барочного *резонанса* и разделяющего с западной культурой «самые общие принципы морально-риторической экзегезы».

³ Характерно, что Ю. Евдокимова, вслед за А. Швейцером, определяет органные хоральные обработки как «метод комментирующей интерпретации текста» и видит в разработанности «комментирующего» фона по вертикали, «многослойности фактурного рисунка с индивидуальным выразительным смыслом каждой линии, каждого пласта» важное средство создания сложного, насыщенного художественного образа [2].

Литература

1. *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996.
2. *Евдокимова Ю.* Органное хоральное обработки Баха // Русская книга о Бахе. М., 1985
3. *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / Отв. ред. П.А. Гринцер. М., 1994.
4. *Пригожин И.* Философия нестабильности // Вопросы философии. 1991. №6.
5. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. М., 2004.
6. *Bach Johann Sebastian.* Texte. Kantaten. Motetten. Messen. Passionen. Oratorien. BWV 1 bis 249. Vorgelegt von Christine Fröde. Leipzig, 1989.
7. *Curtze L.* Philipp Nicolai's Leben und Lieder, Halle 1859.
8. *Jacob.* Stuttgart – Weimar, 2008.
9. *Leaver R.A.* Bachs theologische Bibliothek: Eine kritische Bibliographie // Beiträge zur theologischen Bachforschung / Hrsg. Von Walter Blankenburg und Renate Steiger. – Band I. Neuhausen – Stuttgart: Hänssler-Verlag, 1983.
10. *Nusser Peter.* Deutsche Literatur im Mittelalter. Lebensformen, Wertvorstellungen und literarische Entwicklungen.
11. *Renger Almut-Barbara.* Herz // Metzler Lexikon literarischer Symbole / Hrsg. Von Günter Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart – Weimar, 2008.
12. *Schweitzer Albert.* J.S. Bach. Vorrede von Charles Marie Widor. Sechste Auflage. Leipzig, 1928.

© *Савенко С. И.*, 2012

БАХ НА ВСЕ ВРЕМЕНА

Статья посвящена оригинальному творческому проекту, приуроченному к 250-летней годовщине со дня смерти И. С. Баха. Премьера этого коллективного произведения, получившего название «Страсти по Матфею-2000», состоялась в Москве в июне 2000 года. В создании композиции приняли участие 15 поэтов и 17 композиторов, которые представили современную интерпретацию традиционного жанра.

Ключевые слова: «Страсти по Матфею-2000», Бах, постмодернизм.

В середине июня 2000 года в Англиканской церкви св. Андрея в Вознесенском переулке близ Московской консерватории, где некогда обитала звукозаписывающая фирма «Мелодия», состоялась премьера очень необычного опуса. Можно даже сказать, единственного в своем роде, хотя его появление было приурочено к вполне академической дате — 250-летней годовщине со дня смерти И. С. Баха. Год памяти великого композитора широко отмечался во всем мире; не стала исключением и Россия, где баховская музыка традиционно занимает почетное место в концертных программах. В известном смысле Бах, подобно Пушкину, — «наше все». Тем интереснее выглядела смелая попытка вступить с незабываемым наследием в нестесненный диалог, попробовав свои силы на одном из самых крупных и, говоря современным языком, знаковых родов музыки Баха — жанре Пассионов, Страстей Христовых.

Новая композиция получила наименование «Страсти по Матфею-2000 (по BWV 244)» и внешне следовала общей канве прототипа: евангельское повествование перемежалось отступлениями в виде арий и хоралов, то есть лирическим и эпическим комментарием, столь существенным у Баха. Дальше начались отличия. Новые Пассионы стали плодом творчества 17 композиторов и 15 поэтов, объединивших свои усилия на ниве старинного жанра. Исполнение включило элементы сценографии (в том числе свет), видеоинсталляции и хореографии, в нем участвовали три хора, два инструментальных ансамбля плюс группа ударных и около десятка солистов. Все это длилось почти пять часов.

Подобный замысел, естественно, потребовал особых условий реализации. В роли «автора-составителя», согласно программке, выступил Петр Поспелов; три дамы — Екатерина Поспелова, Екатерина Бирюкова и Мария Степанова — обозначены там же как «авторы идеи». Подробности координаторской деятельности, наверное, были в своем роде не менее интересны, нежели результат. Однако мы оставим их за кадром, ограничившись позицией сидящего в зале слушателя.

Итак, старинный жанр лютеранского богослужебного обихода, представленный своим величайшим образцом, почти через три столетия пересказан русскими поэтами и композиторами. Пересказан, естественно, на русском языке: текст двух глав Евангелия, составляющий основу 334 Пассионов (Матф. 26:17 — 27:66) звучит в синодальном переводе, принятом в русской православной церкви (у Баха, как известно, использован немецкий перевод Мартина Лютера). Русская лексика и фонетика определяют звучание всего сочинения, но в первую очередь они обращают на себя внимание в речитативах повествователя-Евангелиста, включающих, кроме того, представление событий в лицах (реплики Иисуса, Петра, Иуды, Пилата и толпы). Сочинивший речитативы Вячеслав Гайворонский по традиции поручил партию Евангелиста тенору, но совсем не баховскому, а вообще неакадемическому. Певец-фольклорист Сергей Старостин интонирует речитативы в народной манере напевного сказывания, напоминающего то ли былинку, то ли духовный стих; как положено, повествование сопровождают инструменты, но тоже не совсем те: вместо клавесина, неперемногого спутника Евангелиста в баховских Страстях, здесь звучит простецкий уличный аккордеон в окружении флейты, трубы и контрабаса. Маленький ансамбль напоминает джаз-роковые группы, но то, что он играет, не вызывает подобных ассоциаций. И вокальная, и инструментальная партии в целом следуют принципу барочной изобразительности: смысл слов и драматические повороты повествования точно иллюстрируются музыкально-риторическими фигурами. Но и тут, заимствуя старинную идею, Гайворонский наполняет ее иным интонационным содержанием, хотя и выросшим в конечном счете из барочного же корня. Резкие диссонантные скачки и внезапные фактурные переключения напоминают об атональном письме экспрессионистской традиции, причем в массовых сценах эти ассоциации усиливаются приемами театра и кино. Последний момент вызывает в памяти ближайших предшественников нового опуса в пассионном жанре — в первую очередь *Страсти по Луке* Кшиштофа Пендерецкого.

Соединение в речитативах столь разнородных стилистических источников, наверное, могло бы привести к возникновению эффекта несовместимости. Однако этого не случилось, и речитативы остались в памяти как одна из самых впечатляющих деталей гигантской композиции. Возможно, дело еще и в том, что и барочные, и экспрессионистские элементы трактованы здесь как своего рода фольклор и в этом смысле уравниваются в правах с фольклором настоящим. Все это не столько заимствовано у Баха, Шенберга или Пендерецкого, сколько извлечено из сокровищницы всеобщей музыкальной речи, принадлежащей всем сразу и никому в отдельности. На этой особенности *Страстей по Матфею-2000* мы еще остановимся.

Второй канонический слой Пассионов согласно традиции связан с переживанием евангельских событий в отступающих от повествования музыкальных эпизодах, написанных на свободные поэтические тексты. У Баха они сольные (иногда соло с хором) и весьма пространные: как правило, они имеют форму арии *da capo*, то есть трехчастной с точной репризой. В новых *Страстях* сохранена традиционная драматургическая функция эпизодов-отступлений. Однако легко было предположить, что именно они станут местом для самых разнородных и субъективных интерпретаций. Так и случилось. Кроме сольных фрагментов, аналогичных баховским ариям, здесь есть хоры, инструментальные эпизоды, а также смешанные композиции, где в разных комбинациях соединяются слово, музыка, хореография и видеопроекция. Так,

например, в *Трех молениях о чаше* на первый план, причем в буквальном смысле слова, выступают поэты, представленные, так сказать, в аутентичном виде: на экране проецируются читающие свои стихи Геннадий Айги, Д. А. Пригов и Ольга Седакова. Музыка Владимира Николаева здесь намеренно уходит в тень: электронный фон лишь намеком сопровождает каждое стихотворение, слегка акцентируя эмоциональный и фонетический его смысл. Противоположный полюс представляют инструментальные композиции: *L'après midi d'un Bach* Владимира Мартынова, *Сарабанда* Гайворонского или киномузыка Алексея Айги *Нетерпимость*, где голос тувинской певицы Саинхо превращен в чисто сонорный элемент. Близко к этому роду мрачно-инфернальное танго *Agonia Divina* Юрия Ханона, тоже напоминающее звуковую дорожку фильма.

Уже из этого беглого перечня видно, что страстный сюжет вызвал у авторов композиции самую разнообразную поэтическую и музыкантскую реакцию. Некоторые стихи вообще лишь опосредованно связаны с евангельскими событиями и образами: таково, например, стихотворение Г. Айги *Куст*, миниатюрный *Этюд о душе* Алексея Парина или первый фрагмент *Маленькой ночной серенады* Льва Рубинштейна. Другие, напротив, описывают происходящее, как Роман Рудица в стихах о предательстве Иуды или Псой Короленко, рассказывающий о взятии Христа («ищите вы, как бы поразить Его...»). Но большинство стихов, составивших группу «арий», относится к роду лирических медитаций — и надо признать, что поэты, каждый в своем роде, оказались достойны вечной темы. Строгая классичность Ольги Седаковой, афористический минимализм Льва Рубинштейна, рваные ритмы Псоа Короленко, квазинаивная простота Ольги Рожанской, острая парадоксальность Веры Павловой, фонетическая суггестия Д. А. Пригова — как ни странно, все они не только не мешали друг другу, но гармонично сосуществовали в едином страстном пространстве.

Нечто подобное можно сказать и о композиторах, которые, правда, попали в иные условия. В отличие от поэтов, перед ними маячил конкретный образец — баховский текст, и некоторые не избегли искушения вступить с ним в диалог. Сергей Загний прямо заговорил баховским голосом, воспользовавшись подлинным материалом великого композитора, заимствованным, правда, не из *Matthäus-Passion*, а из других сочинений. Сочетание подлинников Баха со стихами Михаила Гронаса и Псоа Короленко создало весьма острый эффект «обманки» или, иначе, постмодернистского симулякра — например, в хорале, венчающем первую часть композиции:

не прекращается ночь

о больно мне кричу во сне... (Псой Короленко),

Другой вариант цитирования более традиционен для XX столетия, давно известного полистилистическими играми. Алексей Шульгин переложил для электронного звучания знаменитую альтовую арию *Erbarme dich*, эмблему баховских *Страстей* — точнее, ее основные разделы, оставив в неприкосновенности ригористичность с солирующей скрипкой. Именно эта ария стала «местом действия» самого радикального видеоэффекта, тоже «диалогического» свойства: на экран проецировался известный портрет Баха работы Хаусмана, в котором по часовой стрелке медленно вращались глаза героя, сначала превратившиеся в раскосые по-азиатски, затем в перевернутые и лишь к концу арии вернувшиеся на свое законное место. Получилось нечто вроде кинетического варианта дюшановской Моны Лизы с усами, но, надо признать, более устрашающего.

Третий способ работы с моделью связан уже не с цитированием подлинника, а со стилизацией: обаятельная *Ария со считалочкой* для сопрано с солирующим гобоем, созданная ТПО «Композитор» (за производственным наименованием скрылся Петр Поспелов). Ария — настоящая, в форме *da capo*, с гибкой вольной мелодией — может служить примером пародии в старинном значении слова, подразумевающим «честное», без всякого очуждающего подтекста подражание образцу. Как и в речитативах, здесь перед нами «всеобщий» музыкальный язык, на котором можно говорить естественно и без усилий.

Более обычный для неоклассицистско-полистилистической традиции способ обращения с моделью представлен у Вячеслава Гайворонского, сочинившего три квази-стилизованных номера в старинных жанрах для того же, что и в речитативах, инструментального состава. *Гавот*, *Французская увертюра* и *Сарабанда* звучали кривозеркальными отражениями моделей, как некий симбиоз академического неobarocko и поп-стилистики. Получилось не так свежо, как в речитативах, но в контексте целого вполне уместно.

На довольно скромном месте оказался в композиции академический авангард. Акварельно-разреженное письмо в лаконичной пьесе Александра Щетинского точно соответствовало верлибру Алексея Парина; естественно прозвучал первый из двух номеров, написанных Борисом Филановским (*Обе смерти тебе, цуда*; стихи Романа Рудицы); что до второго, на стихи Льва Рубинштейна (*Отдай мне его*), то здесь возник явный диссонанс между формульной простотой текста, где трижды варьируется одна и та же словесная конструкция, и музыкальной интонацией, пытающейся разнообразить и вернуть к сложности поэзию, совсем не желающую этого делать.

Сильное впечатление оставило то, что можно было бы назвать неотрадиционной стилистикой. Это, во-первых, вступительный хор Ираиды Юсуповой, вырастающий из баховского подлинника (инстру-

ментальное вступление к *Matthäus-Passion*) без всяких швов и контрастов, так сказать, антиколлажным способом (стихи Леонида Белого), и, во-вторых, хор Александра Вустина «*Ночная мгла*» на стихи Бориса Пастернака (фрагмент из «евангельского» цикла «Доктора Живаго») — единственный во всей композиции случай обращения к классической поэзии. В пьесе Вустина, с ее экспрессивными зачинами ударных и простым аккордовым письмом, ощущается не только самобытный голос автора, но и целый пласт русской хоровой музыки — отнюдь не один Свиридов, как может показаться на первый взгляд. На этом фоне бледно выглядел «просто традиционализм» Алексея Ларина, чей хор *Повинен смерти* разочаровал своей прямолинейной трактовкой евангельского текста. Тут, кстати, единственный раз во всех *Страстях* случилось отступление от канона: по закону жанра сакральное слово не выходит за пределы речитативных эпизодов.

Наконец, заметное место в композиции занял минимализм, представленный классиком неканонического направления, Владимиром Мартыновым, и молодым Павлом Кармановым. Два антифона Мартынова на стихи Рубинштейна напомнили другой сакральный опус композитора, *Плач Иеремии*; инструментальный номер *L'après midi d'un Bach*, помещенный в начале второй части, предстал своеобразным интермеццо. Истовой суровости мартыновской музыки на расстоянии контрастировали лучезарные звучания Карманова; в целом же минимализм оказался очень уместным в коллективной композиции с ее пафосом преодоления индивидуального во славу сакрально-всеобщего. Правда, финальный хор на стихи Ольги Седаковой, доставшийся Карманову, несколько разочаровал. Подобная композиция уже в силу своих масштабов должна бы завершаться чем-то весомым, если не сказать грандиозным. Поначалу хор таким и показался, набирая силу и мощь в репетитивных накоплениях звучности, но потом он как-то свернулся и завершился почти скромно. С другой стороны, Пассионам не пристало кончатся ликованием. У Баха и *Matthäus*, и *Johannes-Passion* венчаются отпеваниями-колыбельными — вечным покоем. Вечный свет воцаряется позже, в пасхальной части службы. Однако новые *Страсти*, существующие вне богослужебного круга, не могут завершаться подобным образом — за ними ничего не следует, они самодостаточны, как всякая светская композиция. Это хорошо почувствовала Ольга Седакова, поместившая в конце «колыбельной» контрастную по метру и тону строфу — упование грядущего чуда:

...Кончилось время, кончился сон.

Спи, мое сердце, усни.

Кончилось время, мир сотворен.

Спи, мой Создатель, усни.

Как волхвы с дарами, поспешим впотьмах
к Господу Владыке в чистых пеленах.

Эта ночь венчается тишиной суббот.

Это смерть кончается.

Это жизнь живет.

Наряду с речитативами и ариями в коллективных *Пассионах* предусмотрен и третий канонический пласт: хоралы, непременная принадлежность любого лютеранского богослужения. Они обычно распеваются всеми присутствующими, символизируя единение общины в религиозном переживании. Девять хоралов новых *Страстей* оказались едва ли не самой провокативной частью композиции, во всяком случае, самой смелой и неожиданной. Авторы проекта исходили при этом из старинной, лютеровских времен практики, когда духовные тексты распевались на популярные мотивы, зачастую самого уличного пошиба, зато всем хорошо известные. К началу XVIII века, когда создавались баховские Пассионы, «низкое» происхождение многих хоралов скорее всего уже не ощущалось, если вообще помнилось; в любом случае они звучали как нечто канонизированное и само собой разумеющееся. Совсем иначе воспринимается буквальная пересадка приема на современную почву, когда публике предлагается вместе с хористами распевать стихи (как и для арий, специально написанные) на мотивы *Лучины*, *В лесу родилась ёлочка*, *Сулико*, *Крестного отца*, *Вечернего звона* и еще четырех подобных. «Принуждение» к соборности, принадлежности более счастливых времен, облегчалось качеством стихов, авторам которых удалось достичь почти немислимого ныне соединения интеллектуальной остроты и блаженной наивности (почти все хоральные тексты сочинили Псой Короленко и Мария Степанова). Приведем два примера.

Хорал IV на мотив *Славное море, священный Байкал* (стихи: Екатерина Поспелова, Михаил Шульман):

Долго мы ждали
Прихода Христа,
Точных знамений
И знаков искали,
Думали: будет все небо блистать —
Так ведь пророки писали.

Как нам поверить, Что Он это Он?
Что подошли Заповедные сроки?
Чтобы проверить, давайте распнем
Так ведь писали пророки.
Чтобы проверить, давайте распнем
Так ведь писали пророки.

Думали: будет все небо блистать —
Так ведь пророки писали.

Хорал IX на мотив *Вечернего звона* (стихи: Мария Степанова):

Земля, земля.
Ты так пуста.
Открой уста,
прими Христа.
Твой Бог убит,
Твой Бог распят.
Твой Бог лежит,
Завернут в плат.

Сниму с креста
И на погост
Отдам Христа,
как деньги в рост.
Тебе, земля.
Его отдам.
Тогда Он Сам
воскреснет нам.

«Этот проект производит некую пробу: где мы находимся и что мы можем сделать?». Вопрос Геннадия Айги, обращенный к сотворцам *Страстей по Матфею-2000* и к себе самому, неизбежно встает и перед сидящими в зале слушателями и зрителями гигантской композиции. О чем она и зачем она? Внешне — постмодернистская свалка, где без особого разбора смешано если не все, то очень многое из нового и старого культурного словаря, где рядом оказываются баховская ария в подлиннике, электронное шелестение и «В лесу родилась ёлочка», причем, как и положено в постмодернистской композиции, это никого не шокирует и даже не удивляет. Но при ближайшем всматривании-вслушивании оказывается, что не удивляет не потому, что безразлично, а потому, что все частности стилистики и целые культурные слои вписаны в некую сверхкомпозицию, подчинены глобальной идее, которая больше любого из составляющих элементов — не по размерам, а по сути. «Накал серьезности, накал подлинности — это и есть религиозная связь с тем, что больше меня» (Г. Айги). Пассионная композиция состоялась благодаря этой религиозной связи, и нет смысла рассуждать о частных соответствиях или несоответствиях отдельных ее элементов. Они живут согласно, как в Ноевом ковчеге, примиренные самим фактом существования в едином времени и пространстве, одухотворенном присутствием высшей идеи. Хаос преобразуется в Космос, во вселенную, где многообразные истолкования пассионной темы создают особую панорамность видения, в принципе аналогичную баховской, но достигнутую иными средствами.

Тут есть, однако, важное отличие. Новые *Страсти* относятся к роду *musica profana*, в противовес *musica sacra* баховского прототипа. Дело не только в светском истолковании многих мотивов и образов Евангелия, в отклонениях от основного сюжета, подчас весьма радикальных. Пассионы Баха вписаны в богослужебный ритуал, являясь его неотъемлемой частью; новые *Страсти* самодостаточны, они вынуждены создавать свое время и пространство заново, хотя и следуя в фарватере великого образца. Больше всего это ощущается в финале, о чем уже шла речь. Светская культурная традиция не позволяет завершить *Страсти* отпеванием, вызывая к примиряющему свету и надежде на воскресение — то есть, в конечном итоге, к осуществлению главной идеи *musica sacra*.

И, наконец, откуда все это взялось, где корни столь необычного замысла и его реального воплощения? В некоторых рецензиях делались попытки связать новые *Страсти* с массовыми площадными действиями первых пореволюционных лет. Аналогия кажется искусственной. При всей грандиозности композиции в ней угадывалось нечто лирически-интимное, задуманное в кругу близких друзей и единомышленников. Даже некоторая домодельность исполнения казалась естественной и не раздражала как досадное несовершенство, напоминая об усадебных спектаклях, живых картинах и прочих милых развлечениях былых времен. Некоторые из них, впрочем, дожили до наших дней — как летние представления в тарусском доме Поленовых, в которых деятельное участие принимает Петр Поспелов — автор-составитель *Страстей по Матфею-2000*.

© Зейфас Н. М., 2012

ПЕСЕННЫЙ ИЛИ КОНЦЕПЦИОННЫЙ? К ВОПРОСУ О ТИПЕ СИМФОНИЗМА В «НЕОКОНЧЕННОЙ» ШУБЕРТА

Выявление в «Неоконченной симфонии» персонифицированных тем, выполняющих музыкально-сюжетные функции, позволяет назвать это сочинение первым романтическим образцом концепционного, или фабульного симфонизма

Ключевые слова: Шуберт, «Неоконченная симфония», темы-персонажи.

«Неоконченную симфонию» нередко рассматривают с позиций так называемого *песенного симфонизма*, принципиально противоположного бетховенской сонатной драматургии [1, с. 102]. Высказывалось даже мнение, будто композитор прекратил работу над циклом из боязни «упреков в том, что он и симфонию превратил в песню» [12, с. 247]. Вместе с тем, в произведении отмечают «бетховенский» лаконизм [11, с. 153; 13, с. 235], насыщенность музыки «содержательными событиями» [8, с. 80], интонационно-тематическое единство отдельных частей и прочность связей между ними [14; 15, с. 62]. «Неоконченная» начисто лишена «божественных длиннот» (Шуман) «большой» до-мажорной, а ее ключевые образы, даже песенные по складу фактуры, носят характер интонационных тезисов, потенциал которых раскрывается в процессе становления. По сути перед нами — персонажи драматического действия, каждый с собственным характером и судьбой. Из сплетения музыкальных характеров, воля и судеб выстраивается интонационная фабула [2, с. 377-378], или «событийная действенная форма», основанная «на контрастах тематического материала и контрастах функций разделов» [10, с. 113].

В первой части сочинения три темы-персонажа: главная и побочная партия, а также тема вступления, включенная в тональную и темповую сферу главной партии по принципу контрастного единства и неожиданно выдвигающаяся на роль драматургического лидера, или «центрального тезиса» [5, с. 58]. Другого музыкального материала в этой части нет, за исключением разного рода унисонов, которые заменяют привычные связки, «ходы», развивающие эпизоды, а также выполняют в форме функцию регулятора, снова и снова направляющего движение по замкнутому кругу. Разорвать этот круг пытаются все три темы-персонажа, причем борьба, как и у Бетховена, продолжается вплоть до последних тактов коды.

Тема вступления, которую иногда называют «предшественницей <...> образов мрачного раздумья» в музыке XIX-XX в. [8, с. 84], возникает где-то на нижнем пороге восприятия, в зловещей тишине натурального си минора. Бесстрастность фатума несколько смягчается интонацией «романтического вопроса» (III — II — V), а продленный педалью заключительный *фа-диез* предвосхищает не только исходный звук главной партии, но и унисоны на гранях формы.

От тонической квинты отталкиваются оба элемента главной партии, которые, по аналогии с песнями Шуберта, можно назвать «сопровождением» и собственно «напевом». Как и в песнях, мелодическое остинато скрипок в тремолирующих параллельных терциях и секстах — «поющая фигурация», которая создает эмоциональную атмосферу еще до вступления напева у гобоя с кларнетом. При этом сам напев роковым образом замкнут все той же квинтой, а в нижнем пласте сопровождения пульсирует ритм «судьбы» из Пятой Бетховена — любимого произведения Шуберта [4, с. 188].

И действительно, главной партии не удастся прорваться в параллельный мажор. Первую попытку, обреченность которой предсказывает светотень одноименного минора, пресекает *sforzando* валторн, фаготов и басового тромбона на доминантовом нонаккорде си минора, опеваемом интонацией полутонового вздоха (VI — V). При втором проведении тема пытается обойти эту преграду, вводя в момент разрешения в ре мажор восходящий секвентный мотив в параллельных терциях. Однако с каждой попыткой преграда становится всё выше и прочнее. Исчерпав силу сопротивления, главная партия завершается беспрекословным утверждением исходной тональности.

Тут-то и приходит на помощь акцентированный унисон валторн и фаготов. Выделив из «обрубившего» главную партию тонического трезвучия минорную терцию, он как бы переключает гармоническое поле выдержанного звука, превращая его в квинту соль мажора. Побочная партия, возводимая к венскому песенному мелосу [3, с. 352; 5, с. 62; с. 7, 196; 8, с. 86], также замкнута в круг повторов опорной кварты (I — V) и обрывается на вводном звуке, словно застывая в нерешительности над бездной тишины.

Вторжение минора после генеральной паузы — прием, знакомый по музыке венских классиков, трактуется Шубергом с позиций утверждающегося монотематизма. Отталкиваясь от открытий Бетховена в Пятой симфонии, молодой композитор создает первые в мировой музыкальной литературе «темы-оборотни», воплощающие разные ипостаси мятущейся романтической души, которой нужно прежде всего победить собственный внутренний разлад. Минорное *tutti ff* в «Неоконченной» — в отличие, например, от аналогичного приема в первой части моцартовского «Юпитера» — основано на ключевых для главной и побочной партий нисходящих квартах и квинтах. Ожесточенный поединок различных элементов прежде единой темы завершается ее возрождением в новом качестве заключительной партии. Умирные кварты и квинты сплетаются в стреттных имитациях, как бы раскрепощающих напев, который расширяет свой диапазон до децимы и воспаряет в идиллический простор верхнего регистра.

И снова, как на грани главной и побочной партий, едва утвержденная тоника оспаривается акцентированным унисоном. Только теперь это не спасительный мостик в страну грез, а глухая стена молчания, оттеняемого тягучими каплями *pizzicato*. Подобная связка к повторению экспозиции в корне меняет смысл избитого приема, возводя драматургическую идею рокового круга на новый уровень формы. Вот почему возвращение вступления в начале разработки — то есть, уже третье по счету ее проведение — воспринимается почти как приговор.

Неожиданность драматургического решения заключается в том, что приговор оспаривает та же тема, которая его выносит. Вбирая в себя элементы главной и побочной и дробясь на контрастные мотивы,

«центральный тезис» выстраивает разработку исключительно собственными силами — как новую стадию поединка с судьбой. Особенно необычен момент перехода от разработки к репризе (т. 194 — 218), неравный спор мажора и минора, героической решимости и готовности склониться перед неизбежным. Используя прием параллельного монтажа, считающийся открытием киномузыки, Шуберт готовит возвращение главной партии, которая уже не нуждается в двухступенчатом вступлении.

В очередном круге формы обе песенные темы повторяют пройденный путь с большей настойчивостью, но с неизменным результатом. Соответственно, роковой унисон в конце репризы пророчит повторение всей первой части целиком, бесконечное и бессмысленное *da capo*. Пресечь неизбежное — совершенно новая драматургическая задача для коды сонатного *allegro*, и «Неоконченная» решает ее соединением отчаянной мольбы, протеста, смирения и самоограничения, отжимая и переосмысливая ключевые формулы «вторжения» в побочную партию и разработки. Образный итог подобной коды уместно подвести словами самого Шуберта. Стихотворение «Моя молитва» (1822) он завершает призывом прервать «мученический ход жизни, клонящейся к вечной гибели», повергнуть всё в Лету, дабы расчистить место для нового, чистого и сильного существования. А в письме к отцу и мачехе от 25 июля 1825 года говорит о счастье быть вверенным «непостижимой силе земли», чтобы обрести «новую жизнь».

«Новую жизнь» символизирует ми-мажорное *Andante con moto*, по отношению к которому си-минор *Allegro moderato* — минорная, т. е. не осознающая своей истинной цели, но инстинктивно к ней тяготеющая доминанта. Здесь всего два музыкальных образа — главная и побочная партии. Первая основана на сопоставлениях в ритме ритуального шествия-песнопения трех инструментальных «хоров»: квази — «медного» (валторны и фаготы), струнного и деревянно-духового. Вторая — на знакомом по первой части взаимодействии фактурных пластов по песенному принципу *сопровождение – сольный напев*. Обе темы опираются на тоническую квинту и несут в себе идею кругового движения, но воплощают общие композиционные принципы каждая по-своему.

У главной партии есть собственное вступление, основанное на тех же ступенях, что и начало вступительной темы первой части (I — II — III). Правда, это не самостоятельная тема, а звуковой импульс — или зов природы, порождающий антифонные отклики. Поддерживая непрерывность интонационного становления, тема-импульс организует его и обрамляет главную партию как внутренне контрастное, но нераздельное целое.

Связующую партию снова заменяет переосмысление тонической терции, которая выделяется из последнего аккорда обрамляющей темы-импульса при помощи тембровой модуляции (валторны — I скрипки) и переосмысливается в квинту параллельного минора. При этом выдержанный звук опеваётся разложенным трезвучием до-диез минора, прямым вливаясь в синкопированные аккорды сопровождения побочной партии

Драматургический профиль этой темы во второй части сложнее, чем в первой, недаром исследователи называют ее образцом «высокой простоты», «сочетающейся с внутренним богатством, глубиной психологизма, тончайшими сменами эмоций» [8, с. 90–91]. Восходящая секвенция сцепленных терций — сначала ровных, затем ритмически сжимаемых, с синкопой — воплощает одновременно и романтическое стремление в неведомую даль, и его обреченность. Достигнув VI ступени лада, мелодия кларнета замирает в тоскливом ожидании, а потом как бы нехотя откатывается назад по уступам тех же терций к исходному звену *cis-e*, несколько раз повторяет тоническую терцию и, наконец, замирает на pedalной квинте. Таким образом, «зависшие» звуки и мотивы становятся неотъемлемой частью напева, а их перегармонизация в синкопированном сопровождении выявляет все новые грани образа — вплоть до перевоплощения в трагическую пассакалью (т. 96).

Интенсивность монотематических преобразований побочной партии настолько захватывает слух, что вторую часть «Неоконченной» нередко называют сонатой без разработки. Между тем срыв трагической кульминации в т. 111, где возвращается мажорная идиллия, подкрепленная, как и в заключительной партии I части, имитационными переключками голосов, достаточно четко обозначает грань между экспозицией и разработкой — компактной, но чрезвычайно существенной с точки зрения драматургии. Именно здесь Шуберт впервые опробует прием, замечательно описанный Шуманом в статье о «большой» до-мажорной симфонии: «И тут все замирает и прислушивается, словно по оркестру крадучись бродит гость, сошедший к нам с небес». Затаенные переключки деревянных и валторны на фоне пульсации синкопированных аккордов струнных, остранинной увеличенными трезвучиями и полутоновыми сползаниями свободных голосов, скрепляются выдержанным и многократно опетым звуком *ми*, который в начале репризы неожиданно становится тоникой.

Наиболее существенные изменения в репризе происходят в «пассакалье», увенчиваемой генеральной кульминацией, где как бы спорят звук и тишина, покой и движение (т. 250 – 256). Когда тишина побеждает, мы оказываемся в заключительном разделе не побочной, но главной партии (ср. т. 256 и 48). Вытеснение «сольного» начала «хоровым» знаменует отказ от романтических порывов и смутных томлений, оборачивающихся блужданием по кругам ада.

Как бы подтверждая окончательность выбора, начальная тема-импульс второй части впервые обретает форму периода — мелодической волны, медленно вздымающейся от первой ступени к пятой и так же медленно возвращающейся к тонике. А попытки поколебать устой, вернуть из небытия тему побочной партии мягко, но решительно пресекаются антифонными откликами и любовно опетыми автентическими кадансами из главной партии, которые тщательно закрепляют ми-мажорное трезвучие, постепенно заполняющее вертикаль.

Литература

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963
2. Барсова И. Симфонии Густава Малера. М., 1975
3. Вульфийс П. А. Франц Шуберт. Очерки жизни и творчества. М., 1983
4. Воспоминания о Шуберте / Сост., перевод, примеч. Ю. Н. Хохлова. М., 1964
5. Донадзе В. Г. Симфония h-moll Шуберта // Очерки по истории и теории музыки. Вып. 2. Западно-европейская музыка. Л., 1940
6. Жизнь Франца Шуберта в документах / Сост. Ю. Н. Хохлов. М., 1963
7. Конен В. Дж. Шуберт. М., 1953
8. Лаврентьева И. В. Симфонии Шуберта: Путеводитель. М., 1967
9. Лаврентьева И. В. Влияние песенности на формообразование в симфониях Шуберта // О музыке. Проблемы анализа / Сост. В. П. Бобровский, Г. Л. Головинский. М., 1974
10. Ручьевская Е. Классические черты творчества Шостаковича (1986) // Ручьевская Е. А. Работы разных лет. Т. I. СПб, 2011
11. Хохлов Ю. Н. Шуберт. Некоторые проблемы творческой биографии. М., 1972
12. Хохлов Ю. Н. Франц Шуберт. Жизнь и творчество в материалах и документах. М., 1978
13. Einstein A. Schubert. Ein musikalisches Porträt. Zürich, 1952
14. Laaf E. Schuberts h-moll Symphonie/Gedenkschrift fuer Hermann Abert. Halle, 1928
15. Therstappen H. J. Die Entwicklung der Form bei Schubert dargestellt an den ersten Saetzen seiner Sinfonien. Leipzig, 1931

© Сыров В. Н., 2012

ЧАЙКОВСКИЙ И МОЦАРТ: ПО СЛЕДАМ ОДНОЙ ПАРАЛЛЕЛИ

В статье обосновывается глубинная взаимосвязь образов смерти в творчестве Моцарта («Дон Жуан») и Чайковского («Пиковая дама»). Сравнивая ключевые сцены опер, автор выявляет сходство семантики, сюжетики, драматургии, интонационно-гармонической сферы.

Ключевые слова: Чайковский, Моцарт, моцартианство, «Дон Жуан», «Пиковая дама».

Моцартовское у Чайковского выявляется на 3 уровнях: 1) общестилевом (как часть классицизма), 2) на уровне драматургии: как преломление моцартовской идеи «противопоставления предельной концентрации жизни — оцепенению смерти» (Соллертинский), как видение смерти «посреди праздника жизни», 3) на уровне музыкальной стилистики (в мелодике, структуре, гармонии и т.д.).

Моцартовские образы и реминисценции у Чайковского чаще рассматриваются на первом уровне — в аспекте отражения им западноевропейского классицизма: например, III картина «Пиковой дамы», «Моцартиана», «Вариации на тему рококо». Сюда относятся и более опосредованные преломления классицизма: через *пасторальность* («Танец пастушков и пастушек»), *сказочность* («Танец Феи Драже», где «колокольчиковые» звучания челюсты могут напомнить колокольчики из «Волшебной флейты»), через сферу *детства, детскости*. И если в «Гросфатере» из «Щелкунчика» классицистская старина откровенно пародируется (не без оттенка шумановской иронии), то в сцене «Конфитюренбурга» определение моцартовских истоков требует слухового усиления — а ими, по всей вероятности, являются «Весенняя песня» Моцарта и тема финала 27 фортепьянного концерта B-dur (K595). Есть и более опосредованные преломления моцартовского, например, «Сладкая греза» из «Детского альбома» с ее скрытой менуэтной фразировкой.

Но ограничивается ли моцартианство Чайковского классицизмом — пусть и в особом романтизированном духе? Помимо реминисценций, интонационных переключек, знаков и символов присутствует более глубокая, духовная атмосфера поздних творений Моцарта с их особым настроением «memento mori». Возможно, именно это имел в виду И. Соллертинский, когда говорил, что моцартианство «Пиковой дамы» надо искать не в пасторали из III картины, а в сцене «спальни графини» (в IV картине) [2, с. 205]¹. Попробуем развить эту мысль.

Для начала отметим усиление моцартовского присутствия у Чайковского именно в последние годы творчества («Пиковая дама», «Щелкунчик», «Иоланта»), так нередко бывает, когда детские воспоминания и грезы овладевают человеком к концу жизни. Это заставляет внимательнее присмотреться к психологии творца, которая коренится в детстве, в детских впечатлениях, переживаниях, страхах и душевных травмах. И если справедлива английская поговорка «The child is a father of the man», то «мы все родом из детства».

Как известно, образы смерти довольно рано поселились в душе композитора. Особенно сильным было потрясение в 14 лет, когда он потерял мать, умершую от холеры — той самой роковой болезни, от которой ему было суждено умереть самому. То была потеря самого дорогого и самого близкого человека. Отныне пушкинская фраза в устах Моцарта «...вдруг, виденье гробовое...» витает и в атмосфере музыки Чайковского.

Если говорить о наиболее ранних музыкальных впечатлениях, то известно, что ими были впечатления моцартовские. Первой музыкой, которую услышал и полюбил будущий композитор, был моцартовский «Дон Жуан» и, в частности, ария Церлины. Причем, услышал он ее не в живом исполнении, а в звучании оркестриона — предшественника механического пианино, который стоял в доме Чайковских в Воткинске. С тех пор что-то оркестрионно-колокольчиковое или шарманочно-гармошечное укореняется в музыке великого композитора, предвосхищая, с одной стороны колокольчики соль-диез минорной Прелюдии Рахманинова, с другой, — гармошечную стихию «Петрушки» Стравинского. Любовь к «Дон Жуану», внутреннее проживание этого шедевра отныне определяет всю творческую жизнь Чайковского, становится компонентом *бессознательного*, преломляется в самых разнообразных, неожиданных и, порой, редуцированных формах.

Значение «Дон Жуана» в жизни и творчестве Чайковского в разные годы комментировалось и осмыслялось отечественными исследователями, начиная с Б. Асафьева и кончая А. Климовицким и М. Бонфельдом². М. Раку в своем интертекстуальном этюде о «Пиковой даме» проводит литературные и эстетические параллели, среди которых важное место занимает и сюжет моцартовского «Дон Жуана» [1]. Развивая эту тему, акцентируем внимание, прежде всего, на интонационной и музыкально-языковой стороне. Материалом для этого послужат две сцены: это появление статуи Командора в финале «Дон Жуана» и Призрака Графини в 5 картине «Пиковой дамы». Их поразительное сходство заслуживает внимания. Отметим несколько объединяющих моментов.

1) Общая семантика — образ Смерти, инобытия, преисподней (Моцарт), загробного мира (Чайковский).

2) Сюжетная переключка: в обоих случаях посланцы *иного* мира являются как покровители и защитники обесчещенных женщин (Командор — отец Донны Анны, а Графиня — бабушка Лизы).

3) Обе сцены занимают кульминационное положение в музыкальной драматургии: у Моцарта это главная кульминация и развязка всей оперы, у Чайковского — одна из вершин большого кульминационного плато, ведущая к трагедийной развязке в 6 и 7 картинах.

4) Сходство интонационное и гармоническое. Об этом следует сказать подробнее. Во-первых, обращает на себя внимание особая интонационность — некий мелодический речитатив, характеризующий как бы сферу *нежизни*. Призрак у Чайковского псалмодирует, Командор у Моцарта поначалу распевает широкие октавно-квинтовые ходы, а потом концентрируется на скандировании одного звука, после чего возникает самый драматический эпизод всего финала, в котором Командору противостоят, с одной стороны, живые, мужественные интонации Дон Жуана, а с другой, — реплики испуганного Лепорелло. Во-вторых, это сфера «искусственной» гармонии: увеличенный лад у Чайковского и уменьшенные вводные гармонии с эллиптическими сдвигами у Моцарта. Гармонии эти, тем не менее, внедрены в тональный контекст.

Для начала посмотрим, как это сделано у Чайковского. В «Пиковой даме» увеличенный лад «f-es-des-ces-a-g-f» генерирует три звена секвенции (см. цифру 40), которая звучит с характерной для Чайковского гармонией VI низкой в мажоре и параллельной переменностью F — d. Присутствие в этой переменности ре минора — тональности *позднего* Моцарта, своеобразного напоминания о Смерти — не случайно. Интересно, что нисходящая целотоновая гамма может быть услышана и интерпретирована и как традиция музыки Черномора (еще один предшественник призрака Графини, еще один вариант *нежизни*), а также как автоцитата темы скерцо из Третьей симфонии Чайковского³. В самой опере истоки темы Призрака, как справедливо отмечают М. Бонфельд и А. Климовицкий, коренятся в «менуэтной» фигурке вступления к песенке Графини в IV картине (после слов «Ах, постыл мне этот свет»), а также в лейтмотиве «трех карт», четыре первых нисходящих звука которого легко прочитываются в «деформированном» целотоновом варианте.

Характерно, что при этом тема Призрака не утрачивает тональной связи и к концу сцены все приходит к Фа мажору. То есть, увеличенный лад у Чайковского обнаруживает достаточно сложную структуру. В этом его отличие от искусственных ладовых образований, скажем, Римского-Корсакова, более самостоятельных и самодостаточных (особенно в терцовых цепях).

Что же мы видим у Моцарта? Сцена со статуей Командора свободна по строению и по гармонии, большая часть ее основана на музыке вступления, но возникает и новый материал — различные уменьшенные септаккорды и энгармонические сдвиги, которые драматизируют сцену и, опережая свое время, готовят бетховенские открытия. Эти «атональные» или, правильнее сказать, модальные факторы, как и целотоновость у Чайковского, также подчиняются тональной логике. Речь идет о ре миноре — главной тональности сцены (и, пожалуй, всей оперы), которая в конце обращается в одноименный Ре мажор. В итоге и у Чайковского, и у Моцарта сильнейшая ладотональная переменность и неустойчивость, наряду с декламационной интонационностью, служит воплощению некоего «предельного» драматизированного состояния.

5) И у Чайковского, и у Моцарта в характеристике загробного мира и их пришельцев — Командора и Графини — важную роль играет фигура «катабазиса». Так, на нисходящем целотоновом движении строится весь музыкальный материал эпизода появления Призрака у Чайковского, в диатоническом виде катабазис звучит и в сцене с Командором⁴. И в целом гармоническая и интонационная реализация сцен сходна.

6) Реалии быта в начале сцен: в «Дон Жуане» музицирующий ансамбль наигрывает популярные мелодии, среди которых — и песенка Керубино из «Свадьбы Фигаро», а у Чайковского сцена предваряется музыкой зауспокойной службы (возможно, она звучит в голове Германа), дважды прерываемой сигналами казарменной трубы, которые возвращают героя к реальности. И все это образует пролог к сцене, в которой Герман читает письмо Лизы.

7) Образ статуи: правда, моцартовская тяжеловесная статуя совсем не похожа на бесплотный призрак Чайковского. Что впрочем, не меняет сущности образа Рока. Может быть, поэтому и катабазис случаен.

Конечно, говоря о сходстве, мы не должны забывать и о различиях.

1) У Моцарта — образ Статуи тяжеловесен, как некий «хеви-металл» XVIII века, он символизирует тяжесть надгробной плиты, неумолимость приговора Судьбы, Рока. У Чайковского Призрак — невесомая субстанция⁵. У Моцарта сцена идет на фортиссимо, Командор поет зычным нечеловеческим голосом. У Чайковского музыка звучит в тишине, на пианиссимо, что создает не меньшее напряжение (особая трудность этой сцены для певицы — найти особый «призрачный», мертвенный тембр голоса).

2) У Моцарта Командор является в сцене пирушки, это сцена-ансамбль, и появление статуи выглядит как вторжение, подводящее оперу к наивысшей драматической кульминации. И выполнена она музыкально эффектно. У Чайковского сцена с самого начала разворачивается как монолог, а Призрак появляется к концу. При этом у Моцарта герой до последнего момента сохраняет мужество и ясность мысли, у Чайковского — патологичен, одержим, психически аномален.

3) Моцарт в образе Командора воссоздает некий архаический колорит, Чайковский — фантастический, а точнее, сюрреалистический. Один воплощает легенду, миф, другой — галлюцинацию, сон. Хотя этой галлюцинации также предшествует легенда, где фигурирует призрак — имеется в виду баллада Томского со словами «Ей призрак явился и грозно сказал...». Попутно можно вспомнить сны в русском искусстве, музыке, литературе (сны Татьяны, Чичикова, Раскольникова, Обломова, Веры Павловны, Мастера и многих других), делающих эту тему столь важной для понимания русского менталитета, русской культуры. Поэтому столь важен и сон Германа, в котором Графиня ему подмигивает в гробу — сон, становящийся явью: Призрак появляется, причем, два раза: первый раз в V картине, второй — перед умирающим Германом в конце оперы.

И все-таки, несмотря на все различия, нас вновь и вновь привлекает сходство этих сцен. Можно говорить о традиции, которую открывает Чайковский, отталкиваясь, с одной стороны, от Моцарта, а с другой, — от Глинки (Черномор). И от призрака Графини мы приходим к призраку отца Гамлета у Шостаковича (фильм Г. Козинцева «Гамлет»). В музыке к фильму соединились командоровское величие, взывание к мести и сюрреалистическая затаенность, вызывающая трепет. Своеобразно традицию эту продолжает Борис Тищенко — вспомним «Гретхен за прялкой» в зоне кульминационной катастрофы Третьей симфонии, звучащую как призрак прекрасного образа, или же «Интерлюдия» IV части его Пятой симфонии, в которой слушатель попадает в аналогичный мир *призрачной* образности, позволяющей переключить драматургическое действие во вневременной план финала «Рондо» с его идеей метемпсихоза. Пример несколько иного рода — «Сны Вронского» из II действия балета «Анна Каренина» Щедрина, произведения, отсылающего к эпохе Чайковского через музыку Чайковского (звучит знаменитая тема Второго струнного квартета). И это лишь отдельные «следы» рассмотренной параллели.

Возвращаясь к трем пластам моцартовского в музыке Чайковского (стилевому, драматургическому и языковому), отметим, что преломляются они в двух формах — *сознательной* и *интуитивной*. Первая из них в большей степени связана со стилизацией, с классицизмом (пусть и классицизмом особого рода). Наиболее ярко ее представляют такие образцы, как интермедия «Искренность пастушки» и, особенно, дуэт Прилепы и Миловзора, являющийся парафразом «Песенки Папагено» и темы 25 фортепьянного Концерта До мажор (K503). Вторая форма более интересна и сложна для изучения, она связана с глубинным

преломлением моцартовского и порождает скорее духовную, нежели языковую близость, вызывает у слушателя тонкие и порой неуловимые «созвучия-ассонансы». Возможно, созвучия эти композитором не осознавались. То же можно сказать и про слушателя, который воспринимает их в музыке Чайковского так же произвольно. Последнее настолько интересно, что требует отдельного рассмотрения, что не входит в задачу данной статьи. Две формы — сознательная и интуитивная — соединяются в творчестве Чайковского в нерасторжимом единстве.

Завершая разговор, подчеркнем еще раз, насколько важно не ограничиваться внешней стороны моцартовских рефлексий у Чайковского. И в этой связи мысль Соллертинского помогает понять не столько моцартианство Чайковского, сколько самого Чайковского. Мы в начале этого пути, который приведет нас к *новому* Чайковскому.

Примечания

¹ Речь, конечно же, идет о самой идее столкновения Жизни и Смерти, вторжения Смерти в стихию Жизни, что так волновала и Чайковского, и Моцарта.

² И не только исследователями отечественными. Этой теме пристальное внимание уделяет Р.Тарускин. [См.: 3]. Особый интерес представляет 11 глава — «Chaikovsky and the Human: A Centennial Essay».

³ Просто удивляет их буквальное сходство. Странно, что Ю. Тюлин, разбирая Третью симфонию в своей книге «Произведения Чайковского», не упоминает эту тему (как, впрочем, и вторую побочную из III части).

⁴ Удивительно, как настойчиво разрабатывает Моцарт этот ход в поздних сочинениях, кроме «Дон Жуана» это ре-минорный струнный квартет (K421 417b), а также струнный квинтет соль минор (K516) с его драматической 1 частью.

⁵ В одной из постановок «Метрополитен-опера» Графиня появляется из сценического люка и ползет, словно некое существо из подземелья — странная и труднообъяснимая метаморфоза образа!

Литература

1. Раку М. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия. 1999, №2.

2. Соллертинский И. О моцартианстве Чайковского // Памяти И.И.Соллертинского. Воспоминания, материалы, исследования. «Советский композитор». Л.-М., 1974. С.205.

3. Taruskin R. Defining Russia Musically: Historical and hermeneutical essays / Princeton: Princeton University Press, 1997.

© Сыров В. Н., 2012

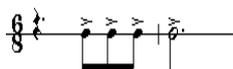
ИСПАНСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В МУЗЫКЕ РАХМАНИНОВА: РУССКИЙ КОНТЕКСТ

Рассматривается процесс претворения «испанских» мотивов в творчестве Рахманинова в контексте русской музыки XIX-XX столетий. Анализируются различные образцы преломления испанизмов в произведениях разных жанров. При этом акцентируется музыкально драматургическая сторона испанских реминисценций у Рахманинова.

Ключевые слова: русская музыка, Рахманинов, испанские влияния, стилевое претворение.

Каким образом и в каких ситуациях возникают испанские реминисценции в музыке европейского композитора? В самых разных — напрашивается ответ. Направляющим импульсом может послужить жанр (например, «Серенада» или «Болеро»), литературная программа или поэтический текст. Так, стихи Гарсиа Лорки побуждают композитора на воссоздание испанского колорита, как происходит в «Малагенья» из 14 симфонии Шостаковича. Подобное возникает не всегда, например, в «Испанских мадригалах» Елены Гохман национальный колорит текстов Лорки выражен не столь явственно, что, возможно, и не входило в творческий замысел автора. Испанская тема может вообще остаться на уровне поэтического текста, как в популярных когда-то «Куплетах Дон Кихота» Кабалевского. От испанского здесь, пожалуй, лишь ритм болеро в сопровождении.

Но нас привлекают более сложные и неоднозначные отражения испанского, в которых важный элемент тематической структуры сочинения неожиданно открывает новые смыслы. Казалось бы всем известная лейттема из Четвертой симфонии Чайковского обнаруживает жанровые очертания болеро. Не Чайковский был первым на пути наделения этого жанра «роковой» семантикой, его уже намечает Бетховен в знаменитом мотиве Пятой симфонии: нужно лишь расслышать в музыке триольный ритм второго плана¹.



Вот почему особенно интересны такие стилистические преломления, в которых музыка как будто ни программно, ни концептуально не связана с испанским началом, но при внимательном вслушивании обнаруживает его. Обнаруживает на ином, глубинном уровне восприятия. И подобная глубинная структура испанизма становится некой смысловой харизмой сочинения. Особенно интересны подобные явления в отечественной музыке.

Надо заметить, что русская музыкальная традиция всегда была благорасположена к чужим национальным культурам («нам близко все...»). Эту «всеядность» или, точнее сказать, универсализм впервые продемонстрировал Глинка, который, как и Пушкин в поэзии, проложил новые пути в освоении национальных традиций: испанской, польской, немецкой, скандинавской, восточной и др.

В многоцветной палитре испанская краска особенно заметна. Начиная с «Испанских» увертюры, «Каменного гостя» и далее к произведениям Римского-Корсакова, Глазунова, Стравинского, Шостаковича, Щедрина и Шнитке происходит дальнейшее освоение испанских тем, сюжетов, мотивов и жанров. При этом «испанское» проникает в «русское» различными путями: во-первых, непосредственно через фольклор или профессиональное искусство Испании, а во-вторых, «отраженно» — через партитуры западноевропейских мастеров, в первую очередь, французских (Берлиоз, Бизе, Сен-Санс, Дебюсси и др.). Неслучайно именно французы становятся проводниками испанофилии на русской почве. В XX веке интерес к испанизмам подогревают и музыканты-исполнители; в частности, скрипачи Яша Хейфиц, Фриц Крейслер, включающие в свой репертуар Альбениса, Мануэля де Фалью и других авторов, немало содействовали популярности испанской моды в Европе и Америке. Как известно, Рахманинов тесно общался с этими музыкантами.

В активном переосмыслении испанской традиции Рахманинов стоит особняком. В целом для него не характерна «испанофилия» и ее музыкальные клише — болеро, хабанера или хота. В отличие от предшественников и старших современников, представителей петербургской школы — Балакирева, Римского-Корсакова, Бородина — композитора не вдохновляет музыкальная этнография и сами методы стилизации. Отдельные реликты экзотического колорита лишь оттеняют монолитный рахманиновский стиль, достаточно вспомнить юношескую «Серенаду» для фортепьяно или «Цыганское каприччио». В последнем, как и в опере «Алеко», цыганское весьма опосредовано (как итальянское — в «Итальянской польке»).

Будучи композитором монологического склада, Рахманинов глубоко преобразует и русское национальное, предпочитая ассимиляцию имитации. «Русское — не в сарафане» — эти крылатые слова Гоголя в полной мере соответствуют рахманиновскому пониманию данной проблемы. Оно гораздо ближе Чайковскому, Танееву и композиторам московской школы, нежели Римскому-Корсакову и всей петербургской школе, из шинели которой вышли Стравинский и Прокофьев — главные антагонисты Рахманинова на музыкальной сцене русского «зарубежья» первой трети XX века². Как известно, именно она стала средоточием русской «испанофилии». Поэтому, рассуждая об испанском у Рахманинова, необходимо перейти с поверхностного, этнографического уровня на уровень глубинный, драматургический.

Рахманинов перенимает у Чайковского многое, в том числе и интерес к опосредованным роковым «испанизмам». Как известно, сам Чайковский дает им глубоко индивидуальное преломление, отличное от глинкаевского, перенося их в область драматически-конфликтного мышления. В упоминавшейся лейттеме из Четвертой симфонии болеро соединяется с бетховенской ритмоформулой судьбы и несет в себе нечто роковое³. Отголосок той же формулы слышится и в пульсирующих триолях первой темы «Итальянского каприччио». Ее «андалузская» ладовая окраска в условиях итальянского «проекта» выглядит весьма необычно, если не сказать, странно. В еще большей степени обнажен роковой пласт в начале IV картины «Пиковой дамы», а ниспадающие мотивы скрипок и виолончелей *divisi* на фоне пульсирующих альтов — чем не парафраз темы Бизе из Антракта к 4 действию «Кармен»?⁴.



В своих ранних сочинениях Рахманинов далек от подобной драматизации. Так, реминисценция карменовского лейтмотива в побочной партии Первой симфонии предстает нежным лирическим оазисом. Строго говоря, рокового испанского в ней совершенно нет, и распета она больше в духе Чайковского. Так,

экспонированная в начальной интонации увеличенная секунда в последующем развертывании сменяется русской диатоникой. Переинтонирование подчеркнуто и ладово: у Рахманинова — гармонический мажор (еще одна переключка с Чайковским), у Бизе — дважды гармонический минор. Различно и образно-смысловое наполнение мотива: в первом случае — светлая нега юношеской любви, во втором — драматическая, роковая страсть.

Данная деталь могла бы быть воспринята как некая языковая «нервозность» (что было бы вполне объяснимо для юношеского опуса), но вот в «Серенаде» для фортепьяно ор.3 появляется и сам «андалузский» пласт, который в полном соответствии с жанровой традицией европейских серенад включается в более широкий контекст ориентального. Испанское, растворенное в иной, мелодизированной стихии, станет впоследствии для Рахманинова характерным, что сделает его испанские реминисценции особенно привлекательными. И главное в этом процессе — то, что испанское получает не столько портретное воплощение, сколько драматургическое и концептуальное *претворение*.

Показательны с этой точки зрения побочная тема из финала Второго концерта, тема средней части Третьего концерта, а также Прелюдия си бемоль минор ор.32.

Сравним первые два примера. Они опираются на структуру «доминантового» лада, но соединяются с мелодикой и ритмикой совершенно не испанскими. Возникает ощущение глубоко опосредованного преломления истока, его растворения в стихии русского распевного стиля. Более того, именно *рахманиновского* стиля⁵. И даже заикаться об экзотическом колорите здесь совершенно неуместно. Как неуместно говорить о нем и в прелюдии Дебюсси «Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют...», построенной на аналогичной Рахманинову начальной восходящей интонации и уже знакомой «андалузской» гармонической формуле — чисто французская музыка с испанским ароматом⁶!

Еще более активно стилистическая ассимиляция предстает в Прелюдии b-moll, где базисом выступает все тот же «доминантовый» лад с переменными опорами на I и V ступенях, на основании чего Ю. Холопов классифицирует тональность пьесы как «многозначную» [2]⁷. Испанское здесь практически не обнаруживается, настолько оно погружено в стихию русского начала (плагальность, распевность, колокольность и т.д.). Это своеобразный порог ассимилирования, за которым испанизмы уже перестают восприниматься.

Отмеченные реминисценции основаны на едином принципе «доминантового» лада и во многом продолжают «испанизмы» Чайковского. Также не вызывает сомнения их положительная семантика (от светлого настроения до легкой грусти). Кроме ладовой выразительности присутствует и ритмическая: например, в завершении разработки заключительной части Третьей симфонии появляется ритм болеро у малого барабана, что усложняет восприятие русского финала и ставит перед слушателем определенные загадки.

В ходе творческой эволюции Рахманинова меняется подход к испанскому и его семантический ореол. Он накапливает отрицательные значения и все больше становится элементом негативной образности. Так, в Прелюдии соль минор агрессивное маршево-полечное шествие опирается на ритмоформулу хабанеры в басу. Не каждый пианист слышит и выделяет в исполнении этот момент. Для кого-то главной изюминкой пьесы является средний раздел, построенный на уже облюбленном композитором «доминантовом» ладе, который в Прелюдии совершенно не вызывает испанские реминисценции.

Кульминацией в процессе «дегуманизации» испанского элемента становится последнее сочинение Рахманинова — «Симфонические танцы». Речь идет о финале, где испанская сфера помещается внутрь жанра «dance macabre».

В калейдоскопе жанрово-танцевальных и лирических «персонажей» финала основной мотив-рефрен как правило ускользает от аналитического внимания исследователей. Его стилистический колорит не лежит на поверхности, но при внимательном вслушивании становится ясен отдаленный исток этой пляски. Перед нами — испанская хота, трансформированная и гротесковая.



Этот своеобразный перевертыш заполняет все пространство финала, теснит другие темы, среди которых особенно заметны две: знаменный распев «Благословен еси господи» и средневековая секвенция «Dies Irae». Последняя появляется в репризе и делает более мрачной и без того inferнальную атмосферу «пляски в аду». Интересно, что и знаменный распев, и «Dies Irae» интонационно происходят из хоты, которая берет на себя функцию темообразующей матрицы. В итоге получается сложнейшая монотематическая структура с испанской пляской как рефреном⁸.

Таким образом, намечается своеобразная эволюция испанизмов Рахманинова. Она соответствует общей эволюции творчества, направленной на все большее опосредование жанрово-танцевальных элементов (испанских в том числе) и их драматургическое укоренение в целостной структуре. Испанизмы в таком понимании становятся в большей степени реминисценциями — тонкими преломлениями роковых

знаков судьбы. В этом претворении жанровой танцевальности и наделении ее негативной образностью Рахманинов целенаправленно последователен. Взять, к примеру, жанр польки — насколько сильно трансформируется полечный элемент в его музыке можно судить, сравнив ранние фортепьянные версии жанра с их «парафразами» в поздних партитурах. Так, первая часть «Симфонических танцев» с ее стальной наступательной темой, в которую инкрустированы полечные элементы, красноречиво подтверждает сказанное (сложнее — в финале Третьей симфонии, где полечность еще не утратила своей позитивной энергетике). В этом отношении Рахманинов следует за своими предшественниками, Чайковским, прежде всего. По этому же пути последует и его младший соотечественник, Дмитрий Шостакович. Интересно отметить трансформацию бытовой жанровости в музыке обоих композиторов. Два пласта — испанский и полечный — дают основание говорить о большей близости двух художников, чем это принято думать⁹. Возможно, это тема отдельного разговора.

Примечания

¹ Композитор приходит к нему в третьей части симфонии, давая тем самым подсказку слушателю к возможному истолкованию главной интонационной идеи симфонии. Проблема в том, как слушать и что слышать?

² Тем не менее, известно, что в последние годы жизни композитор не расставался с партитурой «Золотого петушка» и высказывал глубокое уважение к личности его автора. Влияние музыки Римского-Корсакова на позднее творчество Рахманинова еще ждет своего исследователя.

³ Как сильно это отличается от полного сладостной неги «Болеро» Даргомыжского, приближаясь к драматизирующим моментам в разработке «Арагонской хоты». Именно эту драматизацию перенимает у своего любимого композитора Чайковский.

⁴ Оба образца, при всем содержательном различии, перекликаются ритмически, интонационно и ладо-гармонически (доминантовый лад, фигурированный органнй пункт, нисходящие мотивы задержаний и т.д.).

⁵ Интересно, что в Третьем концерте тема утрачивает «испанский» привкус, когда проводится в мажоре (D-dur'ный эпизод). Причина одна — исчезает ладовый базис.

⁶ Сколь различны преломления испанофилии у композиторов разных национальных школ!

⁷ Показательно, что среди других примеров «многозначной» тональности автор приводит и упомянутую нами тему из Третьего концерта.

⁸ Истоки рахманиновской инфернализации очевидны. С одной стороны, это финал «Фантастической симфонии» Берлиоза, с другой, — «Ночь на Лысой горе» Мусоргского и «Франческа да Римини» Чайковского.

⁹ Одной из первых эту проблему обозначила В. Валькова в связи с анализом Третьей симфонии Рахманинова и Четвертой Шостаковича [см.: 1, с. 118-130].

Литература

1. Валькова В. Б. Рахманинов и Шостакович: 1930-е годы // Сергей Рахманинов: от века минувшего к веку нынешнему. Ростов-на-Дону: Издательство Ростовского государственного педагогического университета. 1994.

2. Холотов Ю. Гармония. Теоретический курс. М., 1988.

© Левая Т. Н., 2012

МЕТАФИЗИКА ИГРЫ В РАНИХ ОПЕРАХ ПРОКОФЬЕВА

Статья посвящена игровым сценам в операх С. Прокофьева «Игрок», «Любовь к трем апельсинам» и «Огненный ангел». Их анализ приводит автора к мысли о принадлежности названных опер некоему макроциклу, объединенному мотивом игры с судьбой.

Ключевые слова: метафизика игры, петербургский миф, символизм, театр масок, оперный макроцикл.

Принадлежность С. Прокофьева типу Homo ludens вряд ли нуждается в доказательствах. К Игре предрасполагала, по-видимому, сама психофизиологическая природа композитора: рациональный ум, склонность к выдумке, азартному самоутверждению. В музыке Прокофьева игровой модус проявляет себя на разных уровнях — будь то вездесущая скерцозность или специфические свойства пианизма. Однако имманентно-музыкальной стороной дело не исчерпывалось. Ряд произведений композитора дают обнаружить философскую, метафизическую изнанку феномена игры, связанную с глубинными слоями содержания. Таковы, прежде всего, три ранних оперы, объединенные мотивом *игры с судьбой*¹.

И в «Игроке», и в «Трех апельсинах», и в «Огненном ангеле» имеются развернутые сцены, детально иллюстрирующие и одновременно символически трактующие этот мотив. Во всех трех операх соответ-

ствующим сценам принадлежит ключевая драматургическая роль — независимо от того, являются ли они кульминационной развязкой сюжета (как в «Игроке», схожем в этом смысле с «Пиковой дамой») или, напротив, оказываются пружиной дальнейшего развития действия — как сцена игры в карты в «Трех апельсинах». Ближе последнему случаю — сцена спиритического сеанса из второго акта «Огненного ангела». Не будучи собственно «игрой», она, тем не менее, концентрирует в себе ту атмосферу пророческих заклятий и магических ритуалов, которой пропитано все сочинение Прокофьева и которая сопровождает жестокий поединок героини с самим Фатумом.

Важнейшая сюжетобразующая функция мотива игры с судьбой позволяет, думается, рассматривать ранние прокофьевские оперы как своего рода *макроцикл*. Определенной концептуальной общности способствовала уже хронологическая близость самих замыслов, сконцентрированных на второй половине 1910-х годов. Напомним, что в 1916 году был закончен «Игрок», а завершение три года спустя «Трех апельсинов» совпало с началом работы над «Огненным ангелом». Примечательно также, что в 1927 году Прокофьев, заканчивая «Огненного ангела», одновременно делал вторую редакцию «Игрока», и такая «синхронизация» опусов могла свидетельствовать не только о частном подведении итогов.

Думается, обращением к философии судьбы ранние прокофьевские оперы во многом обязаны движению русского символизма, чьи флюиды еще продолжали питать художественную практику 1910-х годов. Действительно, именно из этой ауры исходит, с одной стороны, малоизвестная драма М. Ливен-Орловой, давшая основу юношеской «Маддалене», а с другой — средневековая мистика повести В. Брюсова. Что же касается Ф. Достоевского, то и он был прочитан композитором сквозь призму Серебряного века, в созвучии с новейшей литературой и знаменитыми мхатовскими постановками. Но символистский исток соединялся в созданиях молодого автора с еще одной генетически общей их чертой, а именно — принадлежностью их *петербургскому мифу*. В этом ракурсе глубже раскрываются особенности вдохновивших композитора первоисточников, на первый взгляд, столь различных, а кроме того — получает дополнительное обоснование идея Игры как модели жизни.

Ю. Лотман в классических «Беседах о русской культуре» дает исчерпывающее объяснение феномену карточной игры в аспекте мифологии Петербурга. «Нельзя не заметить, — пишет он, — что весь так называемый «петербургский», императорский период русской истории отмечен размышлениями над ролью случая (...), фатумом, противоречием между железными законами внешнего мира и жаждой личного успеха, самоутверждения, игрой личности с обстоятельствами, историей, Целым, законы которого остаются для него Неизвестными Факторами» [3, с. 141]. Эта мысль получает дальнейшее развитие уже применительно к Пушкину: «Для честного игрока пушкинской эпохи (...) выигрыш был не самоцелью, а средством вызвать ощущение риска, внести в жизнь непредсказуемость. Это чувство было оборотной стороной мундирной, пригвожденной к парадом жизни» [3, с. 154]. И далее: «В эпоху, когда головы дворянской молодежи кружились от слова "случай", азартный карточный выигрыш становился как бы универсальной моделью реализации всех страстей, вожделений и надежд. Привлекала именно неожиданность и непредсказуемость. Не случайно Германн в "Пиковой даме" перед тем как встать на роковой путь, пытается противопоставить искушению труд честного служаки: "Расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты"» [3, с. 155].

Расчет и слепой случай руководят также и Алексеем, героем «Игрока». Опера Достоевского-Прокофьева вообще несет на себе отраженный свет «Пиковой дамы», органически вписываясь в интертекстуальный ряд повести Пушкина и оперы Чайковского². В ней тоже воплощена концепция жизни-игры, где на сцене — не столько живые люди, сколь игроки, творящие «иллюзорный мир костюмированного лицедейства» [7, с. 35]. Здесь необходимо, однако, назвать еще одно имя, без которого включенность Прокофьева в мифологию Игры во многом останется нераскрытой. Это, конечно, В. Мейерхольд, с большим энтузиазмом воспринявший оперу Прокофьева, неоднократно пытавшийся ее поставить, а кроме того — всерьез повлиявший на ее позднюю редакцию.

Предметом особых забот и Прокофьева, и Мейерхольда оставалась при этом упомянутая сцена в игорном доме: ее динамичный ритмический пульс и яркая характеристичность — вплоть до деталей жестов и мимики — вполне соответствовали театральным установкам режиссера. Известно, что Мейерхольд чрезвычайно интриговала тайна неодолимой игорной страсти, что явствует из его письма Прокофьеву 1928 года. В нем он делится впечатлениями от послания Достоевского Майкову, написанному в дни, когда писатель «в одном из карточных притонов проиграл все до копейки» [цит. по: 1, с. 321]. В другом письме, направленном директору ленинградских академических театров в связи с предполагаемой постановкой оперы Прокофьева, Мейерхольд сообщает о своих планах посетить игорный дом в Монте-Карло — с тем, чтобы «понаблюдать в этом знаменитейшем притоне игроков в рулетку все то, что можно было бы в творчески переработанном виде показать в "Игроке"» [цит. по: 1, с. 319].

Однако контакты Прокофьева и Мейерхольда не исчерпывались историей с «Игроком». Как мы знаем, режиссер напрямую инспирировал замысел следующего оперного создания композитора — оперы «Любовь к трем апельсинам». Здесь Игра выступила в облике новоявленной комедии дель арте. «Апельсины» тоже стали отзвуком петербургского мифа, в данном случае — как яркий образец театра представ-

ления, манифестированного до того блоковским «Балаганчиком» в легендарной постановке Мейерхольда. Врученный Прокофьеву дивертисмент по сказке К. Гоцци изобилует пародией, буффонадой, феерической фантазмагорией. Результатом же творческого содружества стала уникальная *Spieloper*, требующая от актеров-певцов особой сценической виртуозности и сноровки. Не ставя себе задачи анализа «Апельсинов» в аспекте театра масок⁴, заметим, что Игра определяет здесь не только внешнюю форму произведения, но и его внутренний, символический слой. Модели карточной игры, изображенной в сцене поединка Мага Челия и Фаты Морганы, следует, по сути, все действие оперы, где строгая регламентированность сочетается с полной непредсказуемостью. Показательно, что Принца в опере заставляет смеяться вовсе не Труффальдино, «человек, умеющий смешить», а «роковая» Фата Моргана, «царица ипохондрии»⁵, которая в потасовке с Труффальдино комически «падает, высоко задравши ноги» (согласно авторской ремарке). Соответственно и действием движет не доведенная до абсурда заданность поступков и событий (отчасти обусловленная структурой волшебной сказки), а случай. Случаен смех Принца, случайно спасается от жажды Нинетта, случайно ее превращение в арапку Смеральдину... Ю. Лотман связывает случай в карточной игре с «Неизвестными Факторами», подчеркивая их иррациональную природу. И здесь уже сказывается еще одна функция inferнальных персонажей в опере Прокофьева, отнюдь не только шутовская...

Но обратимся непосредственно к эпизодам игры в операх Прокофьева. Несмотря на то, что карточное сражение Мага Челия с Фатой Морганой мало чем напоминает игру в рулетку в предыдущей опере, между двумя «игровыми» сценами просматривается некая общность. И там и тут перед нами — развернутая, ритмически артикулированная композиция с крещендирующей ступенчатой драматургией. И тут и там это многоплановые построения, подразумевающие «фон и рельеф» — то есть соучастников действия и центральных игроков. В игровой ритуал вовлечены оркестр, солисты, многофигурный ансамбль либо хор (в «Апельсинах» проблему «несценичности» хора Прокофьев решает с помощью активного использования отдельных хоровых групп). В соответствии с регламентом игры обе сцены структурированы в форму рондального типа, причем в роли ведущего рефрена выступает своеобразное *regretum mobile* с остигательно повторяемой фигурой *circulatio* — символом вращающегося «колеса Фортуны» (теме «рулетки» созвучны в этом плане вихреобразные завывания обитателей преисподней)⁶.

Й. Хейзинга, рассуждая в своем капитальном труде «*Homo ludens*» об онтологической близости игры и музыки, перечисляет их общие формальные признаки. «Деятельность протекает внутри ограниченного пространства, способна к повторению, состоит из порядка, ритма, чередования и выводит исполнителей и слушателей из сферы "обычного" бытия, сообщая им радостное чувство, которое даже при грустной музыке сохраняет способность дарить наслаждение и возвышенное переживание» [8, с. 57]. Можно сказать, что в описанных сценах Прокофьев в полной мере реализовал эту онтологическую близость. И, вероятно, испытал при этом подлинное творческое наслаждение. Сопоставляя эти сцены с аналогичными у других авторов — скажем, со сценой карточной игры в «Игроках» Шостаковича, — можно согласиться с тем, что Прокофьеву наиболее присущ «азарт игровой состязательности, где важен не столько результат, сколько сама игра» [7, с. 83]. Возможно, еще и это желание отдаться стихии игры обусловило ключевую роль подобных сцен, образующих в драматургии его опер своеобразное «динамическое плато». Выделенность прокофьевских «игр» в общем потоке звучания, их структурированность и символическая нагруженность не дают воспринимать эти моменты как рядовой сюжетный ход. Тем более, что в них сосредоточен главный смысловой узел произведения — мотив игры с судьбой.

Этот мотив чрезвычайно важен и в концепции «Огненного ангела». Подобно карточной игре в «Трех апельсинах», соответствующая сцена располагается здесь ближе к началу действия и являет собой некий диалог с потусторонними силами. Разница лишь в том, что этот диалог решен на сей раз не в комедийно-бутафорском, а в пугающе серьезном, «всамделишном» виде. Спиритический сеанс, разыгрываемый Рупрехтом и Ренатой — не что иное, как «заклинание бесов», попытка вырвать у них тайну Генриха-Мадизля. Сочетание хаотически-невнятного фона и ритмически опорных ударов с почти иллюстративной конкретностью воспроизводит диалог с «Неизвестными Факторами» — таинственным роком, преследующем Ренату. Страстно ожидаемый «ответ судьбы» оборачивается обманом: граф Генрих по-прежнему недоступен героине, увлекая ее на путь дальнейших гибельных скитаний.

Фатален и исход других «игр с судьбой» в операх Прокофьева. Ведь и счастливая удача Алексея в «Игроке» — не что иное, как прозакладывание души дьяволу. Демоничекая изнанка подобных игр — неважно, выражена ли она в серьезной либо в шутовской форме, — еще одна примечательная черта рассмотренных оперных сцен. По-видимому, этим качеством ранние оперы Прокофьева обязаны не только символизму. Как бы ни противопоставлял сам композитор «беспечность» иных своих сюжетов драматическим реалиям современности⁷, эти реалии все же давали о себе знать. Катастрофа Первой мировой войны, поставившей на кон сам факт и смысл человеческого существования, не могла пройти мимо художника такого масштаба, каким был Прокофьев. По замечанию исследователей, в «Огненном ангеле» «под средневековыми одеждами выступает на авансцену миф XX века с присущими ему апокалиптическими кошмарами» [7, с. 120]. И нечистый безраздельно правит здесь свой бал.

Как бы то ни было, в пору «борьбы и судорог всего мира» молодой автор искал ответы на некоторые важные вопросы бытия. Ведя рискованную игру с демонами хаоса, он испытывал на прочность любимый жанр, стремясь предельно расширить его границы и возможности.

Примечания

¹ Следует отметить, что игровой мотив ранних прокофьевских опер отнюдь не обойден вниманием исследователей, начиная с маститых ученых [7] и кончая молодыми исследователями (работа Вл. Дудина, хранящаяся в библиотеке Нижегородской консерватории). Избранный материал располагает, однако, к продолжению разговора на данную тему.

² Об этом резонно пишет М. Раку в статье «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа» [5].

³ В указанной книге описываются и другие моменты сотрудничества Прокофьева с Мейерхольдом. Что же касается Достоевского, то еще большее впечатление производят его трагические письма жене [см.: 3], в которых он описывает свою неудачную игру в рулетку и которые побуждают расценивать его роман в автобиографическом ключе.

⁴ Это обстоятельно сделано О. Степановым в книге «Театр масок в опере Прокофьева "Любовь к трем апельсинам"» [6].

⁵ Об этом пишет С. Лащенко в статье «Архаические смыслы прокофьевского смеха» [2].

⁶ В постановке оперы «Игрок», осуществленной в 70-е годы в Большом театре Б. Покровским, «кругообразность» приобретает тотальный смысл: она и предопределяла движение актеров по сцене, и символизировала обреченность их судеб.

⁷ Примечательна в этом смысле следующая дневниковая запись Прокофьева, сделанная в 1918 году: «Когда моя опера будет поставлена в Петрограде, я знаю, на меня накинута (...) что теперь, во время борьбы и судорог всего мира, надо быть деревяшкой, чтобы хвататься за такие беспечные сюжеты (а может быть, человеком, слишком преданным чистому искусству? Как вы думаете, господа Трагики?)» [4, с. 757].

Литература

1. Гликман И. Мейерхольд и музыкальный театр. Л., 1989.
2. Лащенко С. Архаические смыслы прокофьевского смеха // Парадоксы смеховой культуры. Нижний Новгород, 2001.
3. Лотман Ю. Карточная игра // Беседы о русской культуре. СПб., 2008.
4. Прокофьев С. Дневник. Часть первая (1907-1933). Париж.
5. Раку М. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия. 1999. № 2.
6. Степанов О. Театр масок в опере Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». М., 1972.
7. Тараканов М. Ранние оперы Прокофьева. М., 1996.
8. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992.

© Зейфас Н. М., 2012

ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ ГОЛОС В МУЗЫКЕ ГИИ КАНЧЕЛИ

Вокальная первооснова господствовала в музыке Канчели с момента формирования индивидуального стиля. Ее выявление дает ключ к раскрытию секретов «сложной», или «мистической» простоты этой музыки.

Ключевые слова: Канчели, вокальное начало, образы-символы.

В одном из интервью Канчели, ссылаясь на слова французского дирижера Игоря Маркевича, сказал, что ему близка музыка, написанная не для флейт, гобоев или кларнетов, но для флейтистов, гобоистов и кларнетистов. Эти слова многое объясняют и в его собственном творчестве. Какой бы жанр, исполнительский состав или текст ни избирал грузинский композитор, главным для него остается то, что нередко называют «человеческим фактором». Сочинять музыку, которая не несет в себе эмоционального содержания, Канчели считает «занятием беспросветным и безнадежным» [1, с. 34]. Вот почему в его музыке основополагающую роль играет интонационное, а в более широком смысле — вокальное начало.

На первый взгляд, подобное утверждение противоречит фактам творческой биографии. В семье Канчели никто не пел, сам он занимался в музыкальной школе по классу фортепиано и до сих пор сочиняет за клавиатурой — правда, теперь уже не фортепиано, а синтезатора. На композиторский факультет Тбилисской консерватории студента-геолога привели увлечение джазом, сохранившееся на всю жизнь, и тайная мечта о собственном биг-бенде.

Открыв для себя неисчерпаемое богатство красок симфонического оркестра, композитор начал целенаправленно оттачивать тембровую драматургию. Более того: обращение к «чистой» симфонии ока-

залось для него своеобразной формой протеста против идеологии социалистического реализма и ложно трактованной национальной традиции, приверженцы которой настаивали, что «истинно грузинский композитор» должен работать в первую очередь в вокальных и хоровых жанрах, черпая вдохновение из фольклорных истоков.

Однако параллельно с симфонической развивалась другая, не менее важная ветвь творчества Канчели, в которой видное место занимала песня. Песнями были первые, еще любительские сочинения будущего композитора. Позднее мелодии, написанные Канчели для фильмов и спектаклей, станут шлягерами не только в Грузии, но и далеко за ее пределами. При этом слова нередко будут подкладываться под готовую музыку, в том числе инструментальную. А однажды сам композитор с удивлением обнаружит, что сочиненный много лет назад «Ната-вальс», который должна была исполнить на фортепиано в музыкальной школе его 8-летняя дочь, идеально ложится на текст стихотворения Галактиона Табидзе «Ветер дует». Аналогичные «чудеса» случались и с темами его крупных произведений. В последние же годы, когда Канчели стал признанным мастером хорового и вокального письма, наметилось «обратное движение». Так возникло «Илори» для квартета саксофонов и струнного оркестра (2011), совершенно непохожее на свой хоровой прообраз «Атао оти» (2006).

Вокальная первооснова бесспорна в подавляющем большинстве звуковых символов, определяющих образный строй музыки грузинского композитора. Уже в финале Первой симфонии (1967) сформировался образ хорового песнопения, развивающийся в произведениях Канчели более полувека. В Третьей симфонии (1973) впервые появился вокализ — не традиционное solo, а своего рода благая весть, возвещающая из нездешнего пространства; недаром сам композитор говорил, что голос первого исполнителя этой партии, народного певца Гамлета Гонашвили не возносился к небесам, а как бы нисходил с небес к нам на землю [1, с. 274]. Подобная трактовка вокальной партии сохранится в большинстве сочинений Канчели. Композитор отдает решительное предпочтение детским голосам и близким им по тембру женским или фальцетным (одно из немногих исключений — написанное в 2001 г. «Не горюй!» для баритона и симфонического оркестра, где голос Дмитрия Хворостовского и тщательно выстроенная подборка поэтических фрагментов утверждают ключевую для творчества Канчели идею вечности музыки — единственной утешительницы опечаленных сердец). Как правило, «неземные» тембры ограждаются от реальности своеобразным куполом тишины, а порой и средствами минимальной театрализации, доступной в пространстве концертного зала.

Так, в «Светлой печали» (1985), посвященной памяти детей — жертв войны, мальчики-солисты медленно выходят на сцену на фоне еле слышного органного пункта; после первой оркестровой кульминации к ним присоединяется детский хор, который постепенно заполняет пространство между оркестрантами, как бы наперекор жестким аккордам — «выстрелам». А в конце сочинения, сведя все пласты фактуры к извечному символу примирения и согласия — унисону, дети медленно покидают сцену под звуки доносящегося из-за кулис незатейливого вальса.

В «Утренних молитвах» (1990) из цикла «Жизнь без Рождества» детский голос, исполняющий стихи из псалмов, звучит в записи, как олицетворение недостижимого идеала. К этому идеалу тянутся голоса оркестра — осваивая псалмовые темы, дополняя их кадансовыми формулами, в которых явственно слышится припев «Аллилуйя», вздохами сожаления или порывами к брезжащему в вышине свету.

В «Дневных молитвах» (1990) из того же цикла солирующий кларнет обретает псалмовую тему в конце долгих странствий по юдоли скорби. И в этот момент на сцену выходит мальчик-солист, как бы подтверждающий, что молитва услышана.

Описанный драматургический эффект применяется не только в сочинениях с участием голосов. После Третьей симфонии в музыке Канчели начинает формироваться круг идеальных образов, которые воплощаются в очень тихих, простых до наивности темах, звучащих в верхних регистрах с минимальным сопровождением. Например, в Четвертой симфонии, написанной к 500-летию Микеланджело Буонарроти, это образ хрупкой и беззащитной красоты, которая постигается великим художником ценой всей жизни. А в Пятой симфонии, посвященной памяти родителей композитора, — образ невозвратных воспоминаний, который отныне становится сквозной темой творчества Канчели.

Показательно, что неповторимую народную манеру интонирования, основанную на нетемперированном строе, композитор художественно воспроизвел именно в инструментальной музыке. В Четвертой симфонии солирующий альт *sul ponticello* очень тихо исполняет над характерным для грузинской песни органном пунктом своеобразную «сказовую» тему; постоянная смена размера и повторения кратких мотивов придают ей черты эпической повествовательности, связывают со столь важным для музыкального мира Канчели образом Времени. В Шестой симфонии два солирующих альты играют *pp*, *sul ponticello*, *non vibrato* и к тому же располагаются позади оркестра, оставаясь незаметными для публики. Тем не менее, их голоса, пронизанные извечной печалью и начисто лишённые надрывного пафоса, становятся воплощением чего-то сокровенного, давно забытого, что способно дать утешение. Позднее Канчели признаётся, что тембр альты напоминает ему об импровизациях народных певцов.

Неудивительно, что именно Шестая симфония побудила Юрия Башмета заказать композитору Литургию «Оплаканный ветром» (1990) — первое в серии сочинений с участием инструментальных солистов, наделенных «говорящей» интонацией и нередко трактуемых как голос от автора. Косвенным подтверждением подобной трактовки может послужить эпистолярный спор композитора с Мстиславом Ростроповичем перед мировой премьерой «Сими» — «безотрадных размышлений для виолончели с оркестром» (1995). Получив посвященную ему партитуру, великий музыкант высказал опасение, что в ряде эпизодов оркестр будет полностью перекрывать солиста. Канчели же почтительно возразил, что именно к этому он и стремился: ведь в такие моменты создается ощущение «гласа, вопиющего в пустыне», особенно когда после громоподобного *tutti* солист остается в полном одиночестве [1, с. 398-399].

После создания «Музыки для живых» (1984) композитор все чаще выступает инициатором введения голоса в заказываемые ему камерные или симфонические сочинения. И лишь смешанный хор, звучание которого украсило финал единственной оперы Канчели, долгое время оставался вне сферы его творческих интересов. Перелом наступил в самом конце 1990-х г., по инициативе организаторов фестиваля «Реквием по тысячелетию», который проводился в Амстердаме. Канчели сразу и наотрез отказался писать канонический реквием, поскольку целостный поэтический текст, тем более освященный многовековой традицией, воспринимается им как «оковы» для творческой фантазии. Однако без хора обойтись было никак нельзя. Поэтому композитор предложил ввести в сочинение сольную партию для Ю. Башмета в качестве своеобразного мостика между двумя звуковыми массами.

Так родился «Стикс», почти сразу причисленный к «хоровым шедеврам XXI века» (под этой рубрикой выпустила запись сочинения фирма Deutsche Grammophon). Солирующий альт стал здесь драматургическим стрежнем, «голосом утешения, вносящим согласие, мир и гармонию» [1, с. 485]. Гармония устанавливается с первой репликой солиста, который подхватывает песнопение хора и продолжает его линию, не обращая внимания на повторную угрозу оркестрового *tutti*. И вот уже усмиренный оркестр начинает вторить человеческим голосам и подпевать солисту, а хор успешно осваивает инструментальную фактуру, вплоть до вальсового аккомпанемента на припевных звуках грузинской колыбельной. Альт же вдохновенно парит над колоссальной звуковой массой как корифей, которому подвластны все краски мира — от восторженных юбилейных и романтических монологов до воздушного кружения триолей, напоминающего ритм грузинского народного танца. Редкий в музыке Канчели быстрый и громкий финал несет в себе не только отголоски *dance macabre* или *Dies irae* канонического реквиема, но и огромный заряд позитивной энергии, которая выплескивается в заключительном возгласе «Joy!» — «Радость!».

Уникальным опытом соединения нетемперированной народной интонации и «хора» инструментов остается пьеса «Magnum ignotum» для флейты, двух гобоев, двух кларнетов, двух фаготов, контрабаса и магнитофонной записи (1994). Ее название («Великое неизвестное» — *лат.*) связано с восприятием грузинской народной музыки как *авторского* наследия «гениальных анонимов». Сама идея ввести в сочинение образцы или хотя бы интонации грузинской народной музыки исходила от организаторов фестиваля в Виттене. Канчели долго отказывался принять заказ, считая невозможным ни переносить в свои сочинения материал в первоизданном совершенстве, ни разрушать неповторимое целое, используя его отдельные элементы. Выход был найден в формировании двух как бы «самостоятельных звуковых пластов, существующих в разных измерениях и ни разу не пересекающихся по материалу» [1, с. 412]. Первый пласт образуют три аутентичных фольклорных образца, звучащих в записи, второй — авторская музыка, исполняемая инструментальным ансамблем.

Фольклорные фрагменты композитор расположил по степени усиления в них музыкального начала. Сначала звучит евангельское чтение нараспев, записанное в тбилисском соборе Анчисхати, — слово, стремящееся стать музыкой. Отлиться в музыкальную форму ему помогает инструментальная тема-монолог, произносимая как бы вполголоса и завершаемая псалмовым припевом в ритме «аллилуйи». В середину пьесы введена уникальная архивная запись ансамблевой импровизации грузинских народных певцов, исполняемая *sotto voce*. Сложнейшие политональные линии вокального терцета, словно сплетенные из стремительных струй воздуха, сопровождаются аскетически строгой псалмодией инструментального ансамбля, который вслушивается в чарующие звуки вместе с публикой. К концу произведения инструментальные реплики угасают, и в благоговейном безмолвии вступает хоровое песнопение «Святой Боже». Композитор как бы склоняется перед «гениальными анонимами», а инструменты вручают пальму первенства человеческим голосам.

Выявление вокальной природы музыки Канчели может стать ключом для расшифровки часто применяемого к ней определения «сложная», или «мистическая простота». На мой взгляд, «простота» является определяющим началом на уровне исходных образов, «сложность» — на уровне драматургии, а «мистика» — на уровне интонации, согретой человеческим дыханием.

Литература

1. Гия Канчели в диалогах с Натальей Зейфас. М: Музыка, 2005.

© Барсова И. М., 2012

МИФ О МОСКВЕ-СТОЛИЦЕ (20-е - 30-е ГОДЫ)

Миф о Москве-столице рассмотрен в контексте своих истоков – творчества Глинки и Мусоргского. Наиболее характерные его особенности автор выявляет на примере балета «Четыре Москвы», созданного по заказу Большого театра в 1928 году Л. Половинкиным, А. Александровым, А. Мосоловым, Д. Шостаковичем, песен братьев Покрасс, Мосолова и т. д.

Ключевые слова: миф, Москва-столица, Глинка, Мусоргский, балет «Четыре Москвы», Л. Половинки, А. Александров, А. Мосолов, Д. Шостакович, братья Покрасс.

Миф о Москве-столице был создан в 30-е годы усилиями всех искусств: живописи, архитектуры, театра, кино, литературы и музыки. «Миф — не жанр словесности, — писал Сергей Аверинцев, — а определенное представление о мире; мифологическое мироощущение выражается... не только в повествовании, но и в иных формах, действия (ритуал, обряд), песни, танца и др.» [1, с. 222].

Мифотворчество тоталитарных государств — совершенно особая тема, философская и социальная, побуждающая к сравнению диктаторских мифологий XX века. Нами такая задача не ставится. Наш материал ограничивается Советским Союзом.

Миф как «представление о мире», внушаемое целому народу, умело конструировалось советской властью, составив основу культурной политики СССР. Населению была предложена утопия, складывающаяся из нескольких важнейших мифологем, миф о дружбе народов, миф об идеальном — молодом, здоровом, красивом человеке, миф о военной мощи государства и, наконец, миф о Москве-столице (напомним, что Москва была русской столицей со второй половины XV века по 1712 г. и затем с 1918 года; но и оставаясь «второй столицей», она несла миссию *символа* России).

Миф о Москве-столице в музыке XX в. не мог возникнуть на пустом месте. Его породила сама живая каменная плоть старой Москвы, само звучание города, отраженное позже — в XIX веке — в исторической опере, ее декорациях и звуковом образе, а также на безмолвных полотнах живописцев. Две характерные черты отличали в музыкально-сценическом искусстве XIX века представление о Москве. Во-первых, художественная интерпретация городского пространства. В вышеназванных жанрах оно особым образом сжималось, концентрируясь на немногих, но функционально значимых и знаковых местах и сооружениях города. То были КРАСНАЯ ПЛОЩАДЬ и КРЕМЛЕВСКИЕ СТЕНЫ, а внутри Кремля — СОБОРНАЯ ПЛОЩАДЬ. Во-вторых, в произведениях искусства эти объекты приобрели чуть ли не сакральный смысл; они никогда не «упоминались всуе». В музыкальном произведении они не могли стать местом свидания, и лишь редко — прогулки. Лишь немногие сюжеты имели право разворачиваться в художественном пространстве Красной площади и Кремля: встреча Царя с народом и величание Царя, а также — шествие на казнь осужденных.

Первый камень в музыкальном мифе о Москве был заложен Михаилом Глинкой в опере «Жизнь за Царя» (1836). Вот ремарка в партитуре Эпилога: «Театр представляет Красную площадь, что у Кремля, в Москве, вся сцена завалена народом в праздничных платьях, несколько времени после поднятия занавеса проходит вдали Триумфальный поезд Царя Михаила Федоровича»¹. Гремит хор «Славься, славься, наш русский Царь!», ликующий звон колоколов.

Обратимся к «Хованщине» Мусоргского. В четвертом акте оперы траурное шествие стрельцов на Красной площади вводится ремаркой в начале второй картины: «Москва. Площадь перед церковью Василия Блаженного». Далее после поезда князя Голицына, увозящего его в изгнание новая ремарка: «Под протяжные удары большого соборного колокола входят стрельцы с плахами и секирами; за ними следуют стрельчихи» [4]. Площадь наполняется звучанием двух хоров — мужского и женского. Это — молитва стрельцов («Господи Боже, пощади нас») и вой стрелецких жен («Не дай пощады, казни окаянных богоотступников»). В «Хованщине» Мусоргский расширяет знаковое пространство центра Москвы: появляется Москва-река. Это — первый пейзаж *близ* Кремля и первое Утро, которое, начиная с этой оперы, приобретает в русском искусстве амбивалентный смысл. Что это — «Утро стрелецкой казни»? или «Утро нашей родины» (картина В. Ефанова)? Во всех указанных фрагментах ясно обозначились и музыкальные символы классического — имперского мифа о Москве, колокольный звон, трубные величальные фанфары.

Послереволюционная Москва и Москва гражданской войны более не годилась для мифологизации. Социально разоренная, вырезанная, обезбоженная, покинутая бывшими состоятельными сословиями, но зато наполнившаяся персонажами военного коммунизма — беспризорниками, «павловской шпаной», мешочниками, ирисниками, папиросниками, она неожиданно оказалась привлекательной для советских бытописателей. «Социальная маска» мещанина стала благодатным материалом для театра, кино, литературы и живописи. Таковы «Клоп» Маяковского-Мейерхольда-Шостаковича, «Катка — бумажный ранет»

Ф. Эрмлера совместно с Э. Иогансоном, стихотворение «Новый быт» из цикла «Столбцы» Н. Заболоцкого и многое другое. Впрочем, Москва-столица просматривается здесь далеко не везде. Это, скорее, «социальный пейзаж» России в целом. Но были и яркие исключения: пьеса «Зойкина квартира» Булгакова, фильм «Девушка с коробкой» Бориса Барнета.

Что же касается музыки, то и она сыграла известную роль в создании образа неблагоприятной России, но не самой Москвы. Назову балет С. Прокофьева «Стальной скок», оперу В. Дешевова «Лед и сталь». Смачные улично-бытовые эпизоды из этих спектаклей олицетворяли «уходящий мир». Образ Москвы в этом обывательском контексте в музыкальных сочинениях тщательно обходился.

Наконец, Властью был осознан дефицит идеального в музыкальном контуре советской мифологии. Начиная с 1927 года, все даты, заканчивающиеся цифрой 7 (1937, 1947, 1957, 1967) становились поводом для празднования «дня рождения» советского государства. Эту мифологему можно назвать «Октябрь». Напомню часть программы в концерте 4 декабря 1927 года в Колонном зале Москвы: Д. Шостакович. Симфония №2 «Октябрю», симфоническое посвящение; Н. Рославец. Кантата «Октябрь». К 1937 году С. Прокофьевым была написана Кантата к двадцатилетию Октября для симфонического оркестра, оркестра аккордеонов, оркестра ударных инструментов и двух хоров ор. 74 на тексты Маркса, Ленина, Сталина. Первое исполнение состоялось, однако, лишь в 1966 году.

Настоятельная потребность Власти привести в порядок запущенную столицу и приступить к построению нового мифа о ней в искусстве обрела, наконец, первые контуры и в музыке. В 1928 году Большой театр заказал для своего репертуара коллективное сочинение: балет «Четыре Москвы» в четырех актах. Авторами были избраны четыре композитора — члены Ассоциации Современной Музыки (АСМ): Леонид Половинкин, Анатолий Александров, Дмитрий Шостакович и Александр Мосолов (либретто М. С. Бойтлера и И. Аксенова). Балет был задуман либреттистами как историческая ретроспектива и перспектива Москвы. Как же было распределено сочинение музыки между четырьмя столь разными композиторами?

Первый акт — Москва XVI века — отдали *Л. Половинкину*.

Второй акт — эпоха крепостного права (вероятно, XVIII век) получил *Ан. Александров*.

Третий акт — коммунистический субботник в 1919 году — поручили *Дмитрию Шостаковичу*.

Четвертый акт — «Через 200 лет после Октября» (так написано в рецензии Мариана Ковалья) [3, с. 30] — должен был писать *А. Мосолов*.

Заметим, что выбор авторов для того или другого акта был неплохо продуман и соответствовал наклонностям избранных композиторов.

28 сентября 1929 года готовые акты балета — Ан. Александрова и А. Мосолова — были прослушаны общественностью в фортепианном изложении. Событие произошло в Бетховенском зале Большого театра. Отчет об этом исполнении написал Мариан Коваль — член Ассоциации Пролетарских Музыкантов (РАПМ) [3, с. 30]. Однако на общественном просмотре балет был разгромлен, а нотные рукописи исчезли.

Здесь кроется немало тайн. Начнем с того, что два акта балета были сочинены и сыграны по рукописям. Но об их музыке мы можем судить только по упомянутой рецензии М. Ковалья. «После прослушивания, — писал он, — были прения и несколько робких попыток критики представленной музыки» [3, с. 30]. Сам Коваль, отбросив всякую робость, высказался со всей классовой определенностью. Об акте, написанном Ан. Александровым, читаем: «Вместо социальной характеристики сцены из крепостного быта Ан. Александров разрешил свою задачу в плане добросовестной стилизации, с рабским подражанием знакомым мотивам вальса и полонеза, т. е. пойдя по линии наименьшего сопротивления. Ни издевки, ни сарказма нет у композитора, когда он изображает появление "богини смерти" и прочие атрибуты мифологического балета, как нет вообще собственного творческого лица композитора во всем акте» [3, с. 30].

К акту, написанному А. Мосоловым, Коваль предъявил совершенно другие претензии. «В 4-м акте балета "Четыре Москвы" выявилась особенно ярко полнейшая психологическая пустота этой музыки. Так, например, танцы девочек и мальчиков обнаруживают полнейшее непонимание автором психики детей. Совершенно непонятно, почему первый танец называется танцем девочек, а второй — танцем мальчиков, оба они одинаковы по своей грузности. С таким же успехом их можно назвать танцем буйволов... Выступавшие в прениях пытались найти в музыке Мосолова современные ритмы, пафос нашего строительства. Но если даже подходить формально (разр. М. К.) к звучаниям Мосолова, то где же в них организованность, прогрессивное движение нашего строительства? А ведь кроме этих моментов в нашем строительстве есть еще большой *внутренний смысл и глубокая человечность, невиданная в истории человечества романтика*» [3, с. 31].

Еще до появления этой рецензии в другом номере «Пролетарского музыканта» было напечатано краткое сообщение: «Худ. Совет ГОТОб'а отклонил по мотивам антихудожественности либретто идею балета "Четыре Москвы", действие которого должно было охватывать период от эпохи крепостного права до 200-летия после Октябрьской революции» [6, с. 40].

Куда же исчезли рукописи прослушанных актов? Не исключено, что оба композитора использовали эту музыку в других опусах либо же манускрипты действительно утрачены. В этом контексте интересен один полузабытый факт из творчества Мосолова.

В 1929 году ему была заказана музыка для закрытия Первого всесоюзного слета пионеров на стадионе «Динамо» в Москве, которое состоялось 25 августа 1929 году (т. е. за месяц до прослушивания акта, порученного Мосолову, в Бетховенском зале). А. Мосолов работал совместно с художницей Валентиной Ходасевич и режиссером Сергеем Радловым, которому принадлежат сценарий и постановка. Много позже В. Ходасевич описала музыкальное оформление действия. По ее словам, музыка А. Мосолова звучала в разделе «Стройка», в котором три тысячи пионеров были расположены в конфигурации пятиконечной звезды: «...звезда зашевелилась: сначала раздвинулись полотнища кумача, и из ее "чрева" под торжественную музыкальную симфонию начали медленно и торжественно, все выше и выше вырастать белые заводские трубы...» [5, с. 12-19]. Вероятно, оба сочинения писались параллельно, и вполне мог иметь место обмен музыкальным материалом. Рукопись «Стройки» также утрачена.

Возникает еще один вопрос: были ли написаны два других акта? В архивах Д. Шостаковича пока что не обнаружено никаких следов балета «Четыре Москвы». Возможно, композитор благодарил судьбу за то, что не успел написать музыку на тему субботника 1919 года. Но если он все-таки начал работать над этим заказом, он мог использовать музыку в одном из последующих балетов² (разумеется, это лишь предположение).

Какова же судьба первого акта балета «Четыре Москвы», заказанного Л. Половинкину?³ Рукопись балета не упоминается ни в одном исследовании о композиторе. В списках его сочинений лишь однажды [3, с. 341] среди балетов Л. Половинкина назван балет «Москва Ивана Грозного» вне контекста спектакля «Четыре Москвы». Но, как известно, рукописи не горят. Хорошо спрятанный в 1929 году манускрипт был передан после смерти композитора в Центральный государственный архив литературы и искусства (ЦГАЛИ, ф. 1947, оп. 1, ед. хр. 41). Там он дождался Випперовских чтений 1996 года.

В архиве хранятся 1) автограф клавира 1-го акта в двух картинах с эпизодическими указаниями инструментов (32 лл. с оборотами, карандаш); 2) машинописное либретто М. С. Бойтлера (2-я и 3-я сцены, 8 ее: 33-40; начальные страницы утрачены) содержит нумерацию эпизодов и их хронометраж, который неоднократно нарушался композитором. На с. 1/33 рукой Л. Половинкина на полях даны указания инструментов.

Мы остановимся на рассмотрении некоторых фрагментов 1-й картины (согласно клавиру), где наиболее отчетливы традиционные для русской музыки «знаки» столицы. Спектакль должен был начаться с изображения трибуны на Красной площади 2017 года. Об этом свидетельствует ремарка в начале либретто. «По небу крупными мультипликатными буквами пробегала надпись: «Что было на этом месте в 1568 году? Смотрите спектакль. Новое затемнение». На дальнейшее развертывание балета указывает заглавие в клавире «Москва Ивана грозного». Музыка Л. А. Половинкина. Балет», а также ремарка «Перемена декорации, скрывающая трибуну и Москву 2017 года». Заметим в скобках, что М. Коваль допустил в своей злобной рецензии арифметическую или психологическую ошибку, ведь надпись «*Через 200 лет после Октября*» должна была бы указывать не на 2017, а на 2117 год.

Музыка, открывающая спектакль, мрачна (как и освещение сцены), обещая грозные события. Но уже в 8-м такте клавира новая ремарка — «Свет. Красная площадь перед Кремлем XVI века» — в корне изменяет настроение спектакля. Начальные аккорды в низком регистре эффектно сменяются сияющим звучанием в верхнем регистре, открывающим сквозную сюиту народного гулянья. В либретто перечислены все моменты композиции. Остановимся на 2-й сцене (то же, что 1-я картина, согласно клавиру).

1. Бакалейная комедия (5 мин)
2. Качели (2 мин.)
3. Колеса (3 мин.)
4. Балаган. Пляска скоморохов (3 мин.)
5. Проход знатных людей (1 мин.)
6. Палочный бой (4 мин.)
7. Балаган. Акробаты и канатоходцы (5 мин.)
8. Тверские свистуны (1 мин). Далее ремарка в клавире: "Ямщики пустились в пляс"
9. Антракт балаганных представлений (2 мин.)
10. Балаган. Выход великана (2 мин.)
11. Общая пляска (5 мин.)

Нет сомнения, что Л. Половинкин опирался здесь на традиционную русскую модель ярмарочного балагана на оперной сцене, и прежде всего на ее претворение в «Петрушке» Стравинского, действие которого происходит, правда, не на Красной площади в Москве, а на Адмиралтейской площади в С.-Петербурге. № 8 (л. 27/15) — «Хор тверских свистунов» — должен был длиться 1 минуту, успевая сверкнуть пронзительным звучанием, предназначавшимся, по-видимому, малой флейте (в клавире здесь инструменты не указаны). Эффектный эпизод «Ямщики пустились в пляс» (продолжение № 8, л. 29/16) сви-

детельствует о прекрасном знании партитуры «Петрушки». У Л. Половинкина в такте 3 (л. 30) вновь звучит духовой инструмент высокой тесситуры; согласно либретто, в № 8 «Перед балаганами выстраивается оркестр тверских ямщиков, играющих на свистульках. Несколько ямщиков пляшут под эту музыку».

Сила мифа о Москве-столице оказалась столь могущественной, что волею судьбы или русской истории из всех четырех актов балета выжил только тот, в котором классическая — имперская — мифология Москвы представлена во всей полноте. Обратимся к последующему развертыванию 1-й картины на Красной площади в Москве. Нумерация ее эпизодов следующая:

12. Разгон танцующих (1 мин.)
13. Выход царя (1 мин.)
14. Проход осужденных (1 мин.)
15. Прощание с осужденными (1 мин.)
16. Обращение к царю (2 мин.)

Традиционный звон колоколов сопровождает эпизод, вводимый ремаркой «Раскрываются створки Спасских ворот. Подъемный мост опускается» (л. 36). Музыка предвещает выход царя. В этом месте Л. Половинкин обозначил инструменты: трубы и валторны. Один из следующих эпизодов — «Выходят осужденные на казнь» (л. 39/21) — выдержан в характере скорбного траурного марша.

Причина идеологического разгрома незаконченного балета «Четыре Москвы» заключалась, думается, не столько в «антихудожественном» либретто либо в качестве музыки — оно могло быть любимым, — сколько в том, что неблаголепие вырисовывающейся в балете Москвы более не соответствовало новому складывающемуся мифу о столице. Новый — советский — миф был создан в 30-е годы силами всех искусств. И роль музыки как искусства эмоционально заражающего оказалась особенно велика. Точнее, роль музыки и слова.

Новый жанр — массовая песня в ее оптимистическом варианте — сыграла немалую роль во всенародном распространении мифа о Москве-столице. Быть может, лучшим образцом служит песня «Москва майская» из кинофильма «Двадцатый май» (1937, музыка. Дм. и Дан. Покрасс, стихи В. Лебедева-Кумача). Мало того, что Лебедеву-Кумачу удалось собрать в своем тексте несколько важнейших советских мифологем, «день рождения» государства (Май — эквивалент Октября), молодость государства и советского человека («Утро жизни»), непобедимость государства. Поэту удалось создать иерархическую структуру тоталитарных символов власти:

Утро красит нежным светом
Стены древнего Кремля,
Просыпается с рассветом
Вся советская земля.
Холодок бежит за ворот,
Шум на улицах сильней.
С добрым утром, милый город,
Сердце Родины моей!

Припев.

Солнце майское, светлее
С неба синего свети
Чтоб до вышки мавзолея
Нашу радость донести,
Чтобы ярче заблистали
Наши лозунги побед,
Чтобы руку поднял Сталин,
Посылая нам привет.

Припев.

Итак, перед нами структура всем известной народной игрушки: большая вместимость содержит в себе меньшую, та, в свою очередь, еще меньше и т. д., но в обратной ценностной прогрессии. Москва — сердце Родины, Кремль — сердце Москвы, Вождь — сердце Кремля. Эта песня пользовалась в 30-е годы необычайной любовью советских людей всех возрастов. Миф о иерархии идеологических и властных ценностей с Вождем в сердцевине впитывался с молоком матери, а перед глазами была побеленная, подметенная, очищенная от беспризорного «сброда» столица, как на полотнах Ю. Пименова. Казни больше не совершались публично на Лобном месте Красной площади. Единственным напоминанием о смерти сделался мавзолей, но мавзолей бессмертного вождя Ленина — новая мифологема Москвы.

Пространство вновь отстроенной, ухоженной столицы расширилось, отдаляясь от исторического центра, и тут же воспевалось. Можно напомнить песни братьев Покрасс «Москва — порт пяти морей», написанную в честь постройки Северного и Южного портов одновременно с каналом им. Москвы (сейчас все знают, как он строился), либо «Москва вокзальная».

Одновременно происходила и трансформация вышеназванной структуры «Страна — Москва — Кремль — Вождь». К 1939 году — к шестидесятилетию Сталина — окружающие сердцевину символы раздвинулись, обнажив центр всей конструкции. Миф как «представление о мире» все более превращался в орудие принуждения. Оставалось так мало поэтов и композиторов, которые посмели бы уклониться от воспевания вождя, ибо уклонение грозило лишением свободы и жизни. И не нам сейчас судить их.

К известным примерам добавлю еще один. Только что в 1939 году вышедший из концлагеря, лишенный всех прав Александр Мосолов также написал песню о Сталине, названную им «Застольной песней». Она напечатана в «Известиях» за 21 декабря 1939 г. Сочинение и опубликование, о которых, видимо, было договорено с властями, принесли композитору высочайшее прощение. Ибо в ноябре того же года

одна из частей Концерта для арфы с оркестром А. Мосолова была включена в Третью декаду советской музыки, а сам он восстановлен в статусе композитора.

С концом 30-х годов завершается очерченный мною отрезок времени. В мою тему не входят сложнейшие проблемы отношений музыкального искусства и власти в период Великой Отечественной войны и после нее, равно как и миф о доступности и народности искусства. Это отдельные сюжеты. Заканчивая же свою тему, я хочу упомянуть, об одном любопытном факте — об интересе немецкой граммофонной фирмы «Омега» к советской массовой песне 30-х годов. В 1949 г. в ГДР начала выходить серия пластинок со скоростью 78 оборотов. Серия называлась «Lied der Zeit» — «Песни эпохи». Все наиболее популярные советские песни, в том числе и «Москва майская», вторглись в эфир ГДР, однако не в официальном хоровом варианте, а в примиряющем и потешающем ухо звучании «Balalaika-Orchester» (под управлением Яна, то бишь Ивана, Давыдова). Этот факт — не случайность. Русский оркестр балалаек «Искра» был исключительно популярен среди германских рабочих уже в 30-е годы. Свидетельство тому — аудиозапись выставки Москва-Берлин: «Марш Красной Армии» Д. Покрасса, записанный в исполнении оркестра «Искра» около 1930 года.

Примечания

¹ Копия XIX в. Отдел рукописей и редких книг Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

² Один из сюжетных мотивов из 3-го акта балета «Четыре Москвы» — приезд на стройку артистов балета — имеет место и в либретто балета Д. Шостаковича «Светлый ручей» (1934-1935). Там классические танцовщики приезжают в колхоз.

³ Леонид Алексеевич Половинкин (1894-1949) — композитор и дирижер, член Ассоциации Современной Музыки (АСМ), писал много театральной музыки. В 1926 г. работал в Московском театре для детей (позже — Центральный детский театр, руководимый Н. И. Сац).

Литература

1. *Аверинцев С. С.* Мифы // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
2. *Григорьев Л. Г., Платек Я. М.* Советские композиторы и музыковеды. Справочник в трех томах. Том 2. М., 1981.
3. *Коваль М.* Четыре Москвы. // Пролетарский музыкант, 1929, № 5.
4. *Мусоргский М.* Хованщина. Народная музыкальная драма. Составил и проработал по автографам композитора Павел Ламм. Клавираусцуг для пения с фортепиано. Гос. Муз. Изд., М.: Универсальное издательство, Вена-Лейпциг, 1931.
5. *Ходасевич В.* Массовые действия, зрелища и праздники // Театр, 1967, №4.
6. Хроника // Пролетарский музыкант, 1929, №4.

© *Савенко С. И.*, 2012

АВАНГАРД КАК ТРАДИЦИЯ МУЗЫКИ XX ВЕКА

В статье рассмотрена история музыкального авангарда. Автор анализирует важные аспекты музыкального словаря: музыкальный материал и способы работы с ним. Большое внимание уделено сонорности, ее вариантам и статическим формам. Автор приходит к выводу, что музыкальное искусство XX века впитало в себя открытия авангарда, превратив его в традицию новой музыки.

Ключевые слова: авангард, традиция, сонорность, статическая форма.

В своей книге «Древо музыки», выпущенной в 1992 году совместными усилиями вашингтонского и санкт-петербургского издательств, Генрих Орлов предлагает выразительный образ современной культуры — «мозаика зеркал» [1, с. 376]. Как всякую художественную находку его можно, разумеется, оспорить. Но больше тянет принять: множественность отражений, не сведенных в некую априорную систему, где порядок возникает спонтанно, непреднамеренно, подобно геометрической фигуре в калейдоскопе, — наверное, это действительно впечатляющий символ искусства XX столетия, славного своим плюрализмом и многообразием ракурсов. Легко представить, что в зеркалах могут отразиться самые разные и даже взаимоисключающие вещи, ведь мозаика зеркал — совсем не то знаменитое одно-единственное зеркало на большой дороге, которому уподоблен классический роман Стендалем. Стендалевское зеркало в своей отражательной способности опутано целой кучей условностей места, времени и образа действия — в своем роде не хуже, чем классицистский театр. Мозаика же зеркал устроена иначе, и в ней действительно можно

увидеть вещи, мало совместимые друг с другом. Например, авангардные взрывы и потрясения в качестве традиции искусства XX века — в данном случае, искусства музыкального.

Сама постановка вопроса, что само собой понятно, парадоксальна, ибо заключает в себе оксюморон, говоря филологическим языком. В самом деле, могут ли быть вещи более враждебно-противоположные нежели авангард и традиция: авангард, желающий начать с «чистого листа», *Stunde Null*, как это было в Германии после 1945 года [2, s. 15-18], и традиция, основанная на идее преемственности, наследования, непрременной укорененности любого движения вперед в предыдущем опыте. И тем не менее, как выясняется к концу столетия, подобная постановка вопроса совершенно правомерна.

Правомерна прежде всего потому, что опыт авангарда в той или иной форме усвоен современной музыкой: она говорит на языке, фонемы и лексемы которого сформированы авангардом.

В первой трети столетия создателями нового языка были Стравинский, Шенберг, Веберн, Хиндемит, Барток, Прокофьев, Шостакович, во второй половине века на их место пришли Штокхаузен, Кейдж, Ксенакис, Булез, Берио, Ноно, Лигети, Кагель и другие композиторы, список которых можно расширить.

О том, что авангардный опыт, поначалу встречавшийся в штыки, был усвоен и даже ритуализирован, говорят не только исследователи — об этом свидетельствует сама музыкальная практика. Авангардные «изобретения и открытия» — если воспользоваться названием известной статьи Штокхаузена [3, s. 222-258] — постепенно превратились в общеупотребительную лексику, которой пользуется современная музыка — пользуется вся, независимо от национальной специфики и социального положения. Влияние авангарда простирается вплоть до неакадемических сфер музицирования до поп-музыки, причем отнюдь не только в высоких арт-роковых ее разновидностях, но и коммерческих, самого расхожего пошиба.

Но это аспект, так сказать, количественный. Существует и качественная сторона, еще более важная для оценки авангарда. Речь идет о свойствах упомянутой новой лексики, о том, что она собой представляет и в каком виде была адаптирована композиторской практикой XX века.

Усилиями нескольких поколений музыковедов в этой сфере сделано уже немало, и не место пересказывать здесь наблюдения коллег. Перечень авангардных новаций оказался бы слишком длинным; ограничимся поэтому отдельными, но фундаментальными моментами. Фундаментальными величинами любой стилистической системы является, во-первых, материал, и, во-вторых, способы его организации.

Итак, вначале речь пойдет о материале. «Главным героем» авангардных изобретений и открытий стал *звук* — звук, переживаемый как физическая реальность, звук как таковой, как сонор (Ю. Н. Холопов), а не как ступень привычной иерархической системы, мелодической либо гармонической. Спектр конкретных проявлений этой сонорной тенденции оказался очень широким, что свидетельствует о многом. С одной стороны — изысканные звуковые эффекты темброфактурных композиций, скажем, Дьердя Лигети — в инструментальном варианте, либо Карлхайнца Штокхаузена — в электронном, либо Жерара Гризе — в варианте спектральной музыки. Другой полюс — то, что можно назвать «поп-сонористикой», то, что проникло в индустрию масскультуры и называется там, уже давно, совершенно поповым словом *саунд* (англ. *sound*). Саунд это и есть авангардная сонорность, «попавшая на улицу», если воспользоваться выражением Достоевского. (Другой возможный пример авангардной идеи, «попавшей на улицу», — цветомузыка «Прометей», превратившаяся в непрременную принадлежность дискотеки).

Движение вглубь звука, рефлексия *de natura sonoris*, по названию известной пьесы Пендерецкого, стремление «строить звук», к чему призывал и продолжает призывать Штокхаузен, — все это действительно усвоено современной музыкальной практикой, и все это радикально отличается от традиционной — в широком смысле, имея в виду и первую половину столетия, — концепции музыкального материала. Из элемента мелодической интонационности, то есть того рода интонационности, что несет в конечном счете память о своем рождении из стихии человеческого эмоционального звуковыражения, звук становится *объектом* — объектом строительства и исследования. Такова авангардная тенденция в самом общем виде. Реализоваться же она может в самых разных формах: неслучайно, например, с полным основанием говорят о сонористических разновидностях импрессионизма и экспрессионизма — скажем, брутально-резком варианте Пендерецкого начала 60-х годов. Звук-объект несет не личностную, пусть и гипертрофированную, деформированную эмоцию, а некое внеиндивидуальное состояние — как будто сама мировая материя обрела голос. Отдаленная аналогия может возникнуть с аффектами в барочной музыке, где яркая определенность выражения сочеталась с внеличностной обобщенностью.

Теперь уже достаточно хорошо известно, что стоит за подобным отношением к звуку, какая картина мира его определяет в конечном счете. Речь идет о смещении традиционной ценностной иерархии в сторону объекта, о вытеснении авторитетнейшей в искусстве и философии Нового времени антропоцентрической концепции.

Впрочем, сонористика в чистом виде просуществовала недолго. В этом она разделила судьбу многих других авангардных изобретений и открытий, которым тоже было суждено исчезнуть как таковым, ибо они трансформировались в некие гибридные формы. Правда, появление и распространение в последнее десятилетие спектральной музыки — чисто французского, «иркамовского», но несомненного потомка

классической сонористики — говорит о том, что некоторые заявления об исчезновении того или иного авангардного приема могут оказаться преждевременными.

Однако на сегодняшний день можно говорить не только о сонористике как конкретном стилистическом событии, но и о *сонористической эстетике*, о сонористическом слышании как таковом. Имеются в виду те многочисленные в современной музыке случаи, когда способ организации музыкальной ткани — на основе тональности, 12-тоновости, свободной или серийной, разных типов фактуры и т. д. — не имеет самодовлеющего значения, а оценивается с точки зрения типа звучания, то есть фонизма, сонорности, sound — термины здесь возможны разные. Так, классический американский минимализм оперирует тональными и даже диатоническими ячейками-паттернами, принципиально чуждыми тональной либо модальной функциональности. Основной их эффект заключен в сонорности мажора, равно как у Арво Пярта 70-х годов — в сонорности минора.

Сонористика — лишь одна, хотя и очень важная (в конечном итоге, возможно, центральная) сфера новой лексики, сформированной авангардом. Здесь есть еще немалые исследовательские ресурсы, особенно в семантическом аспекте. Вынужденно оставив все это в стороне, коснемся другой важнейшей сферы, а именно — организации музыкального материала.

Одной из самых радикальных в этой области стала идея *статической формы*, формы-пребывания в противовес форме-процессу. Последовательный и теоретически осознанный вариант статической формы был создан Штокхаузеном, хотя самые крайние образцы принадлежат, очевидно, Кейджу. Кстати, теория и практика музыкальной статической формы легко приложима к хронологически близким авангардным явлениям других временных искусств. Таков, например, «новый роман» 60-х годов и, соответственно, «новая волна» в кинематографе. Примером может служить классический фильм Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде»: совершенное воплощение того, что Штокхаузен называет «момент-формой». Статическая форма настолько решительно противостоит долгой европейской традиции детерминистской процессуальности в построении музыкального целого, что казалось, она была обречена стать лишь кратковременным экспериментом, и никаких шансов на переход в категорию традиционного у нее не было. Тем не менее она выжила, хотя, как и сонористика, не всегда в чистом виде. Здесь также одно из доказательств предоставляет сфера внеакадемического музицирования. В более изысканных разновидностях рок-музыки статическая форма нашла значительное распространение как под влиянием авангарда, так и параллельно с ним. Статическая форма сложилась как некое удвоение действительности: можно выделить два основных ее варианта. В первом статика переживалась как реальный физиологический факт, как созерцательное пребывание в однородном, в музыкальном смысле, времени, как медитация; во втором варианте статика превращалась в метафору, поскольку материализовалась в цепи моментов-состояний, в калейдоскопических сменах, не имеющих ни начала, ни конца. Статическим становился сам этот бесконечный ряд контрастных сопоставлений. Форма — всегда философия, и концепция статики выразила глубинные изменения в представлениях о времени, о природных и исторических процессах. Очевидны и теперь уже общеизвестны импульсы восточного происхождения в формировании статической формы: например, у Кейджа они абсолютно осознанны. При этом степень статичности может варьироваться даже у одного и того же композитора; более того, со временем возникли гибриды статики и традиционной процессуальности. Хотя чисто логически они вряд ли возможны, на практике подобное осуществлялось не раз.

Примеры авангардных изобретений и открытий нетрудно умножить. Также не составит труда теперь, на исходе «века авангарда», обнаружить признаки их устойчивого существования в современной музыке. Но тут может возникнуть законный вопрос: авангард ли все это — и сонористика, и статическая форма, и другие не упомянутые выше вещи? Или это просто признаки очередной *новой музыки* в широком смысле слова, столетие которой пора уже начать праздновать? Ведь авангард в собственном смысле слова подразумевает не просто новаторство языка, но ревизию онтологических основ искусства, прежде всего, самого произведения искусства, *Kunstwerk*, как самоценного художественного объекта, отделенного от жизненной реальности и, более того, противопоставленного ей. Здесь сразу материализуется фигура Кейджа с его знаменитым 4'33", и другими опытами «звуковых событий», в которых искусство — вторая реальность превращается в реальность первую, в факт действительной жизни. И, наверное, музыкальный опус, преодолевший свою замкнутость и «опусность», уже никак не может создать никакой традиции и хоть сколько-нибудь укорениться в истории искусства. Увы, и этой надежде авангарда не суждено было сбыться. Не говоря уже о том, что сам Кейдж возник не на пустом месте, и за его «звуковыми событиями» маячат и Айвз, и в особенности Сати — не говоря об этом, сами формы разрушения *Kunstwerk* и создания «реальных», сливающихся с жизненными процессами, акций породили мощную традицию концептуального искусства. Формы отрицания произведения искусства были таким образом канонизированы и в свою очередь стали стилем. Повлияли они и на манеру осмысления авангардных акций: в этой связи может быть упомянут музыковедческий вариант кейджевского 4'33", а именно, доклад Лигети «Будущее музыки» (1961), представлявший собой молчание автора перед аудиторией.

Так что же, нам остается похоронить авангард, объявив его фантомом XX века, этаким «поручиком Куже» искусствознания, и сохранив жизнь лишь «новой музыке»? Не будем все же торопиться с этим,

ибо мозаика зеркал может повернуться самым непредсказуемым образом. Автор этого текста тоже связан условностями своего времени — времени постмодернизма, неспособного к авангардным взрывам и потому глубоко скептического и враждебного к ним.

Примечания

¹ Орлов Генрих. Древо музыки. Н. А. Frager. Советский композитор. Вашингтон — Санкт-Петербург. 1992.

² Dibelius Ulrich. Moderne Musik 1. 1945-1965. Piper-Schott. Miinchen-Mainz, 1984.

³ Stockhausen Karlheinz. Texte zur Musik. Bd. I. DuMont Buchverlag, Koln. 1988.

© Савенко С. И., 2012

ПОСТМОДЕРНИЗМ: МЕЖДУ ЭЛИТОЙ И МАССАМИ

Статья посвящена проблеме определения границы между массовым и элитарным искусством. С этих позиций Третья симфония Х. Гурецкого рассматривается как образец серьезной филармонической музыки, ставший фактом массовой культуры.

Ключевые слова: постмодернизм, элитарная культура, массовая культура, Третья симфония Х. Гурецкого.

Сама постановка проблемы в подобном ракурсе может показаться — и вполне обоснованно — чистой тавтологией. Достаточно хорошо известно, что искусство последней трети XX столетия, которую принято определять как эпоху постмодернизма, одной из своих основных целей полагало избавление от проклятия элитарности — неперемногого спутника, родимого пятна высокого авангардного искусства, будь то поэзия, живопись, кино или музыка. Заниматься специальными обоснованиями этого положения, в общем, не требуется. Да и какие нужны доказательства, если, скажем, крупнейший композитор авангардной ориентации, Янис Ксенакис, — как известно, применявший изощренные математические методы в своих музыкальных сочинениях, — полагал, что слушатель для полноценного восприятия его музыки должен овладеть этими самыми методами, должен «научиться слушать», как вторит ему коллега Карлхайнц Штокхаузен. Известно также, что многие явления в музыке, которые обычно описываются под общим терминологическим обозначением «постмодернизм», имели характер антиавангардной реакции и были направлены, вольно или невольно, стихийно или расчетливо, «навстречу слушателю». Подобный пафос одушевлял полистилистику и ее более позднего потомка — так называемый «тотализм»¹. Та же интенция была ощутима в «новой искренности» молодых немецких композиторов, выступивших в середине 1970-х годов, в неоромантизме и минимализме, особенно в его европейских модификациях. Обсуждать и доказывать тут как будто нечего, и исследователю остается лишь констатировать свершившийся факт.

И тем не менее: удалось ли искусству, в нашем случае музыкальному искусству постмодернизма, выполнить эту задачу — преодолеть границу между элитарной и массовой культурой? Наверное, это получилось не во всех случаях, а там, где получилось, результат оказался не совсем тем, какой предполагался.

Сама по себе дихотомия элитарного и массового — далеко не абсолютная категория. Качество элитарности или массовости культурного продукта в очень значительной степени зависит не столько от него самого, сколько от способа его восприятия или, иначе говоря, от способа потребления. Самый наглядный пример давно навяз в зубах: речь идет об использовании известных цитат, в том числе из классической музыки, в теле- и аудиорекламе. Совершенно очевидно, что ни шедевры прошлого, ни бесхитростная советская песня² никакого отношения к постмодернистской ситуации сами по себе не имеют. В них нет этого качества, оно привнесено извне потребностями рынка. Оставшись на своем месте в целостном виде, то есть, скажем, в концертном зале, подобная музыка сохраняет присущие ей свойства высокого искусства — по крайней мере, сохраняла до недавнего времени. Другой пример, еще более анекдотический и в настоящее время еще более массовый, касается мобильных телефонов, точнее, их сигналов, для которых создатели невольно и неизбежно использовали постмодернистский прием коллажа: мотивы популярной классической музыки (Симфония соль минор Моцарта, Токката Баха и, конечно, Полонез Огиньского) в усеченном виде «этикеток» то и дело врезаются в городской шум. Иногда можно услышать довольно длинный кусок — всё зависит от того, с какой скоростью обладатель мобилника вытаскивает его из кармана или из сумки. У этого способа употребления классики есть, правда, предшественник: титры радиопередач, где тоже звучали фрагменты — например, «Широка страна моя родная», символ советского радио. Но это была все же не классическая музыка, а массовая песня. Коллажи из классической музыки,

звучащие в сотовых телефонах, превосходят в абсурдности даже рекламу, вызывая ощущение полного отчуждения звукового материала от новых условий его существования.

Таким образом, ключевым моментом в превращении элитарного — или, по крайней мере, штучного — художественного продукта в предмет массового потребления становится способ этого потребления, подчиняющегося своим специфическим законам. Эту проблему пристально изучают наши зарубежные коллеги, естественно опережающие российских исследователей, поскольку западный рынок, в отличие от дикого отечественного, представляет собой профессионально развитую систему, универсальную в отношении методов и масштабов своего действия. В дальнейшем изложении мы воспользуемся наблюдениями американских исследователей.

Самая определенная и резкая демаркационная линия проходит, как принято считать, между музыкой серьезных филармонических жанров и поп-культурой. Две эти разновидности в принципе существуют в разных социальных пространствах, у них разный потребитель, разная среда обитания, разные каналы распространения. С другой стороны, между ними, как известно, давно существуют разветвленные формы взаимодействия. Здесь можно вспомнить о существовании «третьего направления», об использовании джаза и рок-музыки в жанрах оперно-симфонической традиции, об адаптации рок-культурой элементов классики и академического авангарда. На этих традиционных вариантах взаимопроникновения нет необходимости останавливаться специально — обратим внимание на сравнительно новые явления.

Первое из них затрагивает сферу маркетинга — речь идет о специфической форме подачи академической (классической) музыки в форме, прямо заимствованной из поп-культуры. Американский музыковед Тимоти Тэйлор (Колумбийский университет) в своем исследовании приводит целый ряд примеров, когда диски классической музыки оформляются подобно альбомам рок-исполнителей или даже порнозвезд [2]. В большинстве случаев речь идет о скрипачках: это обстоятельство может спровоцировать рассуждения о скрытой сексуальной ауре данного инструмента, от которых мы в данном случае воздержимся. Одна из исполнительниц, выступающая под лихим именем Линда Брава, сфотографирована на обложке журнала Playboy в соответствующем стилю этого издания виде, украшенная сбоку заголовком: «Секс-музыкальный выпуск». Диск другой скрипачки, Лары Сент-Джон, записавшей сюиты Баха, снабжен фотографией, на которой скрипка оказывается единственным прикрытием ее тела. Третий, не столь эротически возбуждающий вариант предлагает знаменитая Ванесса Мэй Николсон; на обложке диска она изображена с электроскрипкой в процессе занятий виндсерфингом.

Электронный инструмент Ванессы Мэй — это уже не просто прием маркетинга, то есть «упаковки» музыкального продукта. Если совсем не одетая Лара Сент-Джон играет Баха традиционным способом, не вторгаясь в сам текст сюит (и, кстати, считается неплохой исполнительницей), то Ванесса Мэй предлагает новые варианты звучания классической музыки, полученные благодаря электронному препарированию звука и свободному обращению с материалом. Самым известным примером подобной экспансии массовой культуры в сферу серьезной музыки является, по-видимому, знаменитый Кронос-квартет, американский коллектив, функционирующий ровно посередине между академической и поп-культурой. С одной стороны, Кронос играет серьезную музыку XX века, главным образом новейшую, выступая инициатором создания собственного репертуара и привлекая композиторов к сотрудничеству, которое те считают за большую честь — в первую очередь, по причине высочайшего исполнительского уровня квартета. С другой стороны, непременной принадлежностью концертов Кроноса является электроакустическое звучание, а также далекий от академизма «роковый» вид музыкантов и особый, тоже далекий от академических традиций «драйв», присущий их исполнительской манере. В этом стиле музыканты играют всё, весь свой огромный репертуар, включающий не только сочинения, написанные специально для квартета, но и многочисленные обработки, в том числе образцы этнической музыки — фольклора чуть ли не всех регионов, всех стран и рас. Кронос-квартет отличается настоящей постмодернистской всеядностью, и в нынешнем западном мире, где одной из главных священных коров является политкорректность, коллектив нередко обвиняют в культурном империализме.

В отечественной музыкальной жизни мы вряд ли можем найти нечто подобное. Однако движение в сходном направлении всё же заметно, хотя до поры до времени оно касается второстепенных деталей, если не сказать мелочей. Мелочи, впрочем, симптоматичны. Например, афиши респектабельных филармонических концертов с некоторых пор выглядят совсем иначе, чем прежде: они украшены крупными портретами музыкантов — еще не совсем такими, как у поп-звезд, но тоже весьма впечатляющими, по крайней мере, по размерам. Дизайн некоторых из них приближается к уличной рекламе. Это новшество воспринимается сейчас как нечто само собой разумеющееся, как приятный признак оживления академического концертного ритуала. Однако можно, наверное, задаться вопросом: а почему человек, играющий на рояле или, скажем, на виолончели, или дирижер, который вообще стоит к публике спиной, должен выставляться на всеобщее обозрение свою физиономию? Ведь на концерт идут, в общем, не за этим. Крупный уличный портрет в данном отношении принципиально отличается от фотографии в буклете диска или в программке концерта, где нет этого оттенка публичного присвоения чужой индивидуальности. Невольно вспоминается, каким уничтожающим взглядом одаривал не в меру ретивых фотографов Святослав Рихтер.

Впрочем, прямого отношения к музыке и к музыкальному постмодернизму подобные вещи как будто не имеют. Попробуем обратиться к самой художественной материи.

Хорошо известно, что некоторые новые сочинения, относящиеся к разряду академической музыки, достигли популярности, в какой-то степени сравнимой с образцами массовой культуры. Отечественный слушатель может, наверное, назвать в этой связи некоторые имена — первым скорее всего будет Арво Пярт, затем Альфред Шнитке... Однако самым подходящим в данном случае было бы вспомнить одно конкретное сочинение — образец серьезной филармонической музыки, который в буквальном смысле слова стал фактом массовой культуры. В буквальном потому, что количество распроданных дисков с его записью опередило диски Мадонны и других героев рынка, заняв в 1993 году шестое место в каталоге *pop-музыки*. Другими словами, речь шла о миллионах экземпляров. Никогда ранее, да и, наверное, позднее, ни одно современное академическое сочинение не удостоивалось подобной чести. Опус этот хорошо известен: речь идет о Третьей симфонии («Симфонии скорбных песен») Хенрика Гурецкого, созданной в 1976 году, задолго до своего баснословного успеха и впервые исполненной в 1977 году на Международном фестивале современной музыки в Руайане (Франция), одном из центров авангардного искусства. Симфония была встречена там с недоумением, удостоившись не вполне печатного отзыва Пьера Булеза, который после исполнения весьма отчетливо произнес слово «merde» (дерьмо, *франц.*). Гурецкий, впрочем, ничуть не смутился подобным приемом и даже заявил в одном из интервью, что его симфония была самым истинно авангардным сочинением на фестивале. Тут он был, конечно, прав: «Симфония скорбных песен» дерзко нарушала канон «благопристойности» — узаконенного к тому времени авангардного письма и с этой точки зрения действительно оказывалась новаторским опусом³. За пределами этой локальной войны Третья симфония, впрочем, никого особенно не шокировала — критики признали, что она, несомненно, хороша («beautiful»).

Популярность симфонии Гурецкого не ограничилась цифрами проданных дисков. Этим опусом заинтересовались рок-музыканты, употребившие ее материал в своих композициях [см. об этом: 1, р. 195-196]. Подобных случаев было несколько; появилась даже песня «Гурецкий» — своего рода *hommage*, дань признательности мэтру. Кроме того, симфония была использована в нескольких фильмах, вместе с музыкой рок-групп и поп-солистов. В общем, как констатирует Хоуард, Гурецкий стал одним из героев молодежной субкультуры, «поколения X», которое услышало в его музыке нечто близкое [1, р. 196].

Все эти факты подводят, казалось бы, к соблазнительному своей неопровержимостью выводу, что «Симфония скорбных песен» является образцовым примером стирания границ между высоким и низким, между элитарным и массовым — то есть в ней достигнута одна из главных целей постмодернизма. Третья симфония Гурецкого действительно функционирует как идеальное постмодернистское произведение. Однако обладает ли постмодернистскими качествами сам ее музыкальный материал? Люк Хоуард, написавший о Третьей симфонии Гурецкого диссертацию (1997), склонен усомниться в этом, и его доводы вполне основательны [1, р. 203]. Действительно, в вокальной симфонии Гурецкого, использующей цитаты разного происхождения, по-видимому, полностью отсутствует постмодернистская дистанция — ироническая, ностальгическая или какая иная — по отношению к заимствованному материалу⁴. Нет у Гурецкого и разрушения времени, той специфической амнезии — в художественном смысле слова, — которая заставляет постмодернистского художника прибегать к столкновениям чужеродного материала, коллажным или иного рода, дабы продемонстрировать расколотость мира и своего собственного сознания. Вообще чувство времени в симфонии Гурецкого вполне традиционно, если не считать медленного темпа, выдерживаемого на протяжении всей композиции. Время здесь четко структурировано и линейно: так, в первой части возникает ощущение постепенного погружения в прошлое (инструментальный канонический раздел), затем недолгого пребывания в нем (вокальное соло) и обратного движения к настоящему (вновь канон, аналогичный первому, но в ракоходном движении). Другими словами, Третья симфония Гурецкого — сочинение вполне конвенциональное, обновляющее традицию изнутри и внушающее чувство глубокого пиетета перед нею. Очевидно, именно эти качества позволили «Симфонии скорбных песен» побить рекорды массовой популярности. Поп-музыка, так сказать, узнала в ней родственницу: ведь сама она в очень сильной степени питается классической традицией, — привлекаемой, разумеется, в специфическом и, как правило, облегченном виде.

Примечания

¹ Термин американской журналистики (употребляемый, в частности, в авторитетном еженедельнике «Village Voice»), обозначающий соединение, вне всякого иерархического различия, любых слоев музыки — классической, этно-, поп-музыки, авангарда и т.д.

² Например, «Обрати внимание, сделано в Германии» в рекламе фирмы Siemens.

³ Почти одновременно с Третьей симфонией Гурецкого в отечественной музыке появились «Тихие песни» В. Сильвестрова (1974-1977) и *Tabula rasa* А. Пярта (1977), также продемонстрировавшие разрыв с авангардной стилистикой и также негативно встреченные большинством коллег-композиторов.

⁴ В первой части «Симфонии скорбных песен» использованы польский гимн и народная песня, а также духовный стих XV столетия (Богоматерь у креста); в третьей — фольклорный текст начала XX века, повествующий о разгроме восстания, в музыке — отрывки из Бетховена и Шопена. Во второй части цитированы только слова — предсмертная надпись на стене гестаповской тюрьмы. Не подлежит сомнению, что выбор и порядок следования цитат обусловлены вполне традиционной драматургической логикой, далекой от постмодернистских экспериментов.

Литература

1. *Howard L.* Production vs. Reception in Postmodernism: The Gorecki Case. *Postmodern Music/ Postmodern Thought*.
2. *Taylor T. D.* Music and Musical Practices in Postmodernity. *Postmodern Music/ Postmodern Thought*. Ed. by J. Lochhead and J. Auner. N. Y. and London, 2002.

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

© Николаева А. И., 2012

О ФИЛОСОФСКИХ ОСНОВАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В статье характеризуются функции интерпретации в жизни человека и в культуре; прослеживается изменение отношения к этой категории, а также проводится сравнение понятий «интерпретация» и «понимание».

Ключевые слова: интерпретация, культура, философия, педагогика, герменевтика, смысл, сознание, структура, диалог, традиция.

Слово «интерпретация» (по латыни — *interpretation*) означает «истолкование», «объяснение», «трактовку». Следовательно, интерпретатор — это истолкователь какого-либо художественного явления, текста, смысла. Согласно мнению В. В. Медушевского, интерпретатор — это не только истолкователь, посредник, это еще и «прорицатель», «вестник». И действительно, основная проблема интерпретации сводится именно к тому, какую весть несет это лицо и в какой мере она соответствует той весте, которая послана ее автором. Для того чтобы приблизиться к решению этой проблемы, стоит пристальнее рассмотреть эту категорию, попытаться раскрыть её особенности и роль в человеческой жизни и культуре.

Интерпретация — понятие межпредметное. Оно является едва ли не важнейшим для философии, логики, семиотики, литературоведения, искусствознания. Сравнительно недавно оно стало предметом изучения в психологии. И конечно, интерпретация — это одно из центральных понятий музыкального исполнительства и музыкальной педагогики.

Особую роль приобретает явление интерпретации в философской герменевтике. «В гуманитарном знании интерпретация понимается как истолкование текстов, смыслополагающая и смыслочитывающая операция. ... Многие проблемы интерпретации, связанные со знаком, смыслом, значением, изучаются в семиотике. И только герменевтика поставила проблему интерпретации как *способа бытия* (курсив наш — А. Н.), которое существует, понимая, тем самым, выводя эту, казалось бы, частную процедуру на фундаментальный уровень бытия самого субъекта» [7, с. 304]. Следовательно, обретя статус фундаментальности по отношению к бытию, интерпретация становится посредником между человеческой субъективностью и объективностью действительности, выполняя роль вестника Мира в сознании человека.

Что дает основание сделать подобный вывод? Как доказано современной психологией, интерпретация есть базовое свойство человеческой психики соотносить все воспринятое — услышанное, увиденное, прочитанное — со структурами своего сознания. Иными словами, между любым явлением действительности и восприятием человека находится некий фильтр, промежуточная структура, которая окрашивает эти явления в тона его собственной индивидуальности. Поэтому все, с чем мы встречаемся в мире, не отражается в нашем сознании, как в зеркале, а присваивается нами в соответствии с особенностями нашего внутреннего мира. Инструментом же, осуществляющим подобную «личностную кривизну», выступает интерпретация. Это дает основание утверждать, что интерпретация является связующим звеном между двумя полюсами в системе Человек — Мир. При создании же внутреннего образа Мира в психике человека тот или иной «коэффициент преломления» оказывается неизбежным и не зависящим от его сознания.

В свете сказанного фактически теряет смысл возникшее в последние десятилетия XIX века противопоставление музыкальной интерпретации как явления творческого, личностного «исполнению» как простому воспроизведению текста. По-видимому, последнее просто невозможно, поскольку уже само декодирование текста требует интерпретации. Столь же лишены смысла оказываются разговоры о «субъективном» и «объективном» исполнении. Интересно, что гениальная интуиция Антона Рубинштейна

дала ему основание почувствовать глубочайшую неправомерность такого деления. «Мне совершенно непостижимо, — писал пианист, — что вообще понимают под субъективным исполнением. Всякое исполнение, если оно не производится машиною, а личностью, есть само собою субъективное» [9, с. 146]. Однако все же подобная дифференциация не была совсем беспочвенной. Бесспорно, сами определения разных типов интерпретации были метафорическими и выражали именно *меру* проявления индивидуального начала в каждом из них.

Возникает естественный вопрос, что именно в воспринимаемых нами явлениях внешнего мира подвергается интерпретации. Интерпретируются, по всей видимости, *смыслы* предметов, событий, ситуаций. «Между сознанием и реальностью поистине зияет пропасть смысла» (Э. Гуссерль) [4 с. 10-11]. Но пропасть смысла «зияет» и между любым текстом культуры (включая художественное, в том числе и музыкальное, произведение) и человеком, его воспринимающим — читателем, артистом, музыкантом-исполнителем, слушателем. И в каждом звене, в момент соединения смысла с внеположенным ему сознанием происходит *диалог*. Это диалог авторского смысла со смыслом воспринимающего, в сознании которого возникает собственный модифицированный вариант исходного. Поэтому, чтобы первый актуализировался, он должен встретиться с направленным к нему смыслом «Другого», т.е. того, кто присваивает его себе. И тогда в момент «встречи двух смыслов» (М. М. Бахтин) рождается интерпретация.

Как известно, наибольшие трудности вызывает интерпретация произведений, далеко отстоящих от нас по времени возникновения. Однако этот момент может быть связан не только с потерей, но и с приобретением — просто недостаточность информации об авторском смысле должна быть восполнена читательским или исполнительским. Да и сам авторский смысл, проходя по оси времени, может выявить новые грани. Так, согласно Х.-Г. Гадамеру, «временное отстояние, осуществляющее фильтрацию, является не какой-то замкнутой величиной — оно вовлечено в процесс постоянного движения и расширения» [3, с. 353].

Этот процесс смыслового «расширения» проходит в бесконечно длящемся диалоге авторского смысла со смыслами людей последующих поколений, включающих его в собственный «горизонт истолкования» (Х.-Г. Гадамер), т.к. «интерпретатор не в состоянии полностью воплотить идеал собственного неучастия» [3, с. 461]. Так возникает не только диалог двух личностей — автора и интерпретатора — но и диалог большего масштаба, а именно, диалог времен, культур, представителями которых выступают автор и исполнитель.

Личностно-избирательная, а потому, фильтрующая роль интерпретации подчеркивается Ю. Хабермасом в его словах: «Мир традиционных смыслов открывается интерпретатору только в той мере, в какой ему при этом проясняется одновременно его собственный мир. Понимающий устанавливает коммуникацию между обоими мирами; он схватывает предметное содержание традиционного смысла, применяя традицию к своей ситуации» [12, с. 94].

Приведенное высказывание проливает свет на одну из основных функций интерпретации, заключающуюся в сохранении и трансляции художественной традиции. Можно сказать, что традиция существует в форме интерпретации. Именно это имеет в виду Поль Рикер, говоря: «... "наследие" не есть запечатанный пакет, который, не открывая, передают из рук в руки, но сокровище, откуда можно черпать пригоршнями и которое пополняется в самом этом процессе. Всякая традиция живет благодаря интерпретации; именно этой ценой она продлевается, то есть остается живой традицией» [8, с. 38]. Признавая тот факт, что, существуя в традиции, художественный текст подвергается постоянному обновлению смыслов, М. М. Бахтин, например, приходит к разделению, различению времен на «малое» и «большое» время, которое трактуется философом как бесконечный и никогда не завершаемый диалог.

Таким образом, интерпретация обретает функцию *сохранения* культуры. Можно утверждать, что, когда на рубеже XIX и XX веков некоторые композиторы выступали против интерпретации, они рисковали превратить свое творчество в музейный экспонат. «Я не хочу, чтобы меня интерпретировали», — писал М. Равель [5, с. 27]; «Я часто говорил, что мою музыку нужно "читать", "исполнять", но не "интерпретировать"» (И. Стравинский) [5, с. 27]. Вряд ли слепое копирование оригинала (если считать оригиналом магнитофонную запись авторского исполнения) продлило бы жизнь произведений этих композиторов. Ведь для того, чтобы стать актуальными для нового времени, они должны быть интерпретированы этим временем, представителями и выразителями которого выступают новые поколения интерпретаторов. Так происходит постоянное возрождение музыкального произведения, остающегося при этом и равным, и не равным самому себе.

Что же тогда происходит с «оригиналом»? Позволим себе смелость утверждать, что оригинал в музыке вообще отсутствует. «Оригинал» существует лишь в сознании композитора; ведь будучи зафиксированным на бумаге, он попадает уже в иную онтологическую плоскость, а точнее, в особую семиотическую систему, требующую интерпретации. Поэтому любое исполнение музыкального произведения есть «интерпретация интерпретации», поскольку тот или иной музыкальный текст приходит в культуру уже интерпретированным.

Можно сказать, что интерпретация есть и новое рождение произведения. Как считает М. Лонг, «чтобы воспроизвести произведение большого мастера, вернуть ему жизнь, пианист должен некоторым образом создать его заново» [2, с. 280-281]. На подобное «двухотцовство» указывает и В. Н. Холопова [13, с. 237]. В свете сказанного становится понятным, сколь велика ответственность исполнителя-интерпретатора, во власти которого не только дать «приращение» смысла, но и его деграцию. Надо сказать, что подобной модификации смысла, которую вносит бегущее время, подвержено не только то искусство, которое требует посредника-исполнителя, как например, музыка или театр, но и литература, и даже живопись. Казалось бы, как может измениться висящая на стене картина, разве что краски ее пожухнут от времени. Оказывается, меняется ее смысл в глазах смотрящих на нее новых поколений. Так, например, А. А. Брудный в своей книге «Психологическая герменевтика» описывает то, как меняется понимание картины Рембранта «Ночной дозор», смысл которой открывает новые грани в новом культурном пространстве [1, с. 304]. Все сказанное делает фактически бесплодным стремление к аутентичности. Ведь можно достичь ее во всем — играть на старинных инструментах, даже постараться воссоздать исполнительскую манеру прошлого, но невозможно изменить уши, восприятие современного человека, отослав его на столетия назад.

Статус интерпретации как фундаментального свойства сознания человека и одной из центральных категорий, определяющей его отношения с миром, ставит проблему внутренней сбалансированности обеих сторон возникающего диалога. В культуротворческой деятельности возникает своего рода «триолог», образованный тремя участниками: Автором, Художественным текстом и Читателем (в музыкальной культуре это — исполнитель как «активный читатель» авторского текста). В истории интерпретации как необходимого акта гуманитарного познания возникает различное отношение к каждой из сторон этого тройственного явления. Так, на автора, его личность и окружающий его культурный контекст ориентировалась герменевтика В. Дильтея, провозглашающая необходимость *реконструкции* исходного смысла в индивидуальном сознании читателя; автономность и самодостаточность текста акцентировались представителями структурно-семиотического направления; ведущая же роль Читателя как равного Автору и фактически вытесняющего его стала отводиться в постмодернизме и нашла отражение в таких понятиях как «смерть автора» (Р. Барт) или «открытый текст» (У. Эко).

Как доказывает музыкально-исполнительская практика, третья тенденция не находит своего проявления в этой области, хотя, например, в современных театральных постановках она подчас дает о себе знать. В какой-то мере можно ощутить действие второй тенденции, проявляющейся в «формальном методе интерпретации». Несравненно ближе ей — и это было всегда свойственно российской исполнительской школе — первая, а именно, герменевтическая тенденция. В акте «встречи двух смыслов» приоритетная роль отводится смыслу автора, до которого исполнитель должен дорасти, проникая в него и с помощью развитой интуиции, и изучая его стиль, включающий в себя и художественный текст, и стоящий за ним личностный и исторический контекст.

Однако эта общая методологическая установка на «реконструкцию авторского смысла» при его неизбежной интерпретации не дает ответа на вопрос, который является «вопросом вопросов», а именно, какова мера личностного начала исполнителя в этом процессе. Иными словами, какова мера свободы интерпретатора, и существуют ли факторы, ограничивающие ее, помимо его вкуса, стилевых исполнительских норм и верности традициям? Внутренне сдерживающим фактором, по нашему мнению, является сам авторский смысл, а именно, его *структурность*. Всякий смысл как многогранный феномен обладает множеством связей, как скрепляющих его изнутри, так и включающих его в определенную смысловую среду, т.е. является как структурным, так и контекстным образованием. А структуру гораздо труднее разрушить, чем единичное, лишенное внутренних и внешних связей, явление. Поэтому подвергнуть модификации художественный смысл можно лишь в той мере, в какой останется незатронутой его внутренняя логика и не нарушатся его внешние, т.е. контекстные связи. Не случайно поэтому, интерпретаторский волюнтаризм постмодерна оказывается возможным, поскольку вместо структуры он опирается на «ризому», т.е. локальный «клубнеобразный» смысловой узел, выводящий интерпретацию за пределы целостности и гармоничности смысла. Поэтому критерием верности автору или «объективности» может служить *целостность, логичность* интерпретации, понимание смысла художественного произведения как внутренне завершенной структуры. Своеобразным подтверждением этого может выступить мысль крупного отечественного психолога С. Л. Рубинштейна: «Объективность какой-либо совокупности содержаний зависит не от того, входит ли в состав его что-либо от меня исходящее и мной вносимое или нет, значит, не от того, дано ли оно или создано <...>, а от того, замыкается ли оно в завершенное самостоятельное целое <...>. Объективность не только не исключает, она необходимо включает в себя элемент творческой самодеятельности» [10, с. 280-281]. Так было разрешено противоречие между «объективностью» и «субъективностью», бывшее «камнем преткновения» не только в музыкально-исполнительской эстетике, но и в философии, и в психологии.

В заключение скажем несколько слов о двух взаимосвязанных понятиях: «понимании» и «интерпретации», нередко трактуемых как синонимы. Однако между ними есть разница. Представляется спра-

ведливой мысль психолога А. Н. Славской о том, что в слове «понимание» акцентируется направленность на познаваемый объект, «интерпретация» же утверждает свой, личностный момент в процессе познания [11, с. 30]. Поэтому столь убедительны слова В. В. Медушевского, относящиеся к музыканту-исполнителю: «... не прежде интерпретировать, а потом понять, — а наоборот... Если интерпретация — следствие и сторона подлинно личностного понимания, то следует сосредоточить усилия на понимании понимания» [6, с. 3]. А это «значит, по слову, по мысли Новалиса, сделаться поэтом самого поэта, выразив его сокровенную мысль с новой силой и ясностью» [6, с. 3].

Литература

1. Брудный А. А. Психологическая герменевтика. – М., 1998, С. 157.
2. Цит. по: Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. – М.-Л., 1966, С. 280-281.
3. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. – М., 1988, С. 353.
4. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. – М., 1994, С. 10-11.
5. Цит. по: Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. – Л., 1979, С. 27.
6. Медушевский В. В. Онтологические основы интерпретации музыки // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры. – М., 1994, С. 3.
7. Микешина Л. А. Философия познания. Полемические главы. – М., 2002, С. 304.
8. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – М., 1995, С. 38.
9. Рубинштейн А. Музыка и ее представители. – М., 1891, С. 146.
10. Рубинштейн С. Л. Принцип творческой самостоятельности // Вопросы психологии, 1986, №4, С. 104.
11. Славская А. Н. Личность как субъект интерпретации. – Дубна, 2002, С. 30.
12. Хабермас Ю. Познание и интерес // Философия науки, 1990, №1, С. 94.
13. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. – М., 1994. С. 237.

© Огаркова Н. А., 2012

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ОПЕРНОЙ ТРУППЫ XIX ВЕКА: «ССЫЛКА» В МОСКВУ

В статье рассматривается проблема «соперничества» русского и итальянского театров в аспекте специфики оперного театра как социального института в России XIX века.

Ключевые слова: русская оперная труппа XIX века, итальянский музыкальный театр, организация административно-театрального процесса.

Борьба русской и итальянской оперы за пальму первенства на театральной сцене Петербурга — один из доминантных сюжетов журналистики и критики XIX века. Начиная с театрального сезона 1843/1844 годов, ставшего настоящим триумфом приехавшей в Петербург итальянской оперной труппы, критики неустанно муссировали эту тему. Особую остроту борьба против «итальянцев» приобрела в 1840-1850-е годы, поскольку «на карту», по мнению критиков, была поставлена судьба русской оперы. Многочисленная пресса заявляла о том, что приехавшие в Петербург итальянцы свели на нет все усилия по укреплению в России национальной оперы. Например, весьма показателен суровый лозунг, провозглашенный в 1847 году «Литературной газетой»: «Итальянцы уничтожили сначала немецкую оперу, потом русскую. Теперь и они не делают больших сборов» [7, с. 11].

Несмотря на то, что случай «итальянщины» в различных критических ракурсах фигурирует и в современных исследованиях [9, 11, 12], тем не менее, проблема «соперничества» русского и итальянского театра в аспекте рассмотрения специфики музыкально-театрального «дела» в России XIX века, оперного театра как социального института специально не ставилась и нуждается в особом исследовании. В рамках аналитического подхода к рассмотрению данной проблематики необходимо акцентировать внимание на таких изначально присущих оперному театру атрибутах как организация административно-театрального процесса (унифицированные формы ангажемента, принципы комплектования штатов, должностные инструкции), доходы и расходы, творческая и личная судьба артистов, их жизнь на сцене и за кулисами, репертуарная политика, аккумулировавшая различные европейские традиции, вкусы публики и реакция критиков и др.

Представлю лишь один сюжет из истории русской оперной труппы, вызвавший немалые толки в журналистике XIX века, а впоследствии тенденциозно интерпретированный советской историографией.

К началу театрального сезона 1846/1847 годов директор императорских театров Александр Михайлович Геденов распорядился об отправке русской оперной труппы для работы в Москву. Этот шаг Геденова и стал основой главного обвинения критиков в уничтожении русской труппы итальянцами. Геденову вменялось в вину то, что он отправил выдающуюся русскую труппу в «изгнание» и лишил ее, тем самым, возможности дальнейшего роста, устранил «конкурента» итальянцев для того, чтобы снова напол-

нить «пустующие кресла первых рядов» итальянской оперы и вернуть в ее зал зрителей. Русская труппа «... к 1846 году стала в глазах театральной дирекции одной из помех для полного торжества итальянской оперы, пользовавшейся тогда влиятельной поддержкой знати и покровительством двора» [5, с. 16].

Невероятный успех итальянской оперы, безусловно, ослабил интерес петербуржцев к спектаклям русской труппы. В периодике публиковались сравнительные подсчеты посещений зрителями итальянских и русских спектаклей, явно говорящие не в пользу последней. Тем не менее, к театральному сезону 1845/1846 годов обнаружилось некоторое охлаждение публики не только к русской, но и к итальянской опере, о чем с недоумением и с раздражением сообщала пресса.

Что касается причин охлаждения петербургской публики к итальянской опере, то на самом деле они не были связаны с жизнью русской труппы. Как известно, интерес публики даже к прославленным певцам, утратившим для меломанов статус новинки сезона, может быть потерян независимо от места и времени происходивших событий. Так случилось и с петербургскими почитателями итальянских «премьеров» и «примадонн». Первые сезоны итальянской труппы проходили триумфально, поскольку на публику действовало не только первоклассное исполнение, но и эффект новизны впечатлений. Вскоре публика привыкла и к репертуару, и к исполнению, и ждала от итальянской сцены чего-то особенного.

Чем руководствовалась Дирекция императорских театров, переводя русскую оперную труппу в Москву? И была ли русская труппа в тот момент действительно конкурентоспособной?

В свое время русская труппа была буквально «сделана» капельмейстером императорских театров Катерино Альбертовичем Кавосом, не только по долгу службы участвовавшим в постановке спектаклей, но и готовившим кадры для русской оперы в Театральном училище. Кавос, возглавив русскую оперу, до конца 1830-х годов выступал в роли ревностного защитника национальных интересов в сфере музыкального театра. Он поставил перед собой задачу сделать русскую труппу не только достойной конкуренции, но и способной «победить» соперников¹.

До этого труппа в основном специализировалась на исполнении водевилей, зингшпилей и «малых» опер. Постоянно держались в репертуаре привлекательные своей наивной простотой, но проигрывавшие в сравнении с блистательным искусством Россини, комические оперы Ф. А. Буальдьё «Жан Парижский», «Калиф Багдадский», «Красная шапочка», Й. Вейгля «Швейцарское семейство». Из сезона в сезон повторялись оперы Л. Керубини «Водовоз», Д. Штейбельта «Ромео и Юлия», «Сандрильона». По оценке многих современников певцы труппы не имели большого опыта в исполнении партий «больших» опер и «далеко отставали от соловьев Италии» [1, с. 105]. На сцене уже в 1820-е годы ставились оперы Моцарта («Дон Жуан», «Волшебная флейта») и Вебера («Волшебный стрелок»). Но уровень исполнителей главных партий оставлял желать лучшего. Так, А. И. Вольф в связи с деятельностью русской труппы во второй половине 1820-х годов отмечал ее слабый вокальный состав, например, в «Дон Жуане», «несмотря на то, что любимец ее [публики — Н. О.], Самойлов, исполнял главную роль»². Также он обратил внимание на неадекватную замену, ушедшей со сцены примадонны Нимфодоры Семеновны Семеновой на однофамилицу Семенову-2-ю, на неудачный дебют Николая Осиповича Дюра (в большей степени актера, чем певца) в операх Моцарта и Россини, где «он брал более игрою, чем пением» [2, с. 20]. Далеко не всем артистам труппы, выступавшим на сцене в качестве драматических актеров и певцов, хватало «голосу» для первых ролей в «сложных» операх, а также необходимой выучки пения в ансамблях. Так, бас Осип Афанасьевич Петров дебютировал на петербургской сцене в сезон 1830/1831 годов в партии Зорастро в «Волшебной флейте» Моцарта. Критик «Северной пчелы» выражал восхищение «обширным» голосом певца, хвалил за удачно «выраженный» монолог и исполнение «трудной арии». И в то же время заметил, что бас Петрова «довольно приятен, но весьма мало обработан», указав на «резкий переход» голоса «в высокие ноты» [2, с. 25]. Петров только начинал свою карьеру, и, не имея до поступления на сцену большого опыта, учился всему непосредственно в процессе работы в труппе, став в дальнейшем выдающимся мастером оперного искусства.

В то же время в репертуар труппы уже в 1820-е годы, наряду с «малыми», входила «большая» лирико-драматическая опера Г. Спонтини «Весталка», пользовавшаяся постоянным успехом у публики и требовавшая от солистов «обширных» голосов. Таким голосом и к тому же ярким сценическим дарованием обладала примадонна Елизавета Семеновна Сандунова, исполнявшая партию Юлии. Так что, яркие и «обширные» голоса в труппе в разное время всегда были, к тому же многие из певцов обладали несомненными актерскими данными, поскольку «лицедейству» учились как в Театральном училище, так и участвуя в драматических спектаклях.

Кавос, заинтересованный в повышении исполнительского уровня русской труппы, постоянно занимался решением проблем обучения певцов и хора, который был малочислен и не приучен к «серьезным» операм³. Он, обладая бесспорным педагогическим даром и человеколюбием, не щадил для обучения артистов труппы собственных сил, помогая им и в профессии, и в жизни. Отменную характеристику личности Кавоса как педагога и человека дал благодарный и почитавший его Петров. «Добрейший Кавос всегда был на стороне артистов и помогал им, и защищал как только мог... Мы все его так любили, что готовы были трудиться изо всех сил, чтобы заслужить его одобрение. Подобного сценического учителя, кото-

рый бы так умел понять способности каждого артиста, выбрать роль, помочь советом в трудную минуту, я больше никогда не встречал... Я приходил к нему в зал Большого театра каждый день проходить новые роли, которых мне надавали порядочно» [цит. по: 4, с. 19].

Кавос существенно изменил репертуарную политику труппы: сократил развлекательные водевили, сохранил в репертуаре большинство «малых» опер, любимых публикой, но в то же время «посадил» труппу на исполнение «больших» опер европейских композиторов, требовавших от певцов хорошей вокальной техники и мастерства. С начала 1830-х годов труппа стала исполнять в переводах на русский язык оперы Обера, Л. Ж. Ф. Герольда, Мейербера, Г. А. Маршнера. Особую роль в жизни оперной труппы сыграла постановка в 1834 году «большой» оперы Мейербера «Роберт-дьявол», потребовавшая от певцов профессионализма в исполнении сольных и ансамблевых партий. Значительная роль в репертуаре отводилась итальянским операм, требующим большой подвижности, «искусности» голосов, хорошей вокальной школы. Были поставлены оперы Россини «Осада Коринфа» (1830), «Золушка» (1831), «Севильский цирюльник» (1831), «Семирамида» (1836), «Вильгельм Телль» («Карл Смелый», 1838), В. Беллини «Капулетти и Монтеки» (1837), «Сомнамбула», «Норма» (1837), «Пуритане» (1839), Г. Доницетти «Велизарий» (1838), «Лючия ди Ламмермур» (1840), «Любовный напиток» (1841), «Фаворитка» (1842).

Для исполнения сложного репертуара труппа нуждалась в пополнении. Певцов на необходимые для оперных постановок роли хватало далеко не всегда. Не случайно Кавосу нередко приходилось «приноравливать» (переделявать, транспонировать) партии для голосов своих солистов. Так, «переделке» подвергались басовые (например, Каспара в «Волшебном стрелке») и баритоновые партии, предназначенные для «первого» тенора Самойлова, баритоновые (Фигаро в «Севильском цирюльнике») и даже теноровые (Цампа в опере «Цампа» Герольда) для «первого» баса Петрова и др.⁴

Состав оперной труппы к середине 1830-х годов заметно улучшился. Бесспорно, труппу украшали прославленные певцы. Среди них: Петров — не только выдающийся певец, но и актер, непревзойденный исполнитель партии Бертрама в «Роберте-дьяволе» Мейербера, Ивана Сусанина Глинки, его супруга Анна Яковлевна Воробьева-Петрова — знаменитое контральто, прославившаяся в партиях Арзаце в «Семирамиде» Россини, Вани в «Жизни за царя», Ромео в «Монтеки и Капулетти», Адальджизы в «Норме» Беллини. Мария Матвеевна Степанова выносила на себе весь сопрановый репертуар труппы (первая Антониды в «Сусанине», и первая Людмила в «Руслане»). И Воробьева, и Степанова, получившие выучку в петербургском Театральном училище у Кавоса и Антонио Сапиеца, а затем в процессе работы над операми у Глинки, вполне владели техникой «итальянского» пения. Что касается других, бесспорно, профессиональных певцов, то отнести их к разряду выдающихся сложно. Например, тенор Лев Иванович Леонов не имел ярких вокальных данных, обладал «чистым и звучным», но «горловым и не сильным» голосом, культурой исполнения, природной музыкальностью. Актерских данных, по мнению Глинки, для исполнения партии Собинина, ему не хватало. Тем не менее, к концу 1830-х годов русская труппа ни в чем не уступала немецкой, конкурируя с ней в постановках одних и тех же опер. Так, на русской сцене «Норма» была поставлена в сезон 1837/1838 годов, вступив в диалог с аналогичной и более ранней постановкой оперы в Немецком театре, «Монтеки и Капулетти» шла на обеих сценах в сезон 1836/1837-й.

Русская труппа приобретала мастерство не в последнюю очередь на исполнении итальянских опер и к приезду в Петербург итальянцев представляла собой достаточно опытный, обученный коллектив. Но, несмотря на приобретенный в повседневной сценической практике профессионализм, конкурировать русским певцам с итальянцами все-таки оказалось сложно. Русская труппа в сравнении с итальянской в середине века была еще очень молодой и не располагала таким количеством «звезд», ради которых публика могла бы до отказа заполнить Большой театр. В целом «... певцы русской оперной сцены были не блистательны, за исключением двух-трех талантливых лиц, и ансамбля на этой сцене не было» [3, с. 56].

Русская труппа не могла соперничать с итальянцами еще и потому, что основу ее репертуара к приезду «соперников» составляли итальянские оперы тех же композиторов — Россини, Беллини, Доницетти. Оставить в репертуаре ранее шедшие французские и немецкие оперы вряд ли было возможно. Репертуар постоянно нуждался в обновлении с учетом вкусов публики. Русских опер к тому времени было создано чрезвычайно мало. Если просмотреть репертуар, начиная с 1830 по 1842 годы, то кроме повторявшихся «старых» опер Алексея Николаевича Титова, Кавоса, «Русалки» Ф. А. Кауэра-С. И. Давыдова, опер музыкальных критиков и композиторов-дилетантов Феофила Матвеевича Толстого («Доктор в хлопотах»; 1836) и Дмитрия Юрьевича Струйского («Параша-сибирячка»; 1840), популярной оперы Алексея Николаевича Верстовского «Аскольдова могила» (1841) и шедевров Глинки «Жизнь за царя» (1836) и «Руслан и Людмила» (1842) ничего более значительного создано не было. Поэтому не случайно известный критик Рафаил Михайлович Зотов в 1846 году в обзоре театрального года отмечал следующее: «Существование итальянской оперы делает невозможным процветание Русской. Репертуара национальных композиторов мы не имеем, а петь итальянскую музыку неловко в присутствии итальянской труппы...» [цит. по: 5, с. 15]. С этим важным аргументом нельзя не согласиться. Превзойти итальянских певцов в исполнении итальянских опер русским артистам не удавалось.

Русская труппа не могла составить конкуренцию итальянцам ни по составу солистов (за редким исключением), ни по репертуару, в котором преобладали оперы европейских (преимущественно, итальянских) композиторов и практически отсутствовали национальные оперы. В данной ситуации Дирекцией императорских театров и было принято решение об отправке русской труппы в Москву.

В связи с этим необходимо прояснить позицию директора императорских театров Гедеонова, деятельность которого подробно не только не изучалась, но, чаще всего, дезавуировалась. История управления императорскими казенными театрами с начала XIX века и далее свидетельствует о сложных процессах, происходивших в организационной сфере. К приходу власти того или иного императора обнаруживались разного рода недостатки в работе управленцев театрами, в первую очередь финансового характера, и каждый раз возникала необходимость реформирования театрального дела. Театр являлся важной составляющей культурной политики каждого, взошедшего на престол государя. Еще Екатерина II, уделявшая театральному делу немало внимания, считала, что «народ, который поет и пляшет, зла не думает» [10, с. 21]. Подобного взгляда придерживались и в последующие царствования.

С 1801 по 1917 год пост директора императорских театров волей государя неоднократно освобождался, на смену одному директору приходил другой. Главной причиной увольнения директоров являлась проблема финансирования. Политика Гедеонова, а он возглавлял это ведомство с 1833 года до 1858-го (25 лет), также основывалась в первую очередь на стратегии решения финансовых проблем. Приходилось постоянно избавляться от ежегодных долгов, театр «омассовлялся» и должен был приносить доход. «Директор обязывался ни в коем случае не выходить из штатного расписания. Возможность избежать дефицита Гедеонов видел в повышении сборов. Это требовало укрепления творческого состава и выбора такого репертуара, который наиболее симпатичен и владельцам абонементов, и разовым посетителям» [8, с. 199]. Тема «доходов» от спектаклей постоянно волновала дирекцию, поскольку нужно было не только окупать расходы на дорогостоящие постановки, но и получать прибыль. Поэтому жизнь на петербургской сцене оперных трупп, ее продолжительность и успешность напрямую зависели от доходов, которые они приносили в казну Дирекции. И в случае возникавшего «дефицита» деятельность той или иной труппы на петербургской или московской сценах могла в одночасье закончиться. Не возобновленные контракты, (в том числе и с артистами), переводы трупп в Москву (русской, немецкой), в первую очередь *по финансовым, а не по идеологическим причинам*, являлись естественной музыкально-театральной практикой XIX века.

Гедеонов, отправив в Москву ведущих певцов русской оперной труппы (Петрова, Леонова, Стрельского, Степанову и Петрову 2-ю для представлений до Великого поста), предполагал открыть сезон премьерой оперы Глинки «Руслан и Людмила», а затем «поставить еще несколько новых опер для Москвы из тех, которые были играемы посылаемыми артистами...»⁵. Пойдя на подобный шаг, он собирался не избавляться, как утверждалось в разных источниках, от труппы и от «Руслана», дабы обеспечить итальянцам «зеленую улицу». Он принял единственно верное в тех условиях решение — продлить жизнь петербургской труппы на московской территории, оживить за счет петербургских певцов деятельность московского оперного театра, обновить его репертуар постановкой «Руслана», «если не для больших доходов, то хоть для новости», а также с помощью других опер, не знакомых москвичам [цит. по: 6, с. 321]. «Руслан» не был оправлен в «ссылку», как утверждали русские критики, а вслед за ними и советские историки («ссылкой» почему-то считалась Москва?). Премьера «Руслана» в Москве, с успехом состоявшаяся 9 декабря 1846 года, бесспорно, продлила жизнь спектакля.

Дирекция выстраивала свою стратегию управления театрами, как уже было сказано, на финансовой основе: ежегодное «расписание» расходов, «сборов», «оборотов» являлось главной ее заботой. Вместе с тем, мотив «успешности» театрального предприятия в целом провоцировал директоров не только на приглашение способствовавших успеху иностранных знаменитостей «за высокие цены», но и решать проблемы обновления репертуара, где соседствовали оперные шедевры и спектакли-однодневки, сохранять профессионализм русской труппы и ставить все, что создавалось русскими композиторами, как профессионалами, так и дилетантами, идя на риск потери денег, но работая на перспективу, развивать процесс «великолепной монтировки» опер и др. С начала XIX века оперный театр в России становится предприятием коммерческим, сочетая в себе элитарное и общедоступное, ориентируясь не на запросы императорского двора, и не только на аристократию, а на достаточно широкую городскую аудиторию.

Примечания

¹ В 1830-е годы на императорской сцене царил немецкая труппа во главе с ее лидером, капельмейстером Георгом-Фридрихом Келлером.

² Василий Михайлович Самойлов (1782-1839), «первый» певец русской труппы (лирико-драматический тенор) в 1820-е годы в основном прославился исполнением партий во французских комических операх. И барионовая партия Дон Жуана, явно транспонировавшаяся, «пришлась не совсем по голосу нашему тенору, да и притом была трудна для него» [2, с. 20].

³ Хор труппы был профессионализирован Дирекцией в 1836 году за счет хористов, принятых на постоянную, а не временную службу. До этого для комплектования необходимого для той или иной постановки со-

става хора привлекались певчие Придворной певческой капеллы, а также хоры Конюшенного придворного ведомства и лейб-гвардии Преображенского полка, которые не всегда на спектакль являлись, «отчего в хорах был чувствительный недостаток» [8, с. 200].

⁴ Обязанность петь «переделанные» для голоса партии фигурировала в контрактах певцов, например, в контракте Петрова. «Обязуюсь я на всех императорских театрах играть и петь роли первого баса, а с переделками, приуроченными капельмейстером к моему голосу, и другие партии по назначению Дирекции» [цит. по: 4, с. 22].

⁵ См.: Письмо А. М. Геденова Верстовскому от 23 сентября 1846 [цит. по: 6, с. 321].

Литература

1. [Арнольд Ю. К.]. Воспоминания Юрия Арнольда. Вып. 1—3. СПб., 1892—1893; Вып. 2.
2. Вольф А. И. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. В 3-х частях. СПб., 1877. Ч. 1.
3. Иванов М. М. Первое десятилетие постоянного итальянского театра в Петербурге в XIX веке (1843—1853 гг.) // Приложение к Ежегоднику императорских театров. Сезон 1893—1894. СПб., 1895. Кн. 2.
4. Ласточкина Е. Осип Петров. М.: Л.: Музгиз, 1950.
5. Ливанова Т. Н. Оперная критика в России. В 2 т. Вып. 1—4. М.: Музыка, 1966—1973; Т. 1. Вып. 2. М., 1967.
6. Ливанова Т. Н., Протопопов В. В. Глинка: Творческий путь. Т. 1. М., 1955.
7. Литературная газета. 1847. № 1. С. 11.
8. Петровская И. Ф. К истории оперного театра в Петербурге в 1801—1840 гг. // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник. 1997. М.: Наука, 1998. С. 191—206.
9. Петрушанская Е. М. Михаил Глинка и Италия: Загадки жизни и творчества. М.: Классика-XXI, 2009.
10. Танеев С. В. Из прошлого императорских театров: Краткий исторический очерк. СПб., 1886. Вып. 2.
11. Buckler Julie A. The literary lorgnette: attending opera in imperial Russia. Stanford, 2000.
12. Taruskin Richard. Defining Russia musically. Historical and hermetical essays. Princeton, New Jersey, 1997.

© Огаркова Н. А., 2012

МУЗЫКАНТ-ИСПОЛНИТЕЛЬ В РОССИИ XIX ВЕКА: ПРОФЕССИЯ, СТАТУС, ТВОРЧЕСТВО

Основная задача статьи – создать панораму деятельности музыканта-исполнителя в России первой половины XIX века.

Ключевые слова: музыкант-исполнитель, русская музыка первой половины XIX века.

Изучение феномена «музыкант-исполнитель» в истории русской музыки первой половины XIX века связано с решением ряда сложных проблем. В каждую эпоху происходит некий пересмотр традиций прошлого, появляются новые оценки тех или иных фигур, расставленных на поле исторического знания. Произошедшая в XX веке посмертная перестановка акцентов с должности «капельмейстера» на «композитора», или «придворного солиста» на «скрипача» и «пианиста» заслоняет подлинную профессиональную судьбу музыканта и приводит к неверной оценке его творчества в целом.

Как складывалась ситуация со статусом «музыканта-исполнителя» в России XIX века? Существовала ли такая профессия? Вошли ли в обиход понятия «гений», «талант», «вдохновение»? Попытаться ответить на эти вопросы и создать некую панораму деятельности музыканта-исполнителя — интересная задача для исследователя.

На страницах критических статей и документов XIX века, в переписке музыкантов и лиц, частных к искусствам, встречаются разнообразные «имена», присваивавшиеся современниками музыкантам-исполнителям. Среди них: «концертисты», «камер-музыканты», просто «музыканты», «виртуозы», «солисты Высочайшего двора», «артисты». Их же, как причастных к композиторскому труду, называли «сочинителями на инструменте», «сочинителями скрипачами», «сочинителями виолончелистами», «сочинителями фортепьянистами». Не ставя перед собой задачи рассмотреть многочисленные названия и специфику профессий, должностей, званий, фигурировавших в послужных документах, в критических статьях, в исполнительском обиходе, остановлюсь лишь на некоторых.

Достаточно часто персоны самых разных рангов и профессий именовались словом «артист». Но нередко один и тот же музыкант мог фигурировать в различных источниках как «артист», как «капельмейстер» или «композитор», как «виртуоз» или «солист». Подобное разнообразие «имен» музыкантов закономерно для рассматриваемой эпохи и этому есть объяснение.

Слово «артист», действительно, относилось к достаточно широкому кругу лиц, служивших при Дирекции императорских театров и занимавших конкретные должности. Согласно первому параграфу высочайше утвержденного «Положения об артистах императорских Театров» от 15 января 1839 года артистами назывались: «актеры, управляющие труппами, режиссеры, капельмейстеры, балетмейстеры, дирижеры оркестров, танцовщики, музыканты¹, декораторы, машинисты, живописцы, главный костюмер, суфлеры, гардеробмейстеры², фехтмейстеры³, театрмейстеры⁴, скульпторы⁵, надзиратель нотной конторы, фигуранты⁶, нотные писцы, певчие и парикмахеры» [3, с. 62]. Слово «артист», как гласит документ, не указывало ни на профессию, ни на должность, а относилось к категории «звания»⁷. Во втором параграфе того же документа значится, что все артисты «считаются в службе, и по их талантам и занимаемым амплуа и должностям, разделяются на три разряда» [3, с. 62]. К первому разряду наряду с управляющими трупп, режиссерами, капельмейстерами, балетмейстерами, главными костюмерами, дирижерами оркестров, декораторами, машинистами относились *музыканты-солисты* и танцовщики-солисты [3, с. 62].

Кроме «артистов» по званию, приобретаемому при вступлении в должность, «артистами» именовались те музыканты, кто заслужил признание современников своим талантом и мастерством. Признанный в высочайших кругах «талант» в результате мог получить престижную должность «*солиста императорского двора*». Она же фигурировала в документах с названиями — «солист Их Императорских Величеств», «первый скрипач Его императорского Величества» или «пианист Высочайшего двора». Должности «первых скрипачей Их императорских величеств» занимали, например, с 1804 по 1808 годы французский скрипач Пьер Род⁸, а также Анри Вьетан⁹ и Апполинарий Контский¹⁰. 1 октября 1852 года на должность «пианиста Высочайшего двора» был назначен А. Г. Рубинштейн. В документах есть запись о том, что он «вполне заслуживает вышеупомянутое назначение», и участь его «этим навсегда будет прочно устроена»¹¹. Рубинштейну положили самое высокое для всех служащих того времени жалование — 1143 руб. серебром в год¹², что равнялось 4000 тысячам рублей. До получения этого назначения Рубинштейн, играя при дворе, получал за каждый концерт «довольно значительные подарки»¹³. Но, безусловно, предложенная вакансия значительно повышала его статус и стабилизировала финансовое положение. В документах о назначении Рубинштейна на должность «пианиста Высочайшего двора» он фигурирует как «отличный музыкальный талант», «замечательный артист». Тогдашний директор Дирекции императорских театров Александр Михайлович Геденов, ссылаясь на общественное мнение и награждая Рубинштейна подобными титулами, давал оценку, прежде всего, его дарованию и профессионализму¹⁴.

Должность солиста императорского двора предполагала участие исполнителя-виртуоза на музыкальных вечерах императорской семьи, в придворных концертах. Например, Рубинштейна нанимали на службу в первую очередь «для аккомпанирования приглашенных артистов и артисток» в придворных концертах, но он выступал и как солист, исполняя произведения разных композиторов. Кроме того, солисты активно участвовали в концертной практике столицы, гастролировали в Москве, в других городах страны, за рубежом.

Необходимым атрибутом концертирующих музыкантов-исполнителей являлся композиторский труд, что, как известно, соотносилось с давно сложившейся традицией универсализма деятельности музыканта. Указания на статус «композитора» в связи с солистами-виртуозами, служившими при русском дворе, уже к середине XIX века встречаются в различных источниках достаточно часто. Например, Рубинштейн в упоминавшихся документах фигурирует не только как придворный пианист, но и как «известный композитор»¹⁵.

Инструменталисты, а нередко и певцы, создавали произведения «для себя», активно внедряя собственные опусы в виде сонат, концертов, арий и романсов в повседневную концертную практику. А рукописи сочинений в качестве подносных экземпляров дарили членам императорской фамилии. Так, Род, автор немалого количества скрипичных сочинений, подарил Александру I рукопись партитуры своего Концерта для скрипки с оркестром (E-dur)¹⁶. Подобные «подарки» повышали статус музыканта в обществе, могли стать поводом для увеличения жалования или продвижения по службе, а также стимулом для творчества¹⁷.

Но, несмотря на разного рода привилегии, получаемые музыкантами от особ императорского дома, подлинное признание их таланта во многом зависело от вкусов, музыкальных пристрастий, культурной политики императоров и императриц. Например, супруга императора Александра I, императрица Елизавета Алексеевна, обладавшая природной музыкальностью, яркими вокальными данными, слушая игру придворных музыкантов, отмечала, а в дальнейшем поощряла исключительно по степени их «талантов». Музыка для Елизаветы являлась существенной частью жизни, о чем свидетельствуют ее оценки творчества музыкантов. Приведу лишь один пример. В письме к матери в Карлсруэ от 23 января 1804 года она поделилась следующими впечатлениями от концерта Рода: «Je ne sais si je vous ai dit, ma bonne Maman, que j'ai déjà entendée deux fois Rodes, et que j'en suis enchantée. Il a joué en premier lieu à l'avant-dernier Hermitage, et pour la seconde fois mercrede, au concert de L'Imperatrice. Il a véritablement un talent unique, et je n'ai jamais entendu un violon qui m'ait ce plaisir. Eck¹⁸ n'ose pas se comparer à lui; Froenzel¹⁹ selon moi, n'a pas

cet agrément; quoiqu'il joue bien. Rodes touche, charme, et les autres ne font pas cet effet. On a dansé, le concert et le souper finis, jusqu'à une heure» [4, с. 120]²⁰.

Императрица Александра Федоровна, также как и многие ее предшественницы, считала своим долгом в целях престижа содержать при дворе выдающихся музыкантов для участия в концертах. Рубинштейн, благодаря стараниям великой княгини Елены Павловны и по ее ходатайству, в поощрение таланта получал из кабинета ее императорского величества ежегодное пособие в тысячу рублей серебром и столько же от супруги императора Александра II, императрицы Марии Александровны²¹. Но его дар музыканта на придворных вечерах использовался по-разному. Например, 11 октября 1857 года состоялся концерт с участием Рубинштейна, сопровождавшийся игрой в горелки молодежи в другом конце зала. Фрейлина императрицы Марии Александровны Анна Федоровна Тютчева с сожалением вспоминала об этом вечере: «Я краснела, глядя на лицо Рубинштейна; он совершенно не старался скрывать впечатления, которое производил на него это шум. В настоящее время это первый пианист в Европе, всюду его слушают с восторгом и благоговением, а здесь он принужден играть перед двумя русскими императрицами под крики и шум веселящейся молодежи» [6, с. 166]. А 14 октября 1857 года на вечере у императрицы, где были представлены шарady и пародии на сцены из опер, Рубинштейн в заключение одной из шарад в качестве иллюстрации играл фугу И. С. Баха. Та же участница вечера Тютчева констатировала: «Ему [Рубинштейну — Н. О.] положительно не везет при дворе, где никак не могут отнестись к нему серьезно. Первый попавшийся тапер был бы все, что нужно, за исключением фуги Баха, которую он сыграл в заключении мирбаховской шарady» [там же, 169]²². В сфере придворной музыкальной жизни самым непосредственным образом уживались не только развлекательная музыка в качестве необходимого и приятного фона, но и высокое искусство, подававшееся все-таки в качестве особого «блюда» для гурманов. Так, на концерте 28 февраля 1858 года исполнялась «только классическая музыка» (септет Бетховена и трио Вебера), на который Александра Федоровна пригласила «лиц, относительно которых она была уверена, что они не будут скучать» [там же, с. 144]. Количество избранных оказалось невелико и состояло из старой гвардии любителей музыки и профессионалов: графа Матвея Виельгорского, князей А. Ф. Львова, В. Ф. Одоевского и др.

Статус придворного солиста-виртуоза в России середины XIX века с точки зрения звания, занимаемой должности, доходов был достаточно высоким. Но личность *музыканта-творца*, талант которого в обществе не вызывал сомнений, подлинной оценки в придворной среде, чаще всего, не удостоивалась. Поэтому во время концертов у императрицы Александры Федоровны исполнявшаяся музыка выполняла функцию не более чем фона к разного рода развлечениям. Артисты ранга Рубинштейна, осознававшие собственную принадлежность к миру высокого искусства и понимавшие, чего они на самом деле стоят, тем не менее, по вполне понятным причинам стремились получить должности и звания при дворе. Но вряд ли могли оставаться довольными ролью аккомпаниаторов к придворным развлечениям. Чуткая к нарушениям кодекса о достоинстве личности и знавшая толк в музыке Тютчева переживала чувство стыда в немислимой для нее ситуации совмещения игры Рубинштейна и игры в горелки императорских детей. «Я не могла не подойти к Рубинштейну и не принести ему смиренно самых формальных извинений. Мы вместе ужинали. Это очень умный человек, простой и естественный, и не слишком надменный для артиста. Он умеет вести беседу обо всем и обладает хорошим тоном человека вполне культурного, который так редко встречается в нашем петербургском свете» [там же, с. 166-167].

Начиная с 1820-х годов с развитием в России светской жизни салоны, а не двор становятся законодателями музыкального вкуса, покровителями новых имен, инициаторами исполнений новой музыки, стараясь наперебой заполучить талантливых музыкантов. Если при дворе музыкант по-прежнему оставался в ранге «служителей», то рамках культуры салона артист, невзирая на звания и должности, получал истинное и должное признание по достоинству таланта и мастерства. Эта тема — для дальнейших исследований.

Примечания

¹ Имеются в виду, принятые на службу музыканты-инструменталисты оркестров императорских театров.

² Гардеробмейстер — смотритель театрального гардероба.

³ Фейхтмейстер — учитель фехтования.

⁴ Театрмейстер — наблюдатель за освещением сцены во время спектакля, за организацией и подготовкой спектакля.

⁵ Скульптор, художник-скульптор — театральный художник, создающий по эскизам художника-постановщика элементы объемно-пластического оформления спектакля. Художник-скульптор непосредственно исполнял детали оформления спектакля, готовил формы для отливки, маширования, чеканки и прочих способов изготовления деталей оформления спектакля другими исполнителями.

⁶ Фигуранты — амплу танцовщиков, участвовавших в групповых, а не в сольных выступлениях, драматические актеры (статисты), исполнявшие роли без слов.

⁷ На «звание» артиста указывают и дальнейшие страницы этого документа («прослужат в звании артиста» — [3, с. 63].

⁸ Род (Роде; Rode) Жан Пьер Жозеф (1774-1830), ученик Джованни Баттиста Виотти; автор 13-ти концертов для скрипки с оркестром, струнных квартетов и др. См.: [7, с. 116].

⁹ Вьетан (Вье-Тан; Vieuxtemps) Анри (17 февраля 1820, Вевье – 6 июня 1881, Мустафа, Алжир), бельгийский скрипач, композитор, педагог. Концертировал и работал в Петербурге.

¹⁰ Контский (Kaṭski, Kontski) Аполлинарий (2 июля 1826, Познань — 22/29 июня 1879, Варшава), польский скрипач, композитор, дирижер. Гастролировал и работал в Петербурге.

¹¹ РГИА. Ф. 472. Оп. 18. Д. 4. По предмету определения Г. Рубинштейна солистом императорского двора. Л. 3.

¹² Там же. Л. 5.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же. Л. 1—2.

¹⁵ См. например: РГИА. Ф. 472. Оп. 18. Д. 78. О пожаловании композитору Антону Рубинштейну звания артиста первого разряда И. Театров со всеми сопряженными с сим званием правами и преимуществами. 5 июля 1857 года — 6 ноября 1858 года. Л. 1, 8.

¹⁶ Подносной экземпляр от «первого скрипача Его Императорского Величества» оформлен в темно-синий кожаный переплет с бронзовыми застежками, с надписью на титульном листе: «Concerto de violon Dédicé À Sa Majesté Imperiale Alexandre I-er Imperour de toutes les Russies par son très humble très obeissant et très soumes serviteur Pierre Rode. Premier Violon de Sa Majesté. 1806» («Концерт для скрипки, посвященный Его Императорскому Величеству Александру I Императору Всея Руси его низжайшим и покорнейшим слугой Пьером Роде. Первая Скрипка Его Величества. 1806»; ОР РНБ. Ф. 550. Франц. F.XII.60. 76 л.). Концерт, по-видимому, был написан в Петербурге. Об этом свидетельствует посвящение императору, дата «1806» — год службы Рода при русском дворе. Не случайно появление темы «Во поле береза стояла» в третьей части концерта «Allegretto à la Russe» (e-moll-E-dur).

¹⁷ Об этом подробнее см. [2].

¹⁸ Эк (Еск) Франц (1774-1809 или 1810, по др. данным — 1804), немецкий скрипач. Прибыл в Петербург 22 декабря 1802 года. См.: [5, с. 116].

¹⁹ Френцль (Fränzl, Fränzel) Фердинанд (1770-1833), немецкий скрипач и композитор. В 1803 году посетил Россию. Френцль считался «наилучшим из скрипачей, бывших тогда в Петербурге». См.: [Там же, с. 124-125].

²⁰ Перевод: «Не знаю, говорила ли я Вам мамочка, что я уже дважды слышала Рода, и я совершенно очарована. Он позавчера играл в Эрмитаже, и второй раз в среду на концерте у Императрицы. У него действительно уникальный талант, и я никогда не слышала такой скрипки, которая доставила бы мне столько удовольствия. Экк не решается сравниться с ним; Френцль, по-моему мнению, не имеет такой улады, хотя он играет хорошо. Род трогает, очаровывает, а у других этого нет». О музыке в жизни императрицы Елизаветы Алексеевны см. [1].

²¹ РГИА. Ф. 472. Оп. 18. Д. 78. Л. 12-13.

²² Автором импровизированной шарады был генерал-лейтенант Э. М. фон Мирбах.

Литература

1. *Огаркова Н. А.* Церемонии, празднества, музыка русского двора. XVIII— начало XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004.
2. *Огаркова Н. А.* Нотные рукописи как «реликвии» императорского дома // Рукописные памятники. Вып. 10: Мировая музыкальная культура в фондах Отдела рукописей Российской национальной библиотеки / Сост. и научн. ред. Н. В. Рамазанова. СПб.: Российская национальная библиотека, 2006. С. 87—107.
3. Полное собрание законов. Собрание (1825—1881): Том 14 (1839): Часть I. № 11934. С. 62—63.
4. [Романов] Великий князь Николай Михайлович. Императрица Елизавета Алексеевна, супруга Императора Александра I. В 3 томах. Т. 2. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1908.
5. *Сапонов М. А.* Русские дневники и мемуары Рихарда Вагнера, Людвиг Шпора, Роберта Шумана. М.: Издательство Дека-ВС, 2004.
6. *Тютчева А. Ф.* При дворе двух императоров: Воспоминания—Дневник / Пер. Е. В. Герье; вступ. и прим. С. В. Бахрушина / ред. С. В. Бахрушина и М. А. Цевловского. М.: изд. М. и С. Сабашниковых, 1928—1929.
7. *Schwarz, Boris.* Rode // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Ausg. Kassel u.a.: Bärenreiter u.a., 1989. Sachteil: Bd 11. S. 594—596.

© Огаркова Н. А., 2012

СКРИПАЧ-ПРОФЕССИОНАЛ И МЕЦЕНАТ-ЛЮБИТЕЛЬ: СЛУЖБА ИЛИ СОТРУДНИЧЕСТВО?

Статья проливает свет на детали сотрудничества выдающегося скрипача франко-бельгийской школы Шарля Берио и представителя древнейшего княжеского рода, мецената, коллекционера Николая Борисовича Юсупова младшего.

Ключевые слова: русская музыкальная культура XIX века, скрипач Ш. Берио, меценат Н. Б. Юсупов.

Несколько провокативное название этой статьи возникло в связи с одним занимательным сюжетом, повествующим о характере взаимоотношений достаточно известных в истории музыкальной культуры XIX века личностей: выдающегося скрипача франко-бельгийской школы Шарля Берио¹ и представителя древнейшего княжеского рода, мецената, коллекционера Николая Борисовича Юсупова младшего². Их судьбы объединяло многое: служба, дружба, материальная выгода, творчество. Остановлюсь лишь на некоторых страницах «общей» биографии моих героев.

Как известно, Юсупов младший был скрипачом-любителем, композитором, писал труды о музыке, состоял почетным членом Римской музыкальной академии и Парижской консерватории. Среди его учителей — не менее выдающийся, чем Берио, скрипач Анри Вьетан, неоднократно выступавший в Петербурге во дворце Юсупова³.

Внук Юсупова Феликс Феликсович Юсупов (1887-1967) писал о своем деде как о человеке «замечательном и удивительном» [4, с. 26]. Благотворительность была одной из «знаковых» сторон жизни Юсупова младшего. В 1854 году во время Крымской войны он вооружил на собственные средства два батальона пехоты, за что получил орден св. Владимира IV степени и звание камер-юнкера. Юсупов являлся попечителем Александро-Мариинского училища глухонемых, членом Санкт-Петербургского Совета заведений общественного призрения и почетным членом Демидовского дома призрения [3, с. 354]. На собственные средства он учредил стипендии ученикам открытой в Петербурге в 1861 году Франциском Гарсия бесплатной Школы пения, оказывал дружескую и материальную помощь известным музыкантам.

Но, по словам внука, «был он человек крайностей». К «крайностям» относились своеобразно проявлявшаяся в характере князя как щедрость, так и скупость. Он «щедро давал деньги другим и ничего не тратил на себя», останавливался в самых дешевых гостиницах и скрывался от гостиничных лакеев, экономия на чаевых, закатывал «неслыханной роскоши» пиры, но запрещал «жечь свет в части комнат» своего дворца, отчего в «освещенных гостиных [народу] было битком набито» [4, с. 27].

Мнения о личности Юсупова, безусловно, разноречивы. Внук вспоминал о нем как о человеке «угрюмом и несдержанном», который «отпугивал от себя всех». Но он общался с дедом только в детстве и в ту пору, когда князь был уже в преклонном возрасте и серьезно болен [там же, с. 28]. Возможно, Феликс Юсупов добавил в свои воспоминания о деде какие-то семейные предания. Во всяком случае, его впечатления не согласуются с суждениями тех, кто общался с князем более тесно. Приведу в подтверждение фрагмент письма Вьетана из Брюсселя от 15 декабря 1871 года, где перед нами предстает образ человека с «сердцем и чувствительной душой»: «Я только что получил Ваше письмо; благодарю Вас за сердечный порыв и спешу сказать Вам, какую радость оно мне доставило. Я очень часто думаю о Вас, дорогой князь, о Вашей дорогой супруге, о счастливых минутах, проведенных в Вашем обществе или у Вас на очаровательных берегах Мойки или в Париже, Остенде или Вене. Это было прекрасное время, я был молод, и, хоть это и не было началом моего жизненного пути, во всяком случае, это был расцвет моей жизни, пора самого полного ее цветения. Словом, я был счастлив, и память о Вас неизменно будет связана у меня с этими счастливыми моментами» [2, с. 119]. О способности Юсупова к «сердечным порывам» и «счастливым моментам», проведенных в его обществе, Вьетан писал и в других письмах.

Юсупов младший слыл истовым коллекционером и «до страсти любил искусство». Картины и скрипки выдающихся итальянских мастеров, «табакерки, хрустальные кубки полные самоцветов и прочие дорогие безделушки» каким-то образом уживались в его коллекциях и свидетельствовали о присутствии князю даре «собираательства» [4, с. 27-28].

Берио состоял на службе у князя в должности главного руководителя капеллы с октября 1859-го по май 1860 года [2, с. 103-104]. Но их творческие контакты завязались гораздо раньше, красноречивым свидетельством которых являются нотные рукописи скрипичных опусов Берио, отправлявшиеся с посвящениями князю в качестве неких подарков. Один из примеров подобного подарка, — предназначенная для Юсупова рукопись Анданте для скрипки и фортепиано, на титульном листе которой сделана следующая надпись с посвящением: «Andante-Caprice pour le Violon avec accompagnement de piano composé pour SON ALTESSE Le Prince NICOLAS YOUSOUPOW par C. de Bériot»⁴. Аналогичных подарков в нотной

коллекции Юсупова хранится немало: скрипичные концерты, пьесы для скрипки и фортепиано, фантазии на русские темы, этюды. Подарочные копии Берлио из этой коллекции, как правило, большого формата, выполнены каллиграфическим почерком, не содержат каких-либо помарок или помет, оформлены в красные коленкоровые переплеты с золотым тиснением, на верхних крышках многих переплетов вытеснена золотом княжеская корона, имеются надписи типа «A Son Altesse le Prince N. Youssourow», или инициалы имени и фамилии «N. Y». В таком виде, например, фигурируют в Юсуповской коллекции рукописи упоминавшегося Анданте или Девятого скрипичного концерта (a-moll)⁵.

Берлио отправлял Юсупову рукописи своих сочинений, буквально сразу же после их создания. Например, в письме к Юсупову из Парижа от 9 октября 1855 года он сообщает о завершении Восьмого скрипичного концерта (D-dur). Как следует из письма, Юсупов «посвящение» концерта собственной персоне уже «соблаговолил принять» от автора ранее. Также Берлио пишет о том, что хотел бы вручить князю «беловую копию» рукописи в Гейдельберге при личной встрече, и выражает надежду на его «благоклонное отношение» к этому сочинению [2, с. 99]⁶.

Копии подарочных рукописей Берлио заказывал переписчикам. На некоторых из них зафиксировано имя копииста «Emile Desgranges». Кроме того, о копиистах говорится и в письме Юсупову из Гейдельберга от 22 октября 1855 года: «Наконец-то я получил от переписчика Концерт с аккомпанементом [речь идет о том же Восьмом концерте — *H. O.*]; занятия в театре занимали у него большую часть дня, и мне пришлось заставить его провести у меня целую ночь, чтобы закончить переписку» [там же, с. 100]. Так что, в подарок Юсупову Берлио отправлял великолепно выполненные копии, а дорогие переплеты для них изготавливались уже в Петербурге.

Какова же цель рукописей-подарков, с такой тщательностью изготовлявшихся и с невероятной спешкой отправлявшихся знаменитым скрипачом Юсупову? Берлио был далеко не единственным, кто посвящал и дарил рукописи своих сочинений привилегированным особам. Подобная практика установилась очень давно. Как правило, посвящая свои произведения именитым персонам и изготавливая свои подарки, музыканты выражали таким образом идею верности, преданности, служения своему покровителю, удостоверяя, тем самым, его величие и хороший вкус. Они узаконивали его власть и богатство, а нередко и принадлежность к кругу избранных знатоков музыкального искусства. Взамен же могли получить вознаграждение, но если его и не получали, то благодаря разрешению высокопоставленного лица на посвящение ему произведения, приобретали публичное признание своего таланта, славу, повышали в обществе свой социальный статус, приобретали в ответ от именитой особы какой-либо знак благосклонности и расположения, влиявший в дальнейшем на их карьеру, получение нового заказа и др.

Собственно, предложение Юсупова к почти слепому Берлио занять место руководителя его капеллы в 1859 году можно расценивать как прямую материальную (и, конечно, дружескую) помощь. В 1867 году Юсупов приглашал Берлио приехать погостить к нему уже в Женеву, обещая обеспечить его двумя тысячами франков на проезд, оплатить жилище с пансионом и дать провожатого к полуслепому музыканту⁷.

Рукописи скрипичных сочинений дарились князю не только «на память», но и предназначались для исполнения. В связи с этим Берлио переключал свои скрипичные концерты для скрипки и фортепиано, справедливо предполагая, что новые сочинения будут князем проиграны в домашней обстановке. В том же письме от 22 октября 1855 года по поводу копии Восьмого концерта он пишет: «Надеюсь, князь, что Концерт окажется без ошибок; я несколько раз сверял его и выправлял и, во всяком случае, Ваш прекрасный аккомпаниатор легко исправит ошибки, если они все-таки окажутся в некоторых деталях партии фортепиано» [там же]. Очевидно то, что «ошибки» предполагалось исправлять в связи с исполнением концерта. Опять-таки для исполнения Берлио отправил князю и рукопись Этюдов для скрипки соло. Это подарочная копия большого формата с посвящением; на титульном листе, рисованном красками от руки, надпись: «12 études caractéristiques pour le violon par C. de Bériot»⁸.

Некоторые подарки музыкантов Юсупов приспособлял для собственного исполнения сам. Так, полученную от бельгийского виолончелиста Адриена-Франсуа Серве⁹ в качестве «сувенира» Фантазию на две русские темы для виолончели с оркестром, он переложил для скрипки и фортепиано¹⁰.

Берлио и князя связывали разного рода творческие контакты. Например, в письме из Гейдельберга от 22 декабря 1855 года Берлио благодарил Юсупова за «прекрасную идею», «название и план» создания «Фантазии-балета» [там же]. Имеется в виду одно из популярнейших в свое время произведений Берлио — «Fantasie, on Scène de Ballet pour Violon avec accompagnement de Piano ou d'orchestre par C. de Bériot» (op. 100)¹¹, которая, как пишет автор, «сделалась боевым "коньком" большинства солистов в Париже» [там же, 104]¹². В 1860 году Юсупов предложил ему же проект создания некоего руководства для композиторов, пишущих сочинения для скрипки, некоего «скрипичного словаря» (так называл свой труд Берлио). В основу этой «энциклопедии скрипичных трудностей», (к работе композитор приступил в 1863 году), были положены различные варианты штрихов, представленные в разных тональностях, размерах и типологизированные в одном сборнике. По указанию автора, «каждый пример в несколько тактов, — может либо быть использован сам по себе, либо будить воображение музыканта» [там же].

Берио, безусловно, нуждался в меценатских субсидиях князя. Именно с этой целью он предлагал Юсупову профинансировать свой «скрипичный словарь», купив на него права собственности за 5000 франков, и обещал никогда не предавать огласке «истинное положение вещей» [там же, с. 106]. Но князь от этого предложения отказался. По-видимому, покупка чужой «тетради эскизов» для собственного композиторского вдохновения как способ «вознаграждения» музыканта представлялся ему неприемлемым. Он посоветовал Берио опубликовать свой труд, предназначив его для «малосведущих любителей». Мне неизвестно, был ли завершен этот грандиозный замысел, который Берио, в отличие от Юсупова, не считал пригодным «для широкой публики». Закончив эту работу, музыкант намеревался сохранить весь материал в своем личном альбоме «для собственного удовлетворения» [там же, с. 106-107]. Но в библиотеке Юсупова есть две рукописи, которые по моим предположениям являются, (возможно, неполным), «скрипичным словарем», все-таки присланным композитором своему покровителю¹³. Копии оформлены в те же красные коленкоревые переплеты с золотым тиснением. На титульном листе первой из них надпись — «Album l'Esquisses pour le Violon avec accompagnement de piano par C. de Bériot»¹⁴, на корешке переплета золотом вытеснено «violon». «Альбом эскизов» — авторизованная копия, так как имеется подпись Берио, и проставленная им дата «30 décembre 1867» (л. 55). В рукописи представлено 150 нотных образцов, демонстрирующих различные скрипичные штрихи в мажорных и минорных тональностях в порядке квартно-квинтового круга. Берио снабдил «словарь» методическими указаниями («Conseils généraux sur la manière de travailler», л. 2), пояснительным оглавлением («Table explication de l'exécution et des transpositions praticables», л. 58), в его заключительном разделе записаны финальные формулы («Formules Finales», л. 56). Все означенные указания явно адресованы исполнителю-практику. На корешке переплета второй рукописи золотом вытеснено «piano». Открыв ее, мы видим то же количество музыкальных «формул» (150), но уже для фортепиано. Их цель, по словам Берио, «показать гармонию и иногда мелодию в аккомпанементе» [там же, 105]. Этот уникальный труд музыкант создавал не как «сборник образцов, удобный для плагиата». Он предназначался для «людей, способных вдохновиться всеми этими образцами подобно живописцу, вдохновляющемуся тетрадкой эскизов, или писателю, пусть самому великому, не пренебрегающему заглянуть в словарь» [там же, с. 106].

Берио дарил и предлагал рукописи князю Юсупову не только в знак уважения к покровителю или ради поддержания деловых контактов, материальных выгод, но и для исполнения, оценки понимающего толк в скрипичном искусстве музыканта и мецената. Хотя, по свидетельству Э. Ф. Направника, Юсупов «был не без таланта, но техника была любительская», он «сочинял для скрипки, но также по-любительски» [1, с. 38]. О любительстве Юсупова, но уже в области истории музыки, не раз говорили его современники. В 1856 году князь издал собственный труд о мастерах смычковых инструментов под названием «Lutomonographie historique et raisonnée. Essai sur l'histoire du violon et sur les ouvrages des anciens luthiers du temps de la Renaissance, par un amateur»¹⁵. С суровой критикой этой книги, содержащей много фактических ошибок, выступили известные скрипачи, музыканты и ученые. Например, Ф. Фетис на просьбу Юсупова высказаться по поводу данного труда, ответил ему в письме из Брюсселя от 31 марта 1856 года достаточно резко: «Вы любитель и не можете ни судить серьезно, как настоящий артист или ученый, о вещах, которыми занялись, ни основательно изучать и делать глубокие исследования. Как продукт фантазии, Ваша брошюра может послужить приятным чтением для любителей, которые пожелают получить общие сведения о скрипке, но если ее рассматривать с критической точки зрения, то от нее мало что останется» [2, с. 92]. И действительно, из дальнейшего текста письма становится понятно, что от труда Юсупова Фетис практически ничего не оставил. Берио, связанный с Юсуповым длительными отношениями, отозвался о «Лютотонографии» более мягко. В письме из Парижа от 15 апреля 1856 года он пишет о том, что впервые из этой книги узнал «точную генеалогию великих скрипичных мастеров Италии, которым мы обязаны столь прекрасными и совершенными инструментами». Музыкант убеждает князя в том, что и те, кто «пользуется» скрипкой, «обязательно прочтут этот труд с живейшим интересом, особенно в той части, где речь идет об итальянской школе» [там же, с. 101]. Но и Берио не удержался от критических замечаний в адрес начертанной своим покровителем истории французских скрипичных мастеров. С некоторым нажимом, защищая французские традиции, он указал автору на парижских мастеров, все-таки унаследовавших «прекрасную школу Страдивариуса и Гварнери», на современные французские скрипки, которые совсем не так уж плохи, и «еще будут усовершенствованы временем» нужным для создания хорошего инструмента. И, в конце концов, подчеркнул, что на его взгляд, все итальянские скрипки прошли через руки *французских мастеров* [курсив мой — Н. О.] и подверглись некоторым изменениям, которые лишь «усилили мощь их звука» [там же, с. 101-102].

Несмотря на любительство Юсупова младшего в игре на скрипке, в сочинении музыки или в создании книги о любимом инструменте, важно то, что он посвящал много времени служению искусству, и патронировать таким выдающимся представителям музыкального мира как Берио, Вьетан или Серве было для него лестно. Юсупов как настоящий меценат помогал талантливым музыкантам по велению души и сердца, поскольку и для него в этих отношениях на первом месте стояло искусство.

Примечания

¹ Берио (Bériot) Шарль-Огюст (1802—1870), бельгийский скрипач, композитор, педагог. Основатель бельгийской скрипичной школы. С 1843 по 1852 годы — профессор Брюссельской консерватории. Оставил преподавание в связи с болезнью глаз (в 1858 году ослеп). Автор знаменитой работы «Méthode de violon» («Скрипичная школа», 1858).

² Юсупов младший, Николай Борисович (1827 или 1831—1891), князь, внук знаменитого вельможи четырех царствований Николая Борисовича Юсупова старшего (1751—1831).

³ Вьетан (Vieuxtemps) Анри (1820—1881), бельгийский скрипач, композитор, педагог. Работал в Петербурге в 1838—1840 (?), 1845—1852, 1860-ом; с 1845 по 1852 годы — концертмейстер оркестра Дирекции императорских театров.

⁴ Перевод: «Анданте-каприз для скрипки и фортепиано, написанное для Его Высочества князя Николая Юсупова Ш. де Берио». Рукопись не датирована и относится ко 2-ой половине XIX века (ОР РНБ. Ф. 891. Собрание Юсуповых. № 61; 11 л.).

⁵ Копия концерта в красном коленкором переплете, на его верхней крышке в фигурной рамке вытеснена золотом корона и надпись «S. A. Le Prince N. Youssouppoff. 9-e concerto par C. de de Bériot» («Его Высочество князь Н. Юсупов. 9 концерт Ш. де Берио»); на титульном листе — «9-ème Concerto pour le Violon par C. de Bériot» («9-ый концерт для скрипки Ш. де Берио»); рукопись не датирована, относится ко 2-ой половине XIX века (ОР РНБ. Ф. 891. Собрание Юсуповых. № 64. 19 л.).

⁶ В юсуповской коллекции рукопись концерта представлена в красном коленкором переплете, на его верхней крышке в фигурной рамке вытеснена золотом надпись «8-me concerto de C. de de Bériot», на титульном листе — «8-ème Concerto pour le Violon, dédié A Son Altesse Le Prince N. Youssouppoff par C. de Bériot» («8-ой концерт для скрипки, посвященный Его Высочеству князю Н. Юсупову Ш. де Берио»). Копия выполнена каллиграфическим почерком, помет нет, не датирована, но, судя по тексту письма, относится к 1855 году (ОР РНБ. Ф. 891. Собрание Юсуповых. № 63; 21 л.).

⁷ В связи с болезнью Берио отказался от этого предложения.

⁸ Перевод: «12 характерных этюдов для скрипки Ш. де Берио». Экземпляр также оформлен в красный коленкором переплет с золотым тиснением, на верхней крышке которого имеется надпись «A Son Altesse le Prince N. Youssouppoff» («Его высочество князь Н. Юсупов»); рукопись не датирована, относится ко 2-ой половине XIX века (ОР РНБ. Ф. 891. Собрание Юсуповых. № 67. 25 л.).

⁹ Серве (Servais) Адриен Франсуа (1807—1866), виолончелист и композитор, профессор Брюссельской консерватории. Жил и концертировал в Петербурге в 1839—1840, приезжал в 1841, 1844, 1857, последний раз с сыном в 1866 году.

¹⁰ Оригинал сочинения Серве мне не известен. На автографе переложения Юсуповым сделана следующая надпись: «Fantasie sur deux Airs Russes, composé par F. Servais. Transerité pour le violon chez accomp. de Piano par Le Prince N. Youssouppoff. Op. 35» («Фантазия на две русские темы, написанная Ф. Серве. Аранжированная для скрипки и фортепиано князем Н. Юсуповым. Op. 35»); e-moll – E-dur. По-видимому, рукопись является черновым автографом: имеются зачеркивания, пометы красными чернилами; не датирована, относится к 2-ой половине XIX века (ОР РНБ. Ф. 891. Собрание Юсуповых. № 243. 8 л.). Есть еще одна наборная рукопись этого же переложения с типографскими пометами, помарками карандашом (ОР РНБ. Ф. 891. Собрание Юсуповых. № 242. 20 л.). В качестве «русских тем» в сочинении Серве фигурируют «Соловей» Александра Александровича Алябьева и «Красный сарафан» Александра Егоровича Варламова.

¹¹ Перевод: «Фантазия, или Сцена балета для скрипки и фортепиано или оркестра Ш. де Берио».

¹² В юсуповской коллекции имеется авторизованная копия этого сочинения для скрипки и фортепиано (на л. 14 — подпись Берио); не датирована, относится к 2-ой половине XIX века (ОР РНБ. Ф. 891. Собрание Юсуповых. № 68. 14 л.).

¹³ ОР РНБ. Ф. 891. Собрание Юсуповых. № 59 (60 л.); № 60 (54 л.). На каких условиях эти рукописи попали к Юсупову мне неизвестно.

¹⁴ Перевод: «Альбом эскизов для скрипки и фортепиано Ш. де Берио».

¹⁵ Перевод: «Систематизированная историческая авторская монография: эссе об истории скрипки и о произведениях старинных лютнистов Возрождения, написанное любителем».

Литература

1. [Направник Э. Ф.] Воспоминания Э. Ф. Направника // Э. Ф. Направник: Автобиографические, творческие материалы, документы, письма. / Сост., вступ. ст., примеч. Л. М. Кутеладзе. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1959.
2. Письма зарубежных музыкантов: Из русских архивов / Сост. Л. М. Кутеладзе. Л.: Музыка, 1967.
3. Юсупов // Русский биографический словарь. Т. 9. Щапов-Юшневский. СПб., 1912. С. 354.
4. [Юсупов Ф. Ф.] Князь Феликс Юсупов: Мемуары. В 2 книгах. Кн. 2. В изгнании. М.: Захаров и Вагриус, 1998.

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

© Гапонова С. А., Павлов А. Н., 2012

**ПРОГРАММА ПРЕОДОЛЕНИЯ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ НЕУСТОЙЧИВОСТИ
СТУДЕНТОВ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ФАКУЛЬТЕТОВ КОНСЕРВАТОРИИ
В ЭМОЦИОНАЛЬНО ЗНАЧИМЫХ СИТУАЦИЯХ**

В статье предлагается программа оптимизации психолого-педагогической подготовки студентов музыкантов-исполнителей к концертной деятельности в процессе их обучения в консерватории путем формирования индивидуальных стилей саморегуляции, с учетом базисных индивидуально-психологических особенностей. Приводятся данные об эффективности её применения.

Ключевые слова: концертная деятельность, психологическая устойчивость, саморегуляция.

Экзаменационные испытания у студентов-исполнителей в музыкальных вузах в основном происходят в виде концертных выступлений открытого и закрытого типа, которые представляют собой насыщенные эмоциональными перепадами, физическими и динамическими перегрузками экстремальные ситуации учебной деятельности. Студенты при этом сталкиваются с двумя проблемами: с одной стороны, им необходимо ярко и понятно передать свой эмоциональный мир с его подъемами и спадами, а с другой — не дать эмоциям захлестнуть себя, потерять контакт со слушателями и снизить качество выступления.

Таким образом, психическое состояние и психологическая подготовленность к концертной деятельности играют, безусловно, важную, иногда решающую роль в достижении высокого исполнительского мастерства. Несомненно, целенаправленное обучение будущих музыкантов-исполнителей методам саморегуляции психических состояний позволит снизить у них напряженность, скованность, эмоциональное возбуждение в поведении на концертной эстраде и актуализирует позитивные практические действия в творчестве. А от сформированности у студентов в период обучения в вузе умений управлять эмоциональным состоянием на сценической площадке во многом зависят стабильность и психологическая устойчивость будущих концертных выступлений.

Вышесказанное свидетельствует о том, что повышение психологической устойчивости в условиях концертных экзаменационных испытаний у студентов музыкальных вузов должно включать различные формы и методы актуализации и повышения их внутренних адаптационных резервов. Будущий профессиональный музыкант должен знать индивидуально-психологические качества своей личности и понимать особенности своей подготовки к концертному выступлению. Необходимо в процессе подготовки учитывать специфику исполнительской деятельности, мотивацию предстоящего выступления и имеющийся опыт, наличие психологических барьеров перед сценой, физическое состояние и т.д., то есть подготовка должна быть индивидуально направленной.

Для этого педагогу совместно с психологом необходимо разработать и выстроить индивидуально-личностную модель оптимального функционального состояния для каждого студента, которая должна содержать определенные элементы регуляции и саморегуляции и может быть направлена на снятие физического напряжения, повышение эмоционального тонуса, снижение субъективной значимости выступления и пр.

Однако на сегодняшний день в музыкальных вузах страны практически отсутствуют занятия со студентами по обучению их приемам регуляции и саморегуляции функциональных психических состояний в сложных ситуациях профессиональной деятельности.

Поэтому целью нашего исследования явилась разработка специального семинара-тренинга по формированию оптимального функционального состояния студентов исполнительских факультетов и обучению их приемам и навыкам регуляции и саморегуляции собственных состояний в репетиционной и концертной деятельности, построенного на методах групповой и индивидуальной работы.

Методологической основой решения этих задач послужили работы Л. П. Гримака, Л. Г. Дикой, Б. В. Зейгарник, О. А. Конопкина, В. И. Моросановой, В. В. Семикина, В. И. Щедрова и др.

Разрабатывая программу семинара-тренинга, мы опирались на принцип единства психики как системы (Ломов Б. Ф., 1984), которая включает в себя три неразрывно связанные подсистемы, обладающие различными функциональными свойствами [1]:

- когнитивную, в рамках которой реализуется функция познания;
- регулятивную, обеспечивающую регуляцию деятельности и поведения;
- коммуникативную, реализующую взаимодействие с социальной средой.

Когнитивной подсистемой обеспечивается процесс психического отражения, включающий сенсорно-перцептивный, представленческий и речемыслительный уровни. На их основе формируется блок «внешней информации».

Регулятивная подсистема синтезирует блок «внешней» и «внутренней» информации, включающей прошлый опыт индивида, его эмоциональное состояние и мотивационно-оценочный комплекс, и на их основе формирует определенный критерий (модель, установку) оптимального поведения, на базе которого осуществляется выбор решения о его реализации.

Коммуникативной подсистемой производится реализация принятого решения посредством определенных действий и вербальных и невербальных средств коммуникации.

Предполагается, что изменение одной из подсистем при обучении влечет за собой изменение остальных.

Организационно семинар-тренинг включал разнообразные формы работы со студентами: лекции, тестирование, аутотренинг, индивидуальное консультирование. При разработке программы занятий мы руководствовались следующими основными моментами:

1. Построение модели оптимального функционального состояния музыканта-исполнителя должно определяться системным подходом, отражающим интегративное единство параметров индивидуально-психологических особенностей личности.

2. Индивидуально-психологические особенности являются важным фактором формирования индивидуального стиля деятельности и оптимального функционального состояния.

3. Учитывая эти особенности необходимо применять различные по способам, но равноценные по эффективности стили саморегуляции [2].

Целью программы по выработке индивидуального стиля саморегуляции было:

- формирование понимания важности регулирования своего психического состояния, влияющего на успешность профессиональной деятельности музыканта-исполнителя;
- овладение способами преодоления психологической неустойчивости, скованности, напряженности в условиях концертного выступления;
- осознание собственных возможностей по саморегуляции и формированию способности управления собственным состоянием.

Для реализации поставленной цели применялись следующие методы преодоления психологической неустойчивости: снятие нервно-мышечного напряжения, релаксация, аутогенная тренировка, интеллектуализация (осознание эмоций и преодоление когнитивных установок), изменение поведения, выявление и актуализация ресурсов, научение альтернативным способам поведения. Объем курса рассчитан на 28 часов. После семинара-тренинга для оценки субъективного отношения студентов к результатам тренинговой работы проводился контент-анализ специально составленной анкеты в форме незаконченных предложений.

Модель семинара-тренинга включала 4 взаимосвязанных этапа

Рис. 1. Модель программы преодоления психологической неустойчивости музыкантов-исполнителей

| Этап | Информативно мотивационный | | Диагностирующий | | | | Ориентирующий | | | Тренирующий |
|------------------------|--|--------------------------------------|---|--|--|----------------------------|---|--|--|--------------------------------|
| Цель | Формирование познавательной активности | | Исследование индивидуально-психологических и личностных особенностей | | | | Самоисследование причин и симптомов психологической неустойчивости | | | Обучение навыкам саморегуляции |
| Вид занятий; Методы | Л Е К Ц И И | С Е М И Н А Р Ы | П С И Х О М Т Р И Ч Е С К И Е | П Р О Е Т И В Н Ы Е | Н А Б Л Ю Д Е Н И Е | А Н А Л И З | Г Р У П П О У Л Ь О Т Е Р О В А Н И Е | И Н Д И В И Д У А Л Ь Н О О Ц Е Н К А Ц И Я | П С И Х О Т Р Е Н И Н Г | |

1. *Информативно-мотивационный этап*, где через лекции и семинары проводилось формирование у участников эксперимента познавательной мотивации.
2. *Диагностирующий этап*, на котором исследовались индивидуально психологические и личностные характеристики студентов различными психодиагностическими методами.
3. *Ориентирующий этап*, на котором студентами анализировались причины и симптомы собственной психологической неустойчивости и проводилось групповое и индивидуальное консультирование.
4. *Тренирующий этап*, направленный на обучение навыкам саморегуляции.

Создание благоприятного психологического климата на занятиях осуществлялось на основе равноправного сотрудничества психолога со студентами, направленного на совместное решение проблем психологической неустойчивости, и активного взаимодействия всех участников тренинга, реализуемого через групповые и индивидуальные формы работы.

Создание благоприятного психологического климата на занятиях осуществлялось на основе равноправного сотрудничества психолога со студентами, направленного на совместное решение проблем психологической неустойчивости, и активного взаимодействия всех участников тренинга, реализуемого через групповые и индивидуальные формы работы. В результате студенты-исполнители должны научиться: лучше понимать себя, знать свои сильные и слабые стороны, уметь преодолевать волнение, страх и неуверенность в собственных силах и, как следствие, более полно реализовать свои творческие возможности.

На первых занятиях студенты были проинформированы о целях, задачах и программе семинара-тренинга, о методах и приемах обучения саморегуляции, им сообщались данные об их психологических особенностях и специфике индивидуального стиля деятельности. Здесь наиболее важным был момент формирования понимания общих принципов саморегуляции: выработка умений снятия нервно-мышечного напряжения — расслабления, принятия собственных чувств, навыков свободного выражения эмоциональных реакций, осознания собственно проблемы «психологической неустойчивости» и получение эмоциональной поддержки.

Необходимо подчеркнуть, что решение задач тренинга невозможно без знания индивидуально-психологических особенностей молодых музыкантов, поэтому формирование оптимального функционального состояния должно опираться на их базисные индивидуально-психологические особенности, такие, как *нейротизм* (эмоциональная нестабильность) или *стабильность* и *экстраверсия* (направленность личности на внешний мир, общительность) или *интроверсия* (направленность личности на себя, на свой внутренний мир), и оно будет продуктивным, если актуализируются внутренние ресурсы и повысится психологическая компетентность каждого студента в результате овладения способами и приемами целенаправленной саморегуляции.

В предыдущих работах [3] нами было показано, что подавляющее большинство студентов-исполнителей обладают высоким уровнем нейротизма — эмоциональной нестабильности (84,9%). В этой группе к нейротикам-экстравертам (НЭ), относятся 50% студентов к нейротикам-интровертам (НИ) — 34,9%. Группа эмоционально стабильных студентов немногочисленна и составляет 15,1%. Различий в распределении психологических характеристик среди студентов разных специальностей (струнники, духовники, пианисты, вокалисты, исполнители на народных инструментах, дирижеры хора) выявлено не было.

Такая выраженность нейротизма у студентов позволяет предположить, что именно нейротизм как одно из базисных типологических качеств личности является системообразующим фактором комплекса специальных способностей музыканта к исполнительской деятельности. Представителя музыкально-исполнительской профессии, таким образом, можно описать как эмпатийного, рефлексивного, высоко тревожного, эмоционально и тонко реагирующего на события окружающей действительности.

На последующих этапах занятия в разных типологических группах проходили отдельно, поскольку анализ результатов предварительного исследования выявил существенные отличия в особенностях поведения и исполнительской деятельности НЭ и НИ в репетиционных и концертных условиях: у НЭ отмечалась более высокая сформированность процессов моделирования и меньшая — процессов планирования и программирования; у НИ — были высокими показатели планирования и программирования деятельности, что приводило к постоянному предвосхищению событий, постоянному аналированию негативной информации, завышению требований к себе и другим, психологической неустойчивости.

В репетиционных условиях функциональное психическое состояние НИ было близким к оптимальному по уровню тревожности, активности, мотивированности, эмоциональной устойчивости, у НЭ, напротив, отмечался пониженный уровень активности, мотивированности, мобилизованности, характерный для неоптимального функционального состояния.

В условиях концерта у НИ выявлялись повышение уровня ситуативной и личностной тревожности, мотивированности, эмоциональная неустойчивость, психологическая напряженность. У НЭ функциональное состояние на концертной эстраде также сопровождалось повышением активности, мотивированности и мобилизации сил, но в то же время повышался уровень эмоционального возбуждения при отсутствии четкого планирования действий и поведения.

С учетом психологических темпераментальных особенностей участников семинара был разработан комплекс методов и приемов саморегуляции функциональных психических состояний, который опирался на сильные стороны данной группы – регуляторные особенности, способствующие успеху в обучении, и был направлен на компенсацию недостаточно развитых звеньев саморегуляции и регуляции. Для групп НЭ и НИ были разработаны психофункциональные модели оптимизации состояний для репетиционных и концертных условий (рис. 2 и 3).

Рис. 2. Фоновое (а) и моделируемое (б) функциональные психические состояния в группах студентов нейротиков-интровертов:

а)

| Психофункциональное состояние нейротиков-интровертов до семинара-тренинга | |
|--|---|
| Репетиционные условия | Близкий к оптимальному уровень тревожности, активности, эмоциональной устойчивости, мотивированности. |
| Концертные условия | Повышение уровня ситуативной и личностной тревожности, снижение мотивации, эмоциональная неустойчивость, психологическая напряженность. |

б)

| Моделируемое психофункциональное состояние нейротиков-интровертов в условиях семинара-тренинга | |
|---|--|
| 1 уровень: Экспериментальное создание состояния ситуативной и личностной тревожности, скованности, напряженности, эмоциональной неустойчивости. | |
| 2 уровень: Снижение уровня ситуативной и личностной тревожности, преодоление эмоциональной неустойчивости, достижение оптимального функционального состояния. | |

Рис. 3. Фоновое (а) и моделируемое (б) функциональные психические состояния в группах студентов нейротиков-экстравертов

а)

| Психофункциональное состояние нейротиков-экстравертов до семинара-тренинга | |
|---|---|
| Репетиционные условия | Пониженный уровень мотивированности, активности, мобилизации, оптимизации деятельности. |
| Концертные условия | Повышение активности, мотивированности, мобилизация сил, отсутствие планирования действий, повышенный уровень эмоционального возбуждения. |

б)

| Моделируемое психофункциональное состояние нейротиков-экстравертов в условиях семинара-тренинга | |
|--|--|
| 1 уровень: Экспериментальное создание состояния повышенного уровня мотивированности, активности, мобилизации сил, повышение уровня эмоционального возбуждения. | |
| 2 уровень: Планирование действий, регулирование уровня эмоционального возбуждения, достижение оптимального функционального состояния. | |

На последних занятиях для выявления динамики процесса овладения студентами индивидуально-личностными стилями саморегуляции и способности к созданию оптимального функционального состояния во время концертных выступлений, а также для получения информации о целесообразности проведения семинара-тренинга в учебном процессе студентов консерватории, замечаний и пожеланий по работе семинара проводилось исследование ситуативной тревожности и анонимное анкетирование с помощью метода

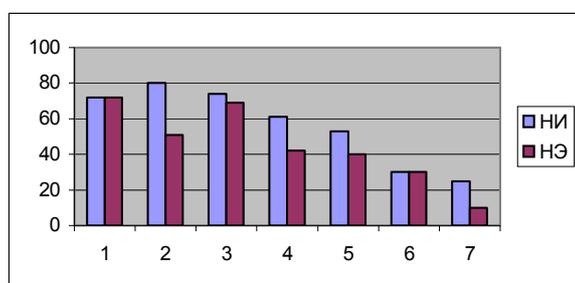
По показателям ситуативной тревожности было обнаружено статистически значимое ($p < 0,05$) снижение уровня тревожности в обеих группах испытуемых, более выраженное у нейротиков-интровертов.

Снижение ситуативной тревожности в исследуемых группах сопровождалось изменениями различных составляющих влияния. Так, у НИ после семинара отмечалось понижение таких факторов влияния, как ожидание неудачи, концентрация внимания на собственных трудностях, профилактическая перестраховка возможных трудностей, негативное отношение коллег, желание избежать рискованных действий. Снижение ситуативной тревожности у НЭ характеризовалось понижением значимости факторов «уровень мотивации» и «оценка успеха».

Контент-анализ незаконченных предложений показал, что наиболее выраженными категориями в высказываниях студентов-музыкантов являются (рис. 31):

- 1) отношение к своему состоянию до семинара-тренинга;
- 2) отношение к самооценке после семинара-тренинга;
- 3) отношение к семинару-тренингу;
- 4) изменение общего психологического состояния;
- 5) отношение к зрителям в зале;
- 6) информированность по проблеме;
- 7) желание заниматься психологией.

Рис. 4. Гистограмма основных категорий высказываний студентов с различными индивидуально-психологическими особенностями: НИ — нейротики-интроверты; НЭ — нейротики-экстраверты (%)



Собственное состояние до семинара-тренинга в обеих группах одинаково оценивается как наименее устойчивое в 72% высказываний: «Много переживала», «Я не знал, что делать», «Много волновался и боялся», «Я ни разу не расслаблялась на сцене», «Сильно боялся сцены» и др. Изменение уровня самооценки проявляется более широко у НИ — 80% по сравнению с 51% у НЭ. Примерно одинаковым для обеих групп было проявление интереса к семинару как средству повышения профессиональной компетентности и подчеркивание необходимости его проведения для преодоления психологической неустойчивости (74% — у НИ и 69% — у НЭ).

Изменение общего психического состояния («Теперь мне легче находить общий язык...», «Хочется изменить свой характер», «Я был(а) другим(ой)», «Сейчас я лучше» и пр.) встречается в высказываниях 61% НИ и 42% НЭ. По-видимому, группа НИ более нуждается в направленной психологической подготовке к профессиональной деятельности. 30% респондентов обеих групп отметили отсутствие или недостаток практической информации по проблеме оптимизации психических состояний музыкантов-исполнителей: «Было мало информации», «Жаль, что этого не было раньше», «Незнание простых вещей...», «В результате занятий получил необходимую информацию». У 25% НИ и 10% НЭ обнаружено желание заниматься психологическими проблемами: «Я всегда хотела заниматься психологией», «Теперь буду больше интересоваться психологией», «Иногда мне хочется стать психологом».

Результаты анонимного анкетирования показали, что 95% участников семинара-тренинга отмечают улучшение своего самочувствия перед концертом; 100% — считают необходимым проведение подобных учебных семинаров в процессе подготовки музыкантов-исполнителей; 93% участников опроса высказали желание проводить подобные занятия почаще. По вопросу о том, с какого курса необходимо начинать эту подготовку, мнения разделились: 54% высказались за II курс, 34% — за I-II, 9% — за I и V, 3% — не определились в своем мнении. На полезность информации, полученной в процессе обучения, указали 90% респондентов; 80% предложили ввести семинар-тренинг в качестве обязательной дисциплины в учебный план вуза и высказались о необходимости присутствия психолога-консультанта в консерватории.

Таким образом, полученные в исследовании результаты свидетельствуют об определенной оптимизации психического состояния участников эксперимента: повышении эмоционального комфорта, формировании новых форм самоконтроля и саморегуляции, актуализации внутренних ресурсов, овладении приемами релаксации и научении способам оптимального поведения. Отмечен рост положительных переживаний: активности, уверенности в себе, оптимистичности в своем профессиональном будущем, обогащение видения всего спектра проблем, относящихся к оптимизации деятельности. Эффективной регуляции психиче-

ского состояния способствовало адекватное отражение ситуации и объективная оценка собственных индивидуально-личностных особенностей.

Предлагаемая программа преодоления психологической неустойчивости, разработанная с учетом индивидуально-психологических особенностей обучающихся, позволяет добиться позитивных результатов и может быть использована как один из возможных путей оптимизации функционального психического состояния студентов консерватории в эмоционально значимых ситуациях концертной деятельности.

Литература

1. Ломов Б. Ф. Методологические и теоретические проблемы психологии. М.: Наука, 1984. 446 с.
2. Дикая Л. Г. Психическая саморегуляция функционального состояния человека (системно-деятельностный подход). М: Ин-т психологии РАН, 2003. 318 с.
3. Гапонова С. А., Павлов А. Н. Психологические условия оптимизации подготовки студентов исполнительских факультетов консерватории к концертной деятельности // Психологическая наука и образование. 2005. №1. С. 64-72.

© Сраджев В. П., 2012

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ОБУЧЕНИЯ МУЗЫКАНТОВ В ВУЗАХ В СВЕТЕ ФГОС ТРЕТЬЕГО ПОКОЛЕНИЯ

ФГОС третьего поколения призваны принципиально изменить ситуацию в образовательном поле России. Их применение в области музыкального обучения имеет ряд особенностей, которые должны учитываться в организации учебного процесса.

Ключевые слова: Болонский процесс, ФГОС третьего поколения, музыкальное обучение.

Шумные дискуссии о преимуществах и недостатках перестройки высшего образования в соответствии с Болонской декларацией ушли в прошлое. Теперь российские ВУЗы озабочены другим: как скорее преобразовать учебный процесс, опираясь на нормативную базу Федеральных образовательных стандартов третьего поколения. Не составляют исключения и вузы искусств, для которых отход от привычных представлений о подготовке музыкантов, имеющих прочные, десятилетиями проверенные профессиональные корни, протекает весьма болезненно. При этом трудности адаптации музыкального профессионального образования к новым условиям накладываются на годами накопившиеся противоречия, разрешение которых становится существенно необходимым.

Сможет ли профессиональное образование не только сохранить былые достижения, но и упрочить их на новой почве? Пригоден ли Болонский проект для решения тех задач, которые стоят перед отечественным музыкальным образованием? Думается, что на данном этапе эти споры уже потеряли смысл. Во-первых, настоящие проблемы в образовании возникли не из-за перехода на европейскую модель, а в период затянувшихся социально-экономических потрясений, которые до сих пор переживает наше государство. Во-вторых, судьба профессионального образования зависит не от формы, а от того содержания, которое вкладывается в эту форму. Специалитет, бакалавриат, магистратура — это все формы, в которую облачена система профессиональной подготовки музыканта. А его содержание определяется Федеральными государственными образовательными стандартами. Именно они являются теми документами, которые регулируют деятельность учебного заведения, преподавателей, студентов.

ФГОС третьего поколения ориентированы на основополагающие идеи Болонской декларации, в основе которой лежит мысль о том, что в стремительно меняющемся мире современный человек должен уметь гибко приспосабливаться к различным требованиям, выдвигаемым жизнью. Невозможно в вузе научиться всему, с чем может столкнуться в своей профессиональной деятельности специалист. Поэтому обучающийся получает некие базовые знания и умения быстро адаптироваться к новым условиям. Он должен обладать способностями к динамичной переквалификации и к дополнительному обучению на протяжении всей трудовой жизни.

В такой постановке есть, бесспорно, свой смысл. Осваивая базовые дисциплины, студент сейчас имеет возможность совместно с ВУЗом определять стратегические линии своего обучения. Они во многом будут зависеть от рынка труда, охватывающего в новых условиях все европейское сообщество, что вполне учтено в Болонской декларации. В ней сформулированы шесть основополагающих принципов, определяющих создание единого образовательного и исследовательского пространства. Это применение в высшем образовании стран, участниц Болонского процесса, общепонятных, сравнимых квалификаций; двухступенчатой системы (бакалавриат — магистратура); оценка трудоемкости в зачетных единицах (кредиты); обмен между вузами в рамках учебного процесса студентами и преподавателями; контроль качества

высшего образования и признание квалификаций в высшем образовании.¹ Эти положения в большей степени посвящены общей организации учебного процесса и процедурам его реализации (кредиты, контроль качества обучения и т.д.).

Все сказанное вполне может быть спроецировано на систему профессиональной подготовки музыкантов. Но нужно учесть и особенности этого процесса. А они принципиально отличаются от обучения, скажем, инженера, биолога или историка. Эта специфичность в какой-то степени не «вписывается» в главную установку Болонской декларации: воспитать специалиста, способного быстро адаптироваться к изменяющимся условиям.

Представим себе совершенно курьезную для музыканта ситуацию. Скрипач, как исполнитель, хочет работать в симфоническом оркестре. Но там нужны не скрипачи, а виолончелисты (или флейтисты). Значит ли это, что в консерваториях следует готовить музыкантов-универсалов, способных легко перекалибрироваться из литавристов в фаготистов, из виолончелистов в скрипачей и т.д.? Абсурдность такой постановки вопроса для музыкантов очевидна: на овладение каждой исполнительской специальностью уходят годы упорного труда, который продолжается в течение всей профессиональной жизни. Это прекрасно понимали разработчики ФГОС. Поэтому, к примеру, в ФГОС высшего профессионального образования по направлению подготовки 073100 Музыкально-инструментальное искусство квалификация (степень) «бакалавр» введены *профили* обучения («Фортепиано»; «Орган»; «Оркестровые струнные инструменты»; «Оркестровые духовые и ударные инструменты» и т.д.).² Они вполне соотносятся с теми специальностями, которые существовали и существуют в прежней системе обучения музыкантов. К ее достоинствам нужно причислить четкость в определении квалификации. Скажем, ее полный набор, получаемый пианистом после окончания консерватории, включал в себя: концертный исполнитель, солист камерного ансамбля, концертмейстер, педагог. На достижение этих целей был направлен весь учебный процесс. Характерной его особенностью являлось то, что все студенты занимались по общему учебному плану и подчинялись единым требованиям. Мысль разработчиков прошлых стандартов понятна: дипломированный пианист должен уметь все! При этом «главным», самым желанным и почетным было стремление получить «высшую» квалификацию: концертный исполнитель. Учебный план, программы обучения также были ориентированы на возможно полную исполнительскую подготовку.

Но в этой четкости, достигнутой благодаря значительной обобщенности целей, скрывалось противоречие. Оказалось, что крайне ограниченное количество молодых музыкантов становились концертными исполнителями, в основном это были выпускники Московской, реже Санкт-Петербургской консерваторий. Подавляющее большинство выпускников периферийных вузов работали педагогами, концертмейстерами... Но как раз педагогическую подготовку, в отличие от исполнительской, они получали в наименьшей степени.³ Поэтому «доучиваться» приходилось уже в процессе преподавания в ДМШ, музыкальных училищах...

Существовали проблемы и в подготовке концертмейстеров. Их узкая специализация, необходимая на высшем уровне исполнительского искусства, практически не учитывалась. Практика показывает, что в консерваториях концертмейстеры четко распределены по своим музыкальным интересам. Есть концертмейстеры для струнников, есть для исполнителей на народных музыкальных инструментах, есть для вокалистов. Причем специфика их деятельности столь различна, что требует особых знаний и умений, которые они получали опять же не в стенах учебных заведений, где они учились аккомпанировать и вокалистам, и струнникам, а на своей работе, в вокальных, скрипичных и других классах.

Сейчас, благодаря ФГОС третьего поколения, вузы получают возможность более тонко и адекватно регулировать свою учебную деятельность. Ведь одно из важнейших отличий нынешних стандартов от стандартов второго поколения — небывалая свобода действий, которая позволяет вузам самим определять Основные Образовательные Программы (ООП). Благодаря им уже сегодня можно дифференцировать обучение, подчиняя его конкретным профессиональным интересам музыканта. В результате, скажем, пианист, будущий вокальный концертмейстер, получает возможность постигнуть все тонкости работы в вокальном классе непосредственно в учебном заведении, а не на практической работе в течение нескольких лет. А вокалисты могут, сознательно избрав профессию вокального педагога, сделать акцент на этой стороне вокальной специальности, получать необходимые знания и умения. И в этом большое достоинство ФГОС третьего поколения.

Однако музыкальные вузы далеко не полностью используют открывшиеся возможности. И дело не только в инертности, накопленной десятилетиями. Активному внедрению в педагогическую жизнь идей ФГОС третьего поколения препятствуют скрытые противоречия, которые в них присутствуют. Рассмотрим их на примере ФГОС по направлению подготовки 073100 «Музыкально-инструментальное искусство» и по направлению подготовки 073400 «Вокальное искусство». В пункте 4.3 этих стандартов четко обозначено: «Бакалавр готовится к следующим видам профессиональной деятельности: музыкально-исполнительской; педагогической; художественному руководству творческим коллективом; организационно-управленческой; музыкально-просветительской». Причем выбор конкретного вида «профессиональной деятельности, к которому в основном готовится бакалавр, определяется высшим учебным заведе-

нием совместно с обучающимися, научно-педагогическими работниками высшего учебного заведения и объединениями работодателей». ⁴ Теперь пианист или вокалист, может выбрать в качестве ведущей профессиональной деятельности любую из указанных. Если это педагогическая, то в сравнении с музыкально-исполнительской, он должен получать «усиленную» педагогическую подготовку, а музыкант-исполнитель — «усиленную» исполнительскую. ⁵

Но тогда обучение разным видам профессиональной деятельности предполагает соответствующие учебные планы. Они будут схожи в базовой части и значительно отличаться предметами по выбору, отражающими профессиональные интересы музыканта. Следовательно, по профилю «фортепиано», как и по другим профилям должны быть несколько учебных планов, в соответствии с избранным видом профессиональной деятельности. Только тогда можно будет преодолеть противоречия в подготовке музыкантов, перешедшие в сегодняшний день «по традиции».

Между тем, в музыкальных вузах не торопятся перестроить учебный процесс в этом направлении. И этому есть свои причины.

Как известно, венчает обучение в вузах *итоговая государственная аттестация*. Именно на ней оценивается качество подготовки музыканта, его способность к практической деятельности. Аттестационные требования служат ориентиром преподавателям и студентам на протяжении всех лет обучения. Естественно, они должны охватывать главные параметры профессиональной подготовки. Какие же требования предъявляются к будущим бакалаврам в анализируемых стандартах? В них четко определено, что итоговая государственная аттестация «включает защиту выпускной квалификационной работы (бакалаврской работы) и государственный экзамен». При этом, выпускная квалификационная работа состоит из следующих разделов:

«Профиль подготовки "Фортепиано": исполнение сольной концертной программы; выступление в составе камерного ансамбля; выступление в качестве концертмейстера.

Профиль подготовки "Академическое пение": исполнение сольной концертной программы; исполнение концертно-камерной программы; исполнение партии в оперной сцене». Государственный экзамен, вводимый консерваториями, как правило, отражает педагогическую подготовку выпускника. И хотя «выпускная квалификационная работа» и «государственный экзамен» составляют две формально равные части итоговой государственной аттестации, расшифровка разделов квалификационной работы подчеркивает явное преобладание исполнительской подготовки и опять же ее «универсализм». В такой ситуации наличие разных учебных планов становится необязательным, что и происходит на практике. В этом и заключается скрытое противоречие в данных стандартах. ⁶

Вполне очевидно, если студент готовится стать высококлассным вокальным концертмейстером, ему совершенно необязательно выносить на государственный экзамен исполнение сольной программы. Его исполнительская квалификация непременно проявится на выступлении с вокалистом, а сольное исполнительство вполне может быть реализовано в учебном процессе в рамках образовательной программы, отраженной в специально созданном учебном плане и т.д.

В создании широкого спектра образовательных программ видится сегодня важнейшая задача консерваторий. Ее решение позволит полнее удовлетворить образовательные запросы абитуриентов и быть конкурентно способными на рынке образовательных услуг.

Примечания

¹ В России к этим положениям добавляются еще три. Это наличие аспирантуры в качестве третьего уровня высшего образования, придание «европейского измерения» высшему образованию и реализация социальной роли высшего образования, его доступность, развитие системы дополнительного образования.

² В ФГОС ВПО по направлению подготовки 073400 Вокальное искусство квалификация (степень) «бакалавр» два профиля: академическое пение и театр оперетты.

³ Тем не менее, квалификацию «концертный исполнитель» получали далеко не все выпускники фортепианных факультетов консерваторий. Зато «педагогами» становились практически все закончившие обучение в музыкальных вузах, даже самые нерадивые.

⁴ Тоже и в ФГОС ВПО по направлению подготовки 073400 Вокальное искусство квалификация (степень) «бакалавр» (кроме художественного руководства творческим коллективом;)

⁵ А как быть с организационно-управленческим видом деятельности? А что такое *музыкально-просветительская деятельность* применительно к пианисту-бакалавру? Чем она так сильно отличается от музыкально-исполнительской? Думается что «осуществление профессиональных консультаций при подготовке творческих проектов в области музыкального искусства и культуры и осуществление связи со средствами массовой информации, образовательными учреждениями...» и т.д. вполне может оказаться по силам квалифицированному музыканту-исполнителю без углубленной профессионализации в области музыкально-просветительской деятельности.

⁶ Объем статьи не позволяет проанализировать ряд спорных моментов, имеющих в этих стандартах.

© Сраджев В. П., Бороздина О. О., 2012

ПРОБЛЕМЫ СИСТЕМНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Без системной организации музыкального образования невозможно обеспечить его эффективность. Важнейшим элементом системы – является цель. Ее адекватная постановка – важнейшее условие реформирования музыкального образования.

Ключевые слова: музыкальное образование, системная организации, адекватная цель.

Созданная усилиями многих поколений музыкантов система музыкального образования в стране, многие годы служившая предметом ее гордости, сегодня сталкивается с рядом серьезных проблем. Они возникают в разных регионах, охватывают учебные заведения разного уровня и обладают высокой устойчивостью. Это явные признаки того, что многие трудности носят системный характер, тем более, что попытки их преодоления локальными воздействиями не приносят желаемых результатов. Поэтому дальнейшее развитие музыкального образования в стране должно рассматриваться с системных позиций, высвечивающих его сущностные стороны.

Сейчас музыкальное образование включает в себя два основных направления: общее и профессиональное. Общее музыкально-эстетическое развитие детей осуществляется, прежде всего, в школах на уроках музыки, а также на занятиях в различных студиях, на курсах, в самодеятельных музыкальных коллективах и т.д. Профессиональное — в музыкальных колледжах, консерваториях или вузах искусств. Эти две ветви мало соприкасаются друг с другом. Разделение подчеркивается и тем, что кадры для общего музыкального образования готовятся музыкально-педагогическими колледжами и музыкально-педагогическими факультетами в различных вузах и университетах. Для профессионального — в музыкальных колледжах, в специализированных школах при консерваториях, и в самих консерваториях (а также в вузах культуры и искусств, реализующих консерваторские образовательные программы).

Помимо этих учебных музыкальных заведений существуют еще и детские музыкальные школы (и школы искусств), занимающие особое положение. В них во многом отражаются противоречия всего музыкального образования: музыкальные школы должны обеспечивать общеэстетическое музыкальное развитие детей или подготавливать к профессиональной музыкальной деятельности, или заниматься и тем и другим?¹ Сейчас, к удовольствию многих музыкантов-профессионалов, после некоторого послабления, ДМШ переводят в статус «предпрофессионального» или начального профессионального музыкального образования. Их радость понятна: именно в детском возрасте закладываются основы музыкального развития. Поэтому для педагогов музыкальных колледжей и консерваторий важно, чтобы у учеников ДМШ формировался прочный фундамент будущей профессии. Но поможет ли изменение статуса ДМШ в решении существующих проблем? Этот вопрос продолжает тревожить музыкальную общественность. Получить верный ответ на него можно только на основе системного анализа.

Если рассматривать музыкальное образование с системных позиций, то, прежде всего, в зону активного внимания должен попасть главный компонент системы — *цель*. Именно она определяет содержание и структуру системы, задает вектор и параметры ее функционирования. Особенное значение выбор целевых установок обретает в свете новых Федеральных государственных образовательных стандартов третьего поколения, на основании которых цели основных образовательных программ устанавливаются вузами и с учетом мнения обучающихся студентов. И тут возникает принципиальный вопрос: какими критериями руководствоваться при определении цели? Рассмотрим с этих позиций главные цели общего и профессионального музыкального образования.

В основе *общего музыкального образования*, как и 35 лет назад, лежит цель, определенная научным коллективом под руководством Д. Б. Кабалевского: «... ввести учащихся в мир большого музыкального искусства, научить их любить и понимать музыку во всем богатстве ее форм и жанров, иначе говоря, воспитывать в учащихся музыкальную культуру как часть всей их духовной культуры» [3, с. 2]. Эта установка прослеживается практически во всех программах, созданных в последнее время. Однако, несмотря на ее притягательность, высоту помыслов, именно она в современных условиях препятствует эффективной работе общего музыкального образования. Это происходит потому, что подобная цель в современных условиях теряет свое главное качество — адекватность.

Дело в том, что постановка цели предполагает учет многих обстоятельств. Одно из них — **возможность ее достижения**. Рассмотрим в этом ракурсе цель, заявленную в программе Д. Кабалевского. Прежде всего, уточним, что музыкальная культура — это **синтез свойств личности, проявляющийся в интересе к музыке, в музыкальном вкусе (музыкально-эстетические критерии), в музыкальных знаниях, умениях, в способности понимать, чувствовать, переживать и критически оценивать музыку**.

Совершенно очевидно, что воспитание такого синтеза охватывает период, значительно превосходящий школьные годы (а тем более 1-7 классы). В школе можно говорить лишь о создании условий успешного формирования музыкальной культуры. На это убедительно указывает Л. Горюнова: «Музыкальная культура как процесс не завершается в школе. На уроках закладывается лишь ее фундамент: интерес к жизни через увлеченность музыкой как первая ступень проявления потребности; эстетический вкус, как качественная характеристика музыкальной культуры; творческое художественно-образное мышление (в музыке и о музыке) как инструмент самовыражения ребенка в разнообразных видах музицирования: способность эстетического созерцания как установление своего отношения к миру...» [2, с. 23]. То есть, в школе должна созидаться основа, из которой произрастет культура, а не она сама.

Музыкальная культура формируется вместе с личностью человека. Опираясь на ее устойчивые свойства, она постоянно развивается, охватывая все новые и новые грани музыкального восприятия и последующего его осмысления, обогащая тем самым и саму личность. Процесс этот протекает всю жизнь и тесно связан с мировоззрением человека. Поэтому вполне понятно, что в школе поставленная цель не достигается и не может быть достигнута. Мимолетный интерес, иногда возникающий у детей к музыкальным занятиям, носит скорее эпизодический характер. Он не только не подкреплен внутренней потребностью, но, наоборот, закономерно отторгается содержанием уроков, репрезентируемых педагогом. И происходит это далеко не случайно, а в результате «взаимодействия» общих установок школы и заявленной в программе Д. Б. Кабалевского цели.

Очевидно, что в структуру музыкальной культуры входят в качестве важнейшего компонента **музыкальные знания**. Школа, призванная «давать знания», видит в этом чуть ли не основное предназначение уроков музыки. Подобная директива активно внедряется в учебный процесс по правилам, отработанным многолетней школьной практикой. При этом совершенно не учитывается, что урок музыки принципиально отличается от других уроков: физики, математики, биологии и т.п. В результате «урок искусства» превращается в «урок музыки» против чего выступают многие прогрессивные педагоги-музыканты. Ученики не столько *общаются* с музыкой, сколько активно ее *изучают*.

Итогом такого подхода оказывается отсутствие *серьезного отношения к музыке* у школьников. Анкетный опрос показал, что в большинстве случаев музыка используется ими как фон при занятиях какой-либо другой деятельностью. Классическую музыку они не знают и не понимают, несмотря на ее изучение в школе.² Поэтому можно с уверенностью сказать, что в реальной жизни цель, заявленная в программе Д. Б. Кабалевского, не достигается (что и подтвердилось исследованиями). Более того, она постоянно провоцирует перерождение «урока искусства» в «урок музыки», что лишает учебный процесс последней надежды сделать обучение более привлекательным. Изменение сложившейся ситуации нужно начинать с постановки адекватной цели.

Стержневым моментом новой цели должно стать не воспитание музыкальной культуры, **а создание условий, которые обеспечат устойчивое музыкально-художественное саморазвитие личности, приводящее к обладанию музыкальной культурой как части духовной**. Тогда музыка для ребенка станет не мимолетным эпизодом, не фоном при реализации другой деятельности. Она займет в структуре его личности важное и устойчивое положение. Ребенок полюбит музыку и будет воспринимать музыкальные занятия с удовольствием. Но для этого обучение на уроках музыки должно стать доступным, привлекательным, вызывать **интерес**. Это, конечно, приведет к серьезному изменению общего музыкального образования, как в содержательном, так и структурном отношении.

Учитывая предназначение музыкальных занятий не накапливать знания, а **духовно развивать и художественно воспитывать** учеников, цель новой концепции можно представить как **формирование направленности личности ученика, мотивирующей его деятельность, связанную с музыкальным искусством**. Понятно, что это обобщенная цель. Она включает в себя как активные формы деятельности, например, вокальное и хоровое исполнительство, исполнительство на музыкальных инструментах, так и пассивные — слушание музыки (ТВ и радио, посещение концертов), коллекционирование записей и т. д. ... Важно чтобы эта деятельность мотивировалась внутренними потребностями школьников, стала источником, обогащающим их образно-художественный мир.

Под направленностью личности, «понимают устойчивую систему мотивов (как правило, осознанных), определяющих активность личности и избирательность ее отношений к действительности, особенности поведения и деятельности человека независимо от условий данной (наличной) социальной среды (складывающейся ситуации)» [6, с. 160]. Ценность этих мотивов в том, что они не только ориентируют «деятельность личности, но и относительно **независимы** от наличной ситуации» [4, с. 511] (выделено нами — В. С., О. Б.). А это означает такое воспитание, когда ученик не просто воспринимает музыкальное искусство от случая к случаю, а активно ищет встречи с ним, самостоятельно моделирует условия, когда он смог бы удовлетворить свою потребность общения с музыкой. Такой ученик не будет воспринимать «музыку» как «урок». Музыка станет для него увлечением, которое он пронесет через всю свою жизнь. При этом не столь важно, в какой форме это будет проявляться. Ценно другое: общение с музыкой сделает его духовно богатым, активным участником культурной жизни. Впоследствии, он не

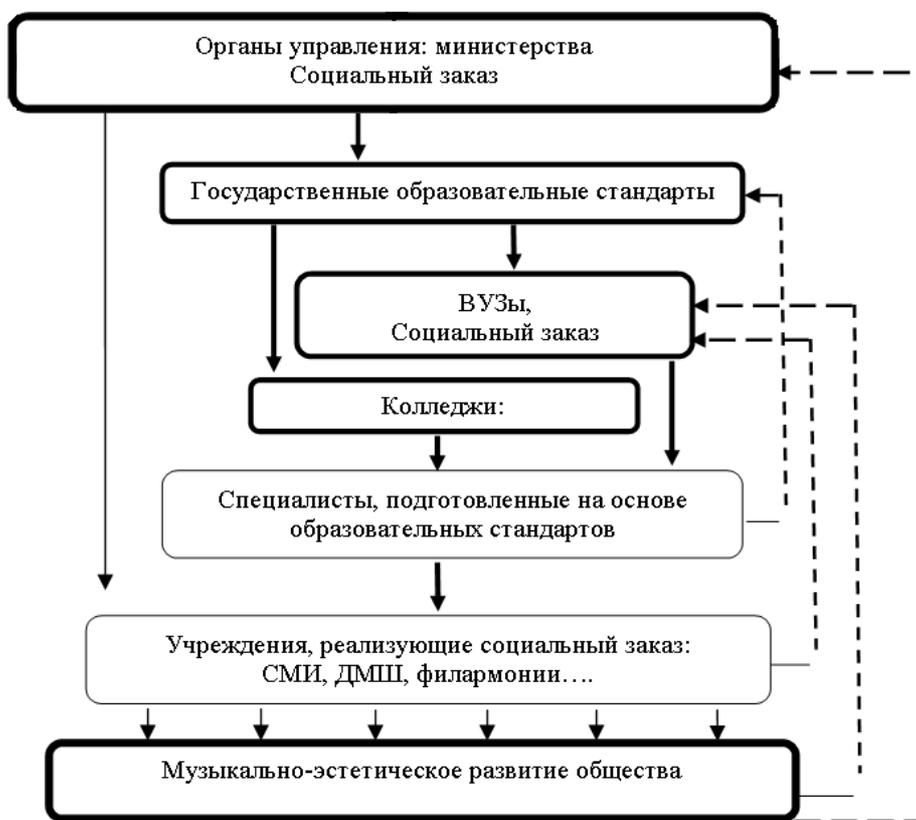
станет пассивным потребителем низкопробной продукции шоу-бизнеса. Наоборот, в сфере его интересов окажется серьезная музыка, выдержавшая испытание временем, несущая в себе могучий потенциал для духовного развития.

Нужно помнить, что «направленность личности всегда социально обусловлена, формируется путем воспитания и проявляется в таких иерархически, связанных между собой, формах: влечение, желание, стремление, интерес, склонность, идеал, мировоззрение, убеждение» [6, с. 183-184]. Следовательно, на первый план в процессе общего музыкального образования выдвигается создание условий, которые порождали бы у школьников возникающий через влечение **интерес**, трансформирующийся далее в **убеждение**, и составляющий часть его **мировоззрения**.

Совсем иные цели у **профессионального музыкального образования**. Укажем на одну из целей Минобрнауки России: «Обеспечение текущих и перспективных потребностей экономики и социальной сферы в профессиональных кадрах необходимой квалификации, создание условий для развития непрерывного образования». Тогда применительно к **профессиональному** музыкальному образованию можно сказать, что обобщенной целью профессионального музыкального образования является подготовка высококвалифицированных специалистов к работе в сфере культуры и искусства. Но стоит только задуматься над конкретным ее воплощением, как возникнут проблемы чуть ли не трансцендентного свойства. Какие специалисты нужны в наше время, как обозначить параметры их профессиональной подготовки?

Чтобы это определить **система должна иметь «выход» на свой конечный продукт**. Таковым является не исполнительский уровень обученных музыкантов, на что традиционно делается акцент в их подготовке, не формальный показатель обеспеченности учреждений квалифицированными кадрами, не вопросы финансирования и т.п., а то главное, для чего существует сама система: **это музыкально-эстетическое развитие общества, через воспитание личности**. В этом заключается смысл деятельности многочисленных учреждений культуры, искусства и образования. К ним относятся музыкальные театры, филармонии, детские музыкальные школы и школы искусств, различные кружки художественной самодеятельности, уроки музыки и внеклассная работа музыкальных кружков в общеобразовательных школах... Именно они непосредственно связаны с «конечным» продуктом деятельности системы, назовем его «музыкально-эстетическим развитием общества», который выступают в роли **социального заказа**.

Его выполнение обуславливается решением многих конкретных задач, в том числе подготовкой соответствующих кадров, чем и занимаются музыкальные учебные заведения. Но для этого необходимо, чтобы намечаемые учебные цели отражали те профессиональные свойства будущих специалистов, которые нужны для реализации социального заказа. Схематично это можно представить следующим образом:



Соответствующие министерства, вузы, НИИ изучают реальную ситуацию в области музыкально-эстетического развития общества,³ формируют социальный заказ и намечают пути его выполнения. Тот

же социальный заказ определяет профессиональные свойства специалистов, с помощью которых он будет реализовываться. Эти профессиональные качества служат целями для учебных музыкальных заведений. Директивные органы и вузы внимательно отслеживают изменения ситуации в области музыкально-эстетического развития общества⁴ и вносят коррективы, обеспечивающие выполнение социального заказа.

В этом случае подготовка музыкантов-профессионалов наполняется адекватным содержанием. В существующую систему добавляются два важнейших компонента. Первый — это **цели, соответствующие социальному заказу**. В результате, система подготовки кадров станет динамичной, отвечающей запросам сегодняшнего дня.⁵ Второй — устойчивая, объективная **обратная связь**. Постоянный мониторинг учебных заведений, «конечного продукта» системы, всегда может показать рассогласование между желаемым и реально получаемым результатом, что неизбежно будет приводить к корректировке деятельности учебных музыкальных заведений, реагирующей на изменения в социально-культурной жизни общества.

Эти два ключевых фактора чрезвычайно важны в функционировании всей системы. От них во многом зависит эффективность ее работы. Ведь ошибка в области постановки целей способна погубить усилия целых коллективов, а искаженная обратная связь или ее отсутствие способны дезориентировать в оценке деятельности учебного заведения, так как оставляет в неведении относительно реального положения дел. Чтобы избежать пагубных ошибок одного желания и «здорового смысла» мало. Нужны глубокие и многосторонние научные исследования, которые будут намечать нужные ориентиры, подсказывать пути достижения целей, контролировать процесс работы.

В этом плане, для адекватной работы музыкальных учебных заведений как никогда важна роль науки и, прежде всего, вузовской. Между тем, на сегодняшний день она использует свои возможности далеко не полностью. В паспорте специальностей научных работников по специальности 17.00.02 искусствоведение имеется пункт 35 «Музыкальное образование (история, системы, методики)». По своей социальной значимости он должен быть не одним из 37, а занимать особое положение. В подавляющем большинстве, в паспорте указаны направления, расширяющие наши представления о содержании музыкального искусства, его истории и теории. Есть пункты, связанные с психологией, социологией и т.д. Но в системе освоения социального опыта, в том числе и музыкального искусства, есть две основополагающие области: содержание музыкального искусства, во всем его многообразии, и пути его передачи. Последнее принципиально зависит от развития музыкальной педагогики, предназначенной организовать обучение в такой уникально сложной сфере деятельности как музыкальное искусство. На практике, этому обстоятельству не только не придается должного значения, но и зачастую научные исследования, связанные с проблемами музыкального образования, игнорируются. Устранение этого обстоятельства является важнейшей организационной задачей.

Примечания

¹ «Детская музыкальная школа представляет собой своего рода ствол, на котором держатся и от которого питаются остальные ветви системы — подготовка профессиональных композиторов, исполнителей и музыковедов, учителей музыки и руководителей самодеятельности и, наконец, многочисленных любителей музыкального искусства», — справедливо писал М. М. Берляничик. См.: [5, с. 4].

² Анкетированию подвергались студенты первого курса восьми немусыкальных вузов в нескольких областных центрах России. См. [1].

³ С учетом директивных указаний правительства, финансирования и еще многих обстоятельств, не отраженных в схеме из-за ограничений, связанных с темой статьи.

⁴ А где же взять деньги для такого мониторинга? Они уже есть. Достаточно нацелить на решение актуальных задач отраслевые научно-исследовательские институты и воспользоваться огромным потенциалом вузовской науки.

⁵ На деле это означает, что выпускники учебных музыкальных заведений не будут с тоской гадать: где они найдут работу по специальности. Наоборот, они станут в высшей степени востребованы.

Литература

1. *Бороздина О.* Музыкальное образование в школе: планы и реальность. Елец: Муза, 2003.
2. *Горюнова Л. В.* Теория и практика формирования музыкальной культуры младшего школьника. Автореф. М., 1991.
3. *Кабалевский Д. Б.* Программы по музыке (1-3, 4-7 классы). М., 1988.
4. *Маклаков А. Г.* Общая психология: Учебник для вузов. СПб.: Питер, 2004.
5. Проблемы комплексного творческого воспитания музыканта-исполнителя (школа – училище – вуз). Новосибирск, 1984.
6. Психология: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по педагогическим специальностям / [И. Г. Антипова и др.]; под. Ред. Е.И.Рогова. М., 2005.

SUMMARY

The «structural hearing»: a vanishing branch of musical science? (by Hakopian L. O.). The paper represents a critical review of those tendencies in modern musicology which are based on the «philosophical belief» that every complex phenomenon can be adequately explained in terms of a finite number of simpler principles. This implies a possibility to reduce every concrete musical entity to some abstract configuration (in various scientific traditions the latter is termed «basic structure», «dear structure», «fundamental configuration», *Grundgestalt*, *Ursatz*, etc.) which, in retrospect, can be regarded as the ultimate source of every significant detail of the immediately visible («surface») structure of musical text. During several decades, this approach to music analysis — termed here «structural hearing» — was cultivated especially by the followers of H. Schenker in the scientific atmosphere permeated by the ideology of N. Khomsky's generative syntax. The paper contains a short survey of the most important literary sources and an attempt to check the possibilities of the methodological approach in question on the example of the «Promenade» from the «Pictures at an Exhibition» by Musorgsky.

Keywords: modern musicology, «structural hearing», «basic structure».

The myth about Moscow as a Russian capital (1920-1930) (by Barsova I. A.). The new Soviet myth about the capital of Moscow is looked upon in connection with its sources (Glinka, Musorgsky) and in some of its most typical embodiments of the unrealised idea of the ballet «Four Moscows», ordered by the Bolshoi theatre in 1928 to L. Polovinkin, A. Aleksandrov, A. Mosolov, D. Shostacovich; the songs by the Pokrass brothers, Mosolov and etc.

Keywords: the myth, Moscow as a Russian capital, Glinka, Musorgsky, the ballet «Four Moscows», Л. Л. Половинкин, А. Александров, А. Мосолов, Д. Шостакович, Покрасс братья.

The program of overcoming of psychological instability of students of performing faculties of conservatory in emotionally significant situations (by Gaponova S. A., Pavlov A. N.). In the article the program of optimization of psychological-pedagogical training of students-musicians to concert activity in the course of their training in conservatory by formation of individual styles of self-control, taking into account basic individual and psychological features is offered. Data on efficiency of its application are provided.

Keywords: concert activity, psychological stability, self-control.

Johann Mattheson – the founder of a modern musicology (by Zeyfas N. M.). Having connected a wide experience of the composer and the performer to ideas of Education, Mattheson became the first popular musical writer who has paid the main attention to modern creativity.

Keywords: Mattheson, theory, practice, musical present

Song simfonizm or concept simfonizm? To the question of simfonizm's type in «The Unfinished symphony» by Schubert (by Zeyfas N. M.). Identification in «The unfinished symphony» the personified music themes which are carrying out musical and subject functions, allows to call this composition the first romantic sample concept simfonizm or a fabula simfonizm.

Keywords: Schubert, «The Unfinished symphony», music themes-characters.

Human voice in music of Giya Kancheli (by Zeyfas N. M.). The vocal fundamental principle dominated in Kancheli's music from the moment of formation of his individual style. Its identification furnishes the clue to disclosure of secrets «difficult», or «mystical» simplicity of his music.

Keywords: Kancheli, vocal fundamental principle, images-symbols.

I. S. Bach's creativity in the context of culture of baroque: rhetoric and mysticism (by Zusman V. G., Sidneva T. B.). I. S. Bach's creativity is considered in a culture context of «a ready word» by baroque. Rhetoric and mysticism decide as two poles of the composer's thinking, which reflects the following to traditions and norms of an epoch, on the one hand, and breaking to the individual personal statement, on another hand. Intimate and personal attitude of composer to God's Truth planned a withdrawal from rigidity of religious and rhetorical dogma to the sacred music filled with a free expression.

Keywords: I. S. Bach, baroque, rhetoric, mysticism, musical thinking, cantatas, heart symbol.

The metaphysics of the game in Prokofiev's early operas (by Levaya T. N.) is devoted to game scenes in S. Prokofiev's operas «The Gambler (Le Joueur)», «The Love for Three Oranges» and «The Fiery Angel». Their analysis leads the author to thought on accessory of the called operas to the certain macrocycle united by motive of game with destiny.

Keywords: the metaphysics of the game, Petersburg myth, symbolism, theater of masks, opera-macrocycle.

About philosophical bases of musical interpretation (by Nikolaeva A. I.) characterized the function of interpretation in human life and culture; a change of attitude can be traced to this category, and compares the concepts of «interpretation» and «understanding».

Keywords: interpretation, culture, philosophy, pedagogy, hermeneutics, meaning, consciousness, structure, dialogue, tradition.

From the history of Russian opera troupe of the XIXth century: «reference» to Moscow (by Ogarkova N. A.). In the article the problem of "rivalry" of Russian and Italian theaters in aspect of specifics of opera theater as social institute in Russia is considered the XIXth century.

Keywords: Russian opera troupe of the XIXth century, Italian musical theater, organization of administrative and theatrical process.

The musician-performer in Russia of the XIXth century: profession, status, creativity (by Ogarkova N. A.). The main aim of the article is to create of panorama of activity of the musicians-performers in Russia of the first half of the XIXth century.

Keywords: musician-performer, Russian music of the first half of the XIXth century.

Professional violinist and amateur patron of art: service or cooperation? (by Ogarkova N. A.) throws light on details of cooperation of Charles Berio – the outstanding violinist of the French-Belgian school and Nikolay Borisovich Yusupov-younger – the representative of the most ancient princely sort, the patron of art, collector.

Keywords: Russian musical culture of the XIX century, violinist S. Berio, patron of art N. B. Yusupov.

Bach for all times (by Savenko S. I.) is dedicated to an exceptionally innovative project consecrated to the 250th anniversary of I. S. Bach's death, The St. Matthew Passions, a collective composition which was first presented in Moscow in June 2000. The composition created by 15 poets and 17 composers is a modern interpretation of Bach's genre pattern differentiating recitatives arias and chorals. All of them get original, sometimes paradoxical interpretation.

Keywords: The St. Matthew Passions-2000, I. S. Bach, music postmodernism.

Vanguard: XX century music tradition (by Savenko S. I.) considers the experience of musical vanguard from historical perspective. The author analyzes major aspects of musical vocabulary: musical material and ways of organizing it. The main focus lies on sonority, its variants and the static form. The author concludes that music art of XX century has mastered and adapted vanguard inventions and turned them into the tradition of new music.

Keywords: vanguard, tradition, sonority, the static form.

Postmodernism: between elite and masses (by Savenko S. I.) is devoted to a problem of definition of border between mass and elite art. From these positions Third symphony of H. Gyrecki) is considered as the sample of the serious philharmonic music which has become the fact of mass culture.

Keywords: postmodernism, elite culture, mass culture, Third symphony of H. Gyrecki.

Some questions of training of musicians in higher education institutions in the light of Federal State Standard of third generation (by Sradzhev V. P.). Federal State Standard of the third generation is urged to change essentially a situation in an educational field of Russia. Their application in the field of musical training has a number of features which should be considered in the organization of educational process.

Keywords: Bologna process, Federal State Standard of the third generation, musical training.

Problems of the system organization of music education (by Sradzhev V. P., Borozdina O. O.). Without the system organization of music education it is impossible to provide its efficiency. The most important element of system is the purpose. Its adequate statement is the most important condition of reforming of music education.

Keywords: music education, system organizations, adequate purpose.

Tchaikovsky and Mozart: in the wake of one parallel (by Syrov V. N.). In the center of the author's attention is the deep interrelation of images of death in the creative heritage of Mozart («Don Giovanni») and Tchaikovsky («The Queen of Spades»). Comparing important scenes of operas, the author reveals similarity of semantics, plots, dramatic art, the intonations and harmonies.

Keywords: Tchaikovsky, Mozart, «Don Juan», «The Queen of Spades».

The Spanish reminiscences in Rakhmaninov's music: Russian context (by Syrov V. N.) considers the process of realization of the «Spanish» motives in Rakhmaninov's creativity in a context of Russian music of the XIX-XXth centuries. Various models of refraction of «ispanizm» in works of different genres are analyzed. Author accents musical and dramatic sides of the Spanish reminiscences.

Keywords: Russian music, Rakhmaninov, Spanish influences, style.

АВТОРЫ НОМЕРА

Акопян Левон Оганезович, доктор искусствоведения, заведующий Отделом современных проблем музыкального искусства Государственного института искусствознания

E-mail: nngk@mail.ru

Барсова Инна Алексеевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, Заслуженный деятель искусств РФ

E-mail: nngk@mail.ru

Бороздина Ольга Олеговна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогики и методики музыкального образования Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

E-mail: nngk@mail.ru

Гапонова София Александровна, доктор психологических наук, профессор кафедры общей психологии Нижегородского государственного педагогического университета им. К. Минина

E-mail: nngk@mail.ru

Зейфас Наталья Михайловна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки Академии хорового искусства имени В. С. Попова

E-mail: nngk@mail.ru

Зусман Валерий Григорьевич, доктор филологических наук, заведующий кафедрой прикладной лингвистики и межкультурной коммуникации, профессор научно-исследовательского университета Высшая школа экономики (Нижний Новгород)

E-mail: susmann1@yandex.ru

Левая Тамара Николаевна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

E-mail: levgez@mail.ru

Николаева Анна Ивановна, доктор педагогических наук, профессор Московского педагогического государственного университета, профессор кафедры музыкальных инструментов музыкального факультета

E-mail: nngk@mail.ru

Огаркова Наталья Алексеевна, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств, профессор кафедры музыкального воспитания и образования РГПУ им. А.И.Герцена, профессор кафедры теории и методики преподавания искусств и гуманитарных наук филологического факультета СПбГУ

E-mail: nngk@mail.ru

Павлов А.Н., кандидат психологических наук, доцент.

E-mail: nngk@mail.ru

Савенко Светлана Ильинична, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

E-mail: nngk@mail.ru

Сиднева Татьяна Борисовна, кандидат философских наук, проректор по научной работе, заведующая кафедрой философии и эстетики, профессор Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

E-mail: tbsidneva@yandex.ru

Сраджев Виктор Пулатович, доктор искусствоведения, профессор кафедры педагогики и методики музыкального образования Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

E-mail: svikp@rambler.ru

Сыров Валерий Николаевич, доктор искусствоведения, заведующий кафедрой теории музыки, профессор Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

E-mail: valerysyrov@gmail.com

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

- Редакционный совет принимает на рассмотрение ранее неопубликованные статьи.
- При решении о публикации учитываются актуальность темы, четкая постановка исследуемой проблемы, логика ее решения, научная достоверность и обоснованность положений. В статье должны быть представлены результаты исследования, сделаны соответствующие выводы.
- Редакционный совет сообщает автору о решении редколлегии по поводу публикации в течение двух месяцев со дня регистрации рукописи в редакции.
- Объем рукописей не должен превышать 20000 знаков (8 страниц формата А4, кегль 14, интервал 1,5).
- Текст статьи должен быть тщательно вычитан 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. Оформление сносок и примечаний в пределах статьи должно быть единообразным: сноски оформляются списком литературы, составленным в порядке упоминания в тексте статьи, примечания должны быть даны в конце статьи перед списком литературы.

К рукописям прилагаются: аннотация статьи и список ключевых слов (до десяти) 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) и рецензия профильной кафедры. Рукопись в конце обязательно подписывается автором (авторами). Дата.

- Публикация платная.

Материалы можно направлять по адресу: nngk.izdaniya@yandex.ru; 603600, Нижний Новгород, ГСП-30, ул. Пискунова, д. 40, ННГК им. М.И. Глинки, каб. 420 (отдел аспирантуры). Редакционный журнал «Актуальные проблемы высшего музыкального образования» С электронной версией журнала можно ознакомиться на сайте ННГК www.nnovcons.ru.

Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки объявляет дополнительный конкурс на замещение вакантных должностей профессорско-преподавательского состава в 2011-2012 уч.г.:

1. Кафедра фортепиано: старший преподаватель (1 ставка);
2. Кафедра медных духовых и ударных инструментов: доцент (1 ставка).
3. Кафедра музыкального театра: старший преподаватель (0,5 ставки), старший преподаватель (0,5 ставки)

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

Контактный телефон /факс — (831) 419 40 15.

РЕКТОРАТ

Редакционный совет:

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

Компьютерная верстка: Е. В. Приданова

Дизайн обложки: Е. Н. Соловьев

Подписано в печать 20.05.2012

Журнал зарегистрирован Министерством печати и массовой информации РФ.

Рег. № ФС77-41738 от 20.08.2010

Распространяется во всех регионах России.

Подписка по каталогам ОАО «Роспечать» (индекс 82885)

Издание включено в систему Российского индекса научного цитирования

(договор № 74-11/2010Р от 24.11.2010)

Адрес издателя и редакции:

603005, г. Нижний Новгород, ул. Пискунова, 40, Нижегородская государственная

консерватория (академия) им. М. И. Глинки

Тел./факс (831) 419-40-56

© Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2012