

Издается с 2009 года

№ 2 (32) 2014

**ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ
И ИСТОРИИ МУЗЫКИ****Евдокимова А. А.** Ладовые особенности Осмогласника Стевана Ластавицы 3**Гирфанова М. Е.** «Перфекция» Франко Кельнского как начало формирования теории многоуровневого музыкального метра 8**Зейфас Н. М.** Опираясь на историческую память жанра. К проблеме анализа оратории Ф. Мендельсона «Павел» 15**Бочкова Т. Р.** Феномен бахианства в музыкальной культуре 19**Петри Э. К.** Заметки об одном провинциальном нотном архиве 70–90-х гг. XIX века 22**Ануфриева О. В.** Три духовных концерта диакона Сергия Трубачева на тексты апостольских посланий 28**Медведева Ю. П.** Оперная сюжетика: к проблеме специфики и типологии 34**Шаховской А. П.** Фольклор в композиторском творчестве. 39**Шаховской А. П.** Ассоциативный ряд музыкального произведения 43**Сыров В. Н.** К типологии стиля джазового творца 45**МУЗЫКА В ЕЁ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
ПАРАЛЛЕЛЯХ И
ВЗАИМОСВЯЗЯХ****Донин А. Н.** Музыка и музыканты в творчестве Урса Графа 49**МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ
ПРОБЛЕМЫ
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ****Афасижев М. Н.** Футуризм: очеловечивание машины и механизация человека 54**Афасижев М. Н.** Концептуал-арт: искусство как идея 56**Кирнозе З. И.** Музыка в пространстве межкультурной коммуникации: культура и цивилизация 59**Сивухина Е. А.** Проблема интерпретации художественного текста в творчестве У. Эко 62**ПРОБЛЕМЫ
ТЕОРИИ И ИСТОРИИ
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА****Татарина Т. Л.** Роль традиционных музыкальных инструментов в русских смеховых песенных жанрах 65**Ян Бо.** Сольное народное пение в Китае: проблемы становления в условиях межкультурной коммуникации 68**РЕЦЕНЗИИ****Праздников Г. А.** Рецензия на монографию Сидневой Т. Б. «Искусство как метафора бытия» 72

**ACTUAL PROBLEMS
OF HIGH MUSICAL EDUCATION**

Science-analytical and science-educational journal

Publishing since 2009

№ 2 (32) 2014

**PROBLEMS
OF MUSICAL THEORY AND
HISTORY**

- Yevdokimova A.** Tonal peculiarities of Octoechos by Stevan Lastavitsa..... 3
- Girfanova M.** Franco of Cologne's «perfection» as the beginning of forming the theory of multilevel musical meter..... 8
- Zeifas N.** Resting on the historical memory of the genre. To the problem of analyzing Mendelssohn's oratorio «Paul»..... 15

Bochkova T. The phenomenon of Bachianism in the musical culture 19

Petri E. Notes about one provincial music archive of the 1870–1890s..... 22

Anufrieva O. Three sacred concerts of Deacon Sergius Trubachev on the texts of the Epistles 28

Medvedeva J. Opera stories: to the problem of specificity and typology 34

Shakhovskoy A. Folklore in a composer's creativity 39

Shakhovskoy A. Associative field of a musical composition..... 43

Syrov V. To the typology of the style of a jazz creator..... 45

**MUSIC IN ITS ARTISTIC
PARALLELS AND
INTERRELATIONS**

Donin A. Music and musicians in Urs Graf's creativity 49

**METHODOLOGICAL
PROBLEMS OF ART STUDIES**

Afasizhev M. Futurism: humanization of a machine and mechanisation of a human..... 54

Afasizhev M. Conceptual-art; art as the idea 56

Kirnoze Z. Music in the field of cross-cultural communication: culture and civilization 59

Sivukhina E. Problems of interpretation of an artistic text in Umberto Eco's creativity 62

**PROBLEMS OF THEORY
AND HISTORY OF MUSICAL
PERFORMANCE**

Tatarinova T. The role of traditional musical instruments in Russian humorous folk song genres 65

Yang Bo. National solo singing in China: problems of formation in intercultural communication 68

REVIEWS

Prazdnikov G. Review for a monograph «Art as a metaphor of existence» by T. B. Sidneva..... 72

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

© Евдокимова А. А., 2014

ЛАДОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОСМОГЛАСНИКА СТЕВАНА ЛАСТАВИЦЫ

В Осмогласнике С. Ластавицы сосуществуют ладовые системы, возникшие в разные периоды истории (от архаической обиходной модальности до современной усложненной тонально-гармонической системы). Память сербского народа сохранила основные этапы ладовой эволюции, запечатлев их в гласовых строках.

Ключевые слова: Стеван Ластавица, Осмогласник, сербский распев, лад, модальность

История Сербской православной церкви полна трагических событий, словно проверяющих на прочность веру и духовную стойкость народа. Достигнув культурного расцвета в XII–XIV веках, Сербия после Косовской битвы 1389 года почти на 500 лет оказалась под гнетом Османской империи. Систематически разрушались храмы и монастыри, убивались монахи, священники, прихожане, уничтожались церковные книги. Весь этот период сербское церковное пение имело устную форму бытования: именно память верующего народа оказалась областью, неподвластной истреблению.

На исконной сербской территории, освобожденной от турецкой власти лишь в 1878 году, выдающийся композитор Стеван Мокранияц более 20 лет посвятил записи церковного пения. Им был зафиксирован полный годовой круг основных напевов, бытовавших в Сербии — около тысячи песнопений! Книгу, включавшую песнопения Обихода, Праздников и особых обрядов Мокранияцу при жизни опубликовать не удалось. Ее отпечатал в 1920 году литографским способом ученик Мокранияца Коста Манойлович, и лишь в 1935 году сборник был в Белграде опубликован официально [3, с. XV].

Иная судьба выпала Осмогласнику — воскресным песнопениям, объединенным в 8 групп-гласов. Он был в 1908 году издан в Белграде. Как отметил Мокранияц в Предисловии, Осмогласник записывался им с голоса знатоков церковного пения — опытного певчего И. Костица, архимандритов А. Бранковича и К. Иовичича. Священник Т. Стоядинович, члены Синода Р. Лукич и М. Попович, профессор Д. Попович также пели по просьбе Мокранияца для того, чтобы он мог сравнить песнопения и выбрать наиболее общезначимый вариант. Отделить вариативную часть мелодии от основной компози-

тору помогло его собственное знание сербских напевов, поскольку в юности он пел на клиросе. «Я знал каждый звук этих песнопений», — пишет Мокранияц [2, с. VII]. Сразу после выхода из печати Осмогласник в его редакции оказался на клиросах храмов и стал учебником для духовных школ в Сербской митрополии.

Первая мировая война унесла жизнь почти трети духовенства СПЦ, многие храмы и монастыри оказались разрушены. После окончания войны во вновь образованном Королевстве Сербов, Хорватов и Словенцев церковная жизнь была восстановлена, а в 1920 году восстановлено и патриаршество. Принятая в 1921 году Конституция провозгласила равноправие религий. Осмогласник Мокранияца снова занял достойное место на клиросах сербских храмов — в 1922 году он был снова издан.

Вторая мировая война принесла новые испытания: сотни православных священников были убиты или отправлены в концлагеря, многие монастыри и храмы разрушены или превращены в тюрьмы. В сгоревшей во время бомбежки Национальной библиотеке Белграда погибла ценнейшая рукопись XV века, чудом пережившая столетия турецкого ига, — «Псалтикия» Кир Стефана Сербца.

После войны при новом общественном строе Югославии для восстановления церковной жизни создались весьма неблагоприятные условия. Церковное пение было исключено из общей системы образования. В духовных школах его изучали или по уцелевшим экземплярам Осмогласника Мокранияца, или вновь — на основе устной традиции. Именно в таких условиях в 1955 году в Белграде Святым Синодом был издан Осмогласник протодьякона Стевана Ластавицы [1]. В трудах сербских музыковедов он не исследован, а лишь упоминается. В нашем музыкознании этот

сборник не известен, хотя представляет большой научный интерес, позволяя выявить ладовые закономерности, существовавшие в сербском церковном пении середины XX века. Именно этой проблеме посвящена данная статья.

Говоря об Осмогласнике С. Ластавицы, мы будем сравнивать его с Осмогласником С. Мокраяца, который с 1908 года составлял основу гласового пения. Чисто внешне эти книги различны. Сборник Мокраяца издан типографским способом, а сборник Ластавицы представляет собой рукопись, отпечатанную офсетным способом («набран» только титульный лист). Подобным образом получил известность в Сербии «Учебник церковного пения» Бранко Цвейча — все 830 страниц и даже титульный лист написал сам автор в 1950 году [7]. Новая атеистическая власть Югославии не способствовала изданию церковных книг, но была достаточно гуманна к своим верующим гражданам, позволяя им такие книги переписывать.

Ластавица в основном сохраняет порядок песнопений, принятый в Осмогласнике Мокраяца. Отличия заключаются лишь в том, что кондак помещен после песнопения «Всякое дыхание», а припевы к стихирам на «Господи воззвах» выделены в отдельную группу. Но Ластавица внес и важные дополнения. Во-первых, в завершении каждого гласа им помещено песнопение «Достойно есть». Во-вторых, в Приложении напечатаны Эксапостиларии, Богородичны и Евангельские стихиры всех восьми гласов. Эти песнопения имеют строчную форму, то есть состоят из чередования типовых мелодических формул-строк (например, ||:1 2 3:|| 4). Напевы строк — те же, которые помещены и в основном разделе Осмогласника. Зная эти строки, можно спеть добавленные Ластавицей тексты и без нотной записи («приспособливание» текста к заранее выученным напевам является обычным в клиросной практике и не составляет особого труда для опытных певчих). Так, видимо, и считал Мокраяц, не включивший их в свой Октоих. Однако Ластавица, ориентируя сборник «за потребе ученика богословије», решил привести данные песнопения в нотной записи.

Мелодические формулы гласовых строк Осмогласника Ластавицы максимально близки к тем, что были записаны Мокраяцем, хотя и не совпадают с ними буквально: за 47 лет в мелодиях, естественно, появились некоторые изменения. Но при этом практически неизменной сохранилась ладовая организация песнопений, представляющая интерес для изучения.

Подобно Мокраяцу, Ластавица записал большинство гласов с ключевым знаком «си бемоль», поэтому фа мажор (а точнее — ионийский фа) господствует во 2 и 8 гласах, встречается в строках других гласов. Реже можно услышать натуральный (эолийский) ре минор.

Но эти тональности не единственные в сербских Октоихах Мокраяца и Ластавицы. Как мы отмечали ранее, в сербских церковных песнопениях звучат мелодические формулы, совпадающие с попевками знаменного распева [4]. Существующие в русской традиции в рамках обиходного звукоряда попевки приносят его и в сербское пение. Ключевой знак «си-бемоль» этому не противоречит, поскольку звук «b» включается в тресветлое согласие обиходного звукоряда. Но в сербских Осмогласниках отсутствуют звуки малой октавы и, таким образом, обиходный звукоряд оказывается записан на кварту выше, чем в русском знаменном пении. В условиях относительной сольмизации, характерных и для знаменного, и для сербского пения, в таком «смещении» нет ничего необычного. Сербский вариант обиходного звукоряда нотруется следующим образом: c-d-e – f-g-a – b-c*-d* – es*-f* (звуки второй октавы отмечены *). Как можно видеть, отсутствует лишь верхний звук тресветлого согласия (видимо, слишком высокий для пения), остальные же точно воспроизводят обиходные интервальные отношения. В границах этого диатонического звукоряда возникает ряд модальных ладовых систем. Их амбитус обычно не превышает кварту–сексту, то есть не выходит за пределы гексахорда Гвидо, смещенного, как и обиходный звукоряд, на кварту вверх.

Первая из таких диатонических архаичных строк звучит в стихирах на «стиховне» 1 гласа:



Этот мелодический оборот не вызывает европейских ладовых представлений. Но квартовый диапазон (a-b-c*-d*) с опорой на звуке «с*» создает известную в знаменном пении разновидность, которую, согласно терминологии Ю. Н. Холопова, можно назвать малым, плагальным, неполным обиходным ладом. В 4 гласе при том же звукоряде, но замене звуковых опор, возникает укосненный автентический вариант лада:



[1, с. 160]

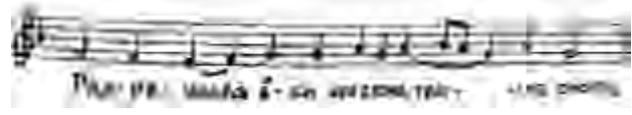
Подобные архаические образования возникают и в строках других гласов, расширяя или сужая звукоряд, меняя завершающие устои и, соответственно, образуя иные разновидности обиходного лада. При этом нередко возникает особая ладовая переменность, граничащая с реперкуссией. В третьем гласе, к примеру, она представляет собой перемещение устоя на различные высотные уровни диатонического звукоряда c-d-e-f-g-a-b-c* (который можно считать и обиходным, и миксолидийским).



[1, с. 80]

Отсутствие вводнотоновых тяготней к устоям «f», «d», «с», лишь однократное появление этих устоев в строках, обыгрывающих другие ступени звукоряда — все это делает знакомые тональности призрачными (модальными — ионийскими и эолийскими). Только «а» в последней строке вполне определенно утверждает свою обиходную окраску. Спокойные «переливы» ладовых оттенков, не поддающихся однозначному теоретическому определению, в Осмогласнике Ластавицы, как и у Мокраянца, оказываются характерным признаком третьего гласа, тексты которого наполнены тихой радостью и благословенным покоем.

Встречается в сербских Октоихах и изменение звукоряда при сохраняющемся устое. В 7 гласе такая обиходная строка открывает стихиры «на стиховне» и часто звучит в других силлабических песнопениях:



[1, с. 256]



[1, с. 260]

В завершении данной строки попевка 6 гласа Ромца (звучащая на словах «твоимъ смерть») ясно утверждает опорный тон «g» и характерную минорную окраску малого обиходного лада. Однако во втором варианте данной строки попевка Пригласка (появившаяся на словах «взываху воскресе»), усиливает минорный эффект завершения, и на смену обиходной окраске приходит эолийский (натуральный) g-moll, которому уже не противоречит исчезнувший в изменившемся амбитусе звук «е». Эта строка часто звучит в 7 гласе, как бы «играя» меняющимися ладовыми оттенками, появляясь в обиходном облици, то в эолийском.

Изменение ладового наклона может произойти и обычном сокращении амбитуса. Так происходит, например, в строке 3 гласа, имеющей в завершении попевку Мечик (на словах «содетель всех бывших»), создающую ясный мажорный колорит:



[1, с. 94]



[1, с. 84]

В первом варианте строки присутствуют все семь ступеней миксолидийского лада (или обиходного звукоряда). При этом звук «b» (VII ступень) не имеет вводнотоновой функции, свободно переходя в VI ступень. Во втором варианте строки при сокращении оборота со звуком «b» исчезает и ее миксолидийская окраска, уступая место тональности C-dur. Этому способствует также возникающая в начальном разделе

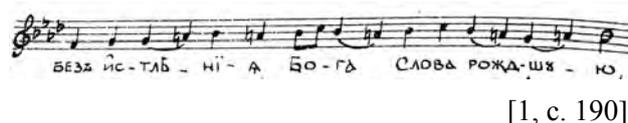
дополнительная опора на квинтовый («доминантовый») тон «г».

Дальнейшее усиление эффекта присутствия ладовых функций позволяет и более ясно услышать мажорную окраску. Так, в строке второго гласа направление движения от «доминанты» к «тонике» создает B-dig даже при квинтовом диапазоне:



[1, с. 50]

Завершающий устой «b» после двукратного повтора закрепляется в этой строке интонацией попевки второго гласа Паук. Подобное строение мелодии создает B-dig-ную окраску даже при четырех бемолях в ключе. Так происходит в 5 гласе, строка которого, начинаясь подобно приведенной выше, завершается попевкой Подъезд средний (на «Слова рождшую»):



[1, с. 190]

Пятый глас, как и стихирь 6 гласа, по идущей от Мокраняца традиции, записаны с ключевыми знаками f-moll. Однако строк, имеющих такую ладовую окраску, в этих гласах только две, все же остальные имеют совсем другой колорит. В 6 гласе господствует c-moll, играющий различными ладовыми оттенками (натуральным, гармоническим, мелодическим):



[1, с. 232]

В пятом гласе господствующими оказываются фригийские строки с окончанием на звуке «g»:



[1, с. 166]

Фригийская окраска в завершающей строке песнопений бывает усложнена введением хода на увеличенную секунду («h – as»), характерную для греческого твердого хроматического лада. Данная ладовая конструкция, не имеющая наименования в европейской ладовой теории ладов, названа Мокраняцем «экзотической» [2, с. VII]:



[1, с. 166]

Фригийский лад возникает и в песнопениях первого гласа – при одном бемоле в ключе:



[1, с. 3]

Как можно видеть, здесь, после фригийской строки, возникает наиболее причудливое ладовое образование с двойными ступенями и суммарным звукорядом: f-g-as-a-b-h-c*-d*. Однако такая его «линейная» запись не создает адекватного представления о характере сопряжения звуков. Двойные ступени (as-a, b-h) никогда не звучат рядом — они «разведены» по разным интонационным оборотам, занимая каждый свою «территорию». Первый звук «a», контрастируя с «as» предыдущей строки, как бы «стирает» ее фригийский оттенок, создавая эффект просветления на слове «упова». Появляющийся далее «h» участвует в опевании звука «c», вносящего мажорный оттенок, сохраняющийся и в следующем опевании звука «b». Но дальнейшее движение к «as» и завершению на «g» вновь создает эффект фригийского лада с опеванием всех звуков тетрахорда c-b-as-g. Таким образом общий звукоряд, кажущийся в записи хроматическим, на самом деле оказывается миксодиадоническим.

Ограниченные рамки статьи не позволяют рассмотреть подробно ладовое строение всех строк сербского Октоиха, поэтому представим их в виде таблицы с указанием номера в гласе и звука, которым данная строка завершается.

| | Глас 1 | Глас 5 | Глас 2 | Глас 6 | Глас 3 | Глас 7 | Глас 4 | Глас 8 |
|-----------------------------|----------|-------------------|----------------------|--------------------|--------|----------|----------------------|-------------------|
| <i>F-dur</i> (фа ионийский) | | | 1f 2a 3a 4f 5f 7a | 7f 8a 9a 10f | 4f 8f | 1f 3f 5f | 1a 8f | 1a 2f 4f 6f 8f |
| <i>d-moll</i> | | | | | 2d 5d | | | 10d |
| <i>c</i> обиходный | 5c* | | | | | | | |
| <i>c</i> миксолидийский | | | | | 3c 7c | | | 11c* |
| <i>c-moll</i> | 8c* | 3c* | | 1c* 4c* 3c* 6c* | | | | 5c |
| <i>f-moll</i> | | 2f 9f | | 1g 2g | | | | |
| <i>g</i> обиходный | | | | | | 4g | | |
| <i>g-moll</i> | 6g 7g | | | | 6g | 2g | 4g | 7g 9g |
| <i>g</i> фригийский | 2g 3g 4g | 1g 4g 6g 7g 8g | | 5g | | | | |
| <i>a</i> обиходный | | | | | 1a | | 1a 2a 3a 5a 6a 7a | 3a |
| <i>B-dur</i> | 1b | 5b | 6b | | | | | |

Как можно видеть, в Октоихе С. Ластавицы представлено большое количество разнообразных ладов. Встречаются варианты обиходного лада, фригийский и миксолидийский, мажор и минор (натуральный, гармонический, мелодический), причем как в классически ясном варианте, так и с усложнением звукоряда дополнительными хроматическими ступенями. Так перед слушателем Октоиха открывается впечатляющая панорама развития лада от архаической обиходной модальности к современной усложненной тонально-гармонической системе. Историческая память сербского народа сохранила *основные этапы ладовой эволюции*, запечатлев их в гласовых строках. Со времени издания Октоиха Мокраяца прошло 47 лет, но ладовая организация сербских песнопений у Ластавицы не изменилась: представленная выше таблица совпадает в Октоихах Мокраяца и Ластавицы. В сборнике Ластавицы сохранены даже ладовые образования, *переходные* между модальными и тональными. Такими являются в приводимом далее примере строки вторая и третья.



Первая строка — обиходная. Во второй строке звукоряд включает фрагмент обиходного лада (a-b-c-d-c) и опевание устоя «с» (c-h-c-d-c),

характерное для До мажора и гармонического до минора (отсутствие терции не позволяет идентифицировать ладовое наклонение). В третьей строке обиходное начало приводит к до-минорному завершению. Четвертая строка звучит в классическом до миноре, несмотря на «си бемоль» в ключе.

Совпадают в двух Осмогласниках и другие особенности ладового строения песнопений:

- В таблице отражен различный «набор» ладов в каждом из восьми гласов. Именно такое *индивидуальное* их «распределение» и сочетание в каждом из восьми гласов становится гласовой характеристикой.
- В процессе вариантных преобразований, характерных для устной традиции, могут изменяться не только интонационные очертания строки, но и ее *ладовые* особенности. Обычно это бывает связано с изменением звукоряда, включением в начальный раздел строки новых попевок, приносящих с собой свои лады. При этом завершающая строку мелодическая формула (часто это — знаменная попевка) почти всегда сохраняется неизменной, позволяя идентифицировать строку при ее ладовой «переливчатости».
- Наблюдая за процессом варьирования строк, можно видеть, как постепенно из архаических обиходных ладовых образований рождаются мажор и минор. Это происходит за счет обыгрывания в напеве звуков тонического трезвучия и усиления эффекта присутствия ладовых функций.

- Запись песнопений с ключевыми знаками *F* и *f moll* не препятствует возникновению большого разнообразия других ладов и тональностей, отраженных в таблице. Но ключевые знаки, видимо, способны дезориентировать современных людей, знакомых с ладовыми теориями. Может быть, поэтому в более позднем издании Осмогласника Бранко Ченеиц (Ченеиц) записал сербские напевы *без ключевых знаков*, оставив знаки только у нот [6]. Ладовая организация песнопений при этом осталась *прежней*, что является свидетельством прочности и стабильности ладовых микстов, ставших индивидуальной характеристикой каждого из восьми гласов сербского Осмогласника.

В любом варианте записи этого сборника представлен синхронный «срез» многообразных ладовых систем, возникших в разные периоды истории. Словно снимая завесу времени, Осмогласник делает нас свидетелями процесса ладовой эволюции, основные этапы которой запечатлены в строении напевов, сохраненных народной памятью и записанных С. Мокрањцем, С. Ластавицей, Б. Ченеицем и другими выдающимися деятелями сербской культуры.

Литература

1. *Ластавица Стеван*. Српско православно народно црквено појање. Осмогласник. Издао

Свети архијерејски синод Србске православне цркве за потребе ученика богословије. Београд, 1955. 361 с.

2. Осмогласник. Српско народно црквено појање. У ноте ставио Ст. Ст. Мокрањец. Београд, 2010. 313 с.
3. Опште и пригодно појање. Духовна музика V // Сабрана дела Стеван Ст. Мокрањец. Том 8а. Београд, 1998. 334 с.
4. *Евдокимова А.* Знаменне попевки в сербском Октоихе // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2012 № 2. С. 7–13.
5. *Yevdokimova А.* Руска знамена традиција и њена веза са српским и бугарским осмогласјем // «Мокрањец» број 14. Београд: Издавач Дом културе «Стеван Мокрањец», децембар 2012. С. 13–18.
6. *Ченеиц Б.* Осмогласник. Српско народно црквено појање по карловачком напеву. Књига прва. Књига друга. Приредила Тамара Петиевић. Нови Сад, 2009. 134 с.
7. Уцбеник црквеног појања и правила. Написао протојереј Бранко Цвејић професор гимназије у пензији, наставник појања на Богословском факултету Универзитета у Београду. Београд, 1950. 830 с.

© *Гирфанова М. Е., 2014*

«ПЕРФЕКЦИЯ» ФРАНКО КЕЛЬНСКОГО КАК НАЧАЛО ФОРМИРОВАНИЯ ТЕОРИИ МНОГОУРОВНЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО МЕТРА

Мензуральная система музыкальной ритмики формируется как метрическая многоуровневая, это качество она передает пришедшей ей на смену тактовой метрической системе. В статье анализируется теоретическое описание самого первого метрического уровня будущего многоуровневого мензурального метра, предпринятое Франко Кельнским в трактате «*Ars cantus mensurabilis*» (около 1260–1270 гг.). В отечественных исследованиях данный феномен во всей его полноте и целостности не рассматривался.

Ключевые слова: мензуральная музыка, Франко Кельнский, Иоанн Гарландский, музыкальный метр, ритмический модус, *ars antiqua*

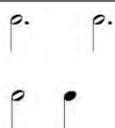
Одним из основных признаков мензуральной системы музыкальной ритмики — формы метрической организации многоголосной западноевропейской музыки, господствовавшей более четырех столетий¹, — является метрическая многоуровневость. Метрические отношения между длительностями регулируют четыре иерархически соподчиненные мензуры — метрические

меры: максимодус, управляющий отношениями максимы и лонги; модус, управляющий отношениями лонги и бревиса; темпус, управляющий отношениями бревиса и семибревиса; пролация, управляющая отношениями семибревиса и минимы. Метрическую многоуровневость мензуральная система передала в наследство тактовой системе музыкальной ритмики.

Начала теории мензурального многоуровневого метра восходят к учению Франко Кельнского, одного из крупнейших музыкальных теоретиков эпохи *ars antiqua*. Трактат Франко «*Ars cantus mensurabilis*» («Искусство мензурального пения», около 1260–1270 гг.) содержит теоретическое описание самого первого метрического уровня будущего многоуровневого мензурального метра².

Для Франко, как и для его предшественников, ритмическое содержание музыки определяют модусы: «Модус есть познание [музыкального] звучания, размеренного в лонгах и бревисах посредством темпусов³. Модусы же у разных [авторов] по-разному сосчитаны, а также

в разном порядке расположены. Некоторые приводят шесть, другие семь [модусов]. Мы же приводим только пять, так как к этим пяти сводятся все другие»⁴ [12, р. 26–27]. Указывая на авторов, заявляющих о шести модусах, Франко, в первую очередь, имеет в виду Иоанна Гарландского (хотя и не называет его имени). Гарландский стоит у истоков теории мензуральной музыки, и его трактат «*De musica mensurabili*» («О мензуральной музыке», около 1240–1250 гг.) становится отправной точкой почти для всех последующих трактатов по мензуральной музыке, созданных во второй половине XIII века. Описание модусов у Франко, как и порядок их следования, обнаруживают зависимость от учения Гарландского:

| Иоанн Гарландский | Франко Кельнский | современная транскрипция |
|--|--|---|
| <p>Prima [maneries]⁵ enim procedit ex una longa et altera brevi et altera longa, et sic usque in infinitum.</p> <p>Первая же [манера] возникает из одной лонги и другого бревиса и другой лонги, и так непрерывно до бесконечности.</p> | <p>Primus [modus] enim procedit ex omnibus longis, et sub isto reponimus illum qui est ex longa et brevi.</p> <p>Первый же [модус] возникает из всех лонг, к этому [модусу] мы причисляем и тот, который состоит из лонги и бревиса.</p> |  |
| <p>Secunda autem e converso, videlicet ex una brevi et altera longa et altera brevi.</p> <p>Но вторая [манера] — из противоположного, а именно, из одного бревиса и другой лонги и другого бревиса.</p> | <p>Secundus procedit ex brevi et longa.</p> <p>Второй возникает из бревиса и лонги.</p> |  |
| <p>Tertia ex una longa et duabus brevibus et altera longa.</p> <p>Третья — из одной лонги и двух бревисов и другой лонги.</p> | <p>Tertius autem ex longa et duabus brevibus.</p> <p>Но третий — из лонги и двух бревисов.</p> |  |
| <p>Quarta ex duabus brevibus et altera longa et duabus brevibus.</p> <p>Четвертая — из двух бревисов и другой лонги и двух бревисов.</p> | <p>Quartus ex duabus brevibus et longa.</p> <p>Четвертый — из двух бревисов и лонги.</p> |  |
| <p>Quinta ex omnibus longis.</p> <p>Пятая — из всех лонг.</p> | <p>[См. первый модус Франко].</p> | |
| <p>Sexta ex omnibus brevibus [17, с. 36–37].</p> <p>Шестая — из всех бревисов.</p> | <p>Quintus ex omnibus brevibus et semibrevis [12, с. 27–28].</p> <p>Пятый — из всех бревисов и семибревисов.</p> |  |

При этом многообразии модусов объемляется, по Франко, единой мерой, равной лонге из трех темпусов⁶. Франко называет такую лонгу «первой и главной» (*prima et principalis*) ритмической длительностью, ибо она выражает меру, которой подчинено всё, что есть ритмического в музыке: «Действительно, в нее заключены все другие [длительности], к ней также все другие сводятся»⁷ [12, р. 29]. В средневековой системе

представлений о степенях совершенства⁸ атрибуты «первая и главная» указывают на самый высокий статус вещи. Лонга из трех темпусов наделяется свойством быть «совершенной» (*perfecta*): «о перфектной [лонге] говорится как о том, что отмеряется тремя темпусами, ибо троичное число совершеннейшее среди чисел, как то, что взяло имя от высочайшей троицы, которая же и есть абсолютное совершенство»⁹ [12, р. 29–30].

Франко доказывает совершенство лонги из трех темпусов путем символического ее соотнесения с божественными субстанциями — в этом он руководствуется ментальными константами эпохи.

Мера в три темпуса Франко восходит к принципу «эквивалентности» (*aequipollentia*) модусов, установленному тем же Гарландским. Теория ритмических модусов Гарландского ведет свое происхождение от античной метрики, которая продолжает быть востребованной в средние века и излагается средневековыми авторами в трудах по грамматике [3]. Принцип «эквивалентности» управлял процессами приспособления античных метрических стоп к новому музыкальному контрапунктическому контексту. Условия контрапункта требовали эквивалентности всех модусов — любой модус должен был контрапунктировать любому другому. Некоторые стопы вошли в модальную ритмическую систему без каких-либо изменений. Первый, второй и шестой модусы в точности соответствуют трохею (— ∪), ямбу (∪ —) и трибрахию (∪ ∪ ∪), поэтому они включают «правильные» длительности, «правильную» лонгу (из двух темпусов) и «правильный» бревис (в один темпус) и называются «правильными» модусами. Другие стопы корректировались. Чтобы привести дактиль (— ∪ ∪), анапест (∪ ∪ —) и спондей (— —) — будущие третий, четвертый и пятый модусы — в соответствии с принципом «эквивалентности», Гарландский удлиняет на один темпус долгую длительность и последнюю длительность в паре кратких. Третий, четвертый и пятый модусы содержат, таким образом, помимо «правильных» длительностей, длительности «сверх меры правильной лонги или правильного бревиса» [17, S. 38]. Соответственно, об этих модусах говорится как о модусах «сверх правильной меры» [там же].

Выбор Гарландским в качестве первого, главного, модуса «из лонги и бревиса» (трохея), скорее всего, связан с наибольшим распространением данного ритма в начальный период развития мензуральной музыки. Как отмечает В. Апель, в силу наиболее раннего происхождения и наибольшей используемости первого модуса именно к нему подгонялись все прочие [10, S. 241].

Франко перестраивает порядок модусов. Он перемещает на место первого пятый модус (по Гарландскому), «из всех лонг», с целью выделить его среди прочих как несущего в себе идею универсальной меры из трех темпусов. На связь доктрины о единой мере, объемлющей все модусы, с новой нумерацией модусов указывает более поздний автор — Маркетто Падуанский в трактате

«*Pomerium in arte musice mensurate*» («Фруктовый сад в искусстве мензуральной музыки»), около 1320–1326 гг.). Поскольку лонга из трех темпусов — «первая и главная» (Маркетто повторяет здесь характеристики лонги из трех темпусов Франко), «первый и более совершенный модус» должен состоять именно из таких длительностей [15, p. 203].

При этом для Франко уже не существует деления длительностей на «правильные» и «сверх меры правильной лонги или правильного бревиса», как и деления модусов, из них образующихся, на «правильные» и «сверх правильной меры».

В условиях тернарной меры лонга из двух темпусов функционирует только в комбинации с бревисом. Такой лонге теперь отказано в статусе «правильной», ибо она, как аргументирует это Франко, не «существует сама по себе». На языке аристотелизма, господствующей на тот период научно-философской парадигмы, «существующее само по себе» есть сущность, автономная вещь, обладающая онтологическим статусом. Лонга из двух бревисов не составляет полной меры, отсюда ее несовершенство, имперфекция: «Об имперфектной же [лонге], с другой стороны, говорится как о том, что без сопровождения предшествующего или последующего бревиса никоим образом не существует. Из чего следует, что ошибаются те, кто называет ее правильной, так как то, что правильное, может существовать само по себе»¹⁰ [12, p. 30].

Несколько позже Вальтер Одингтон в трактате «*De speculatione musice*» («Об умозрительной музыке», около 1300 г.) следующим образом описывает процесс перехода от одной системы теоретических представлений к другой: «Лонга же у предшествующих сочинителей органумов заключала в себе лишь два темпуса, как в [стихотворных] метрах; но впоследствии она была приведена к совершенству, став равной трем темпусам — подобно блаженнейшей троице, которая есть высочайшее совершенство. И говорится о лонге подобного рода как о перфектной. Упомянутая же [лонга], которая заключает в себе лишь два темпуса, называется имперфектной»¹¹ [16, p. 127–128].

При этом доктрину «правильного» бревиса — еще одной ритмической длительности, заимствованной Гарландским из метрической теории и участвующей в образовании модусов, — Франко не пересматривает. Для ритмической системы Франко, как системы времяизмеряющего типа, характерно наличие «первого вре-

мени» — элементарной длительности, которая имеет точно установленное временное значение и служит единицей измерения всех длительностей системы: «Правильный бревис — это тот, который содержит один единственный темпус»; «Одним темпусом называется то, что есть минимум в полноте звучания»¹² [12, р. 34]. Что касается фигурирующего у Гарландского бревиса, «сверх меры правильного бревиса», из двух темпусов, то он называется теперь бревисом «альтерированным» (*altera*).

Еще одним отличием является включение в описание модусов семибревиса, образующегося от деления бревиса. Франко расширяет состав ритмических длительностей шестого модуса Гарландского (у Франко это — пятый модус): «из всех бревисов и семибревисов».

Франко закрепляет за мерой в три темпуса специальный термин — «перфекция» (*perfectio* — *лат.*, совершенство). Он дает следующее определение перфекции: «И заметь, что три темпуса, пропеваемые как под одним акцентом, так и иным образом, образуют одну перфекцию»¹³ [12, р. 36]. «Под одним акцентом» означает, что нота целиком заполняет перфекцию, «иным образом» — что присутствует иной ритм. Признаком, отличающим перфекцию, является ее временное наполнение: перфекция охватывает в сумме три темпуса. У перфекции есть свой графический знак — это «черточка, о которой говорится как о знаке перфекции, которая также, иначе, называется отделителем модуса»¹⁴ [12, р. 32].

Перфекция становится ключом к нотационному прочтению лонг и бревисов. Мензуральное учение Франко ориентировано на мотет — высший в иерархии видов музыки того времени жанр. Мотет возникает из клаузулы, как только ее верхние голоса подтекстовываются поэтическими текстами (клаузула, восходя к дискантовому разделу органума, была музыкой *sine littera* — без текста, и записывалась преимущественно лигатурами [5, с. 76]). Силлабическая подтекстовка в верхних голосах мотета вызвала отказ от лигатурного письма и обращение к записи «простыми фигурами», так что теперь каждой ноте со слогом соответствовал отдельный нотационный знак. Франко первым изложил правила чтения простых фигур.

Мензуральная нотация складывалась как контекстуальная (определение Поспеловой [6, с. 102]). Ритмическое значение ноты определялось не только ее графической формой (квадратик — бревис; квадратик, снабженный с правой стороны штилем снизу, — лонга; ромбик — семи-

бревис), но и положением относительно других, предшествующих и последующих, ритмических длительностей в нотном тексте. Уже ритмический контекст уточнял, будет ли лонга перфектной или имперфектной, бревис — правильным или альтерированным, а семибревис малым или большим. Правила чтения Франко предполагали наличие универсальной меры — перфекции, в которую должны были вписываться все конфигурации ритмических длительностей. Например, если за лонгой следовала лонга (или пауза длительностью в лонгу), то первая лонга читалась как перфектная и целиком заполняла перфекцию. Если за лонгой следовал один бревис, то он отнимал у лонги одну треть ее длительности и делал лонгу имперфектной с тем, чтобы составить с ней перфекцию. Если же между лонгой и последующим бревисом помещался знак перфекции, то лонга становилась перфектной, ибо знак отделения показывал завершение на ней перфекции и т. д.¹⁵

Перфекция функционирует как метрическая рамка для заполнения разнообразными ритмическими рисунками, способствуя тем самым процессам размыwania модальной ритмики¹⁶. Франко отмечает: «И обрати внимание, что в одном дисканте могут соединяться все модусы, до такой степени, что посредством перфекций все модусы сводятся к одному. И не следует прилагать усилий, чтобы судить о таком дисканте, какого он модуса. Но можно сказать — того, в котором [он] больше или чаще пребывает. И заметь, что в особенности пятый модус может сочетаться со всеми остальными»¹⁷ [12, р. 58–59].

Начало перфекций Франко советует выделять консонированием — в учении Франко гармония впервые становится фактором метрообразования: «Также нужно понимать, что во всех модусах в начале перфекций, будь это лонга, бревис или семибревис, всегда следует использовать конкордансы»¹⁸ [12, р. 73]. При этом Франко рекомендует диссонанс переводить в консонанс, иными словами, разрешать диссонанс в консонанс, приходящийся на начало перфекции: «Также следует знать, что всякий несовершенный дискорданс непосредственно перед конкордансом хорошо согласуется [с последним]»¹⁹ [12, р. 68].

Ритмическая система Франко, будучи одним из проявлений времяизмеряющей музыкальной ритмики, образует между тем иную, нежели музыкально-поэтические античные и наследующие их средневековые музыкально-поэтические метры, структурную ее разновидность, становясь начальным этапом формирования мензуральной системы музыкальной ритмики. Перфекцию

Франко можно определить как метрическую счетную меру — по аналогии с будущей метрической счетной долей тактовой системы, исторической праформой которой она, собственно, и является. При этом времяизмеряющая сущность счетной меры, отличающая ее от счетной доли, проявляется уже в том, что счетные меры — перфекции, управляющие ритмическими модусами (и, шире, разнообразными ритмическими рисунками) в условиях полифонического многоголосия, необходимо должны быть равны по времени, следование перфекций носит периодичный и равномерный характер. Счетные доли тактовой системы, организуемые разными по метрической силе акцентами, не связаны условием равенства по времени, скорее, напротив, такое равенство является исключением — счетные доли в тактовой музыкальной ритмике могут растягиваться и сжиматься в довольно широких пределах (см. об этом: [9]).

Что касается еще одного компонента модальной ритмики, ряда (*ordo*), организующего модусы в более крупные ритмические построения, то для Франко он уже неактуален. В условиях тексто-музыкальной формы мотета функция прежнего ряда передается тексто-музыкальной строке. Разделительные паузы между рядами становятся разделительными паузами между строками. Внутри строк паузы не предполагаются, если только речь не идет об искусстве гокета.

Ритмическая система Франко располагает достаточно большим числом ритмических длительностей, это: двойная лонга, лонга, бревис, семибревис, но ее нельзя еще назвать в строгом смысле метрической многоуровневой. Метрические отношения в парах соседних длительностей управляются разными законами.

В отличие от лонги, которая может быть перфектной, из трех бревисов, или имперфектной, из двух (существовала также двойная лонга, длительностью в две обычные лонги), бревис является либо правильным, либо альтерированным. Альтерированный бревис составляет в сумме два правильных бревиса и возникает как второй бревис в последовательностях длительностей: бревис – бревис – лонга (в четвертом модусе), лонга – бревис – бревис (в третьем модусе). Семибревис бывает либо большим, либо малым. Правильный бревис может содержать два или три семибревиса. В случае трех они равны и все — малые, в случае двух — прочитываются как малый и большой семибревисы.

Отношения между длительностями: бревис — семибревис на этой стадии не тождественны отношениям: лонга — бревис. Бревис не

может быть сделан имперфектным посредством семибревиса, как лонга — посредством бревиса. Если бревис может стоять один (до или после лонги), то семибревис — нет. Нельзя сказать, что второй в паре семибревис альтерирован перед бревисом (подобно как это наблюдается с парой бревисов перед лонгой), так как два семибревисов всегда организованы ямбически. С другой стороны, если бревису предшествует бревис, то первый из бревисов не является перфектным, как в ситуации следования двух лонг подряд, ибо бревис пока вообще не идентифицируется как перфектный или имперфектный.

Основополагающее значение для развития музыкальной ритмики после Франко имело подразделение бревиса более чем на три семибревиса, осуществленное в конце XIII века Петром де Круце в его мотетах. Деление бревиса на 4–9 частей уже тогда показалось настолько важным расширением системы Франко, что были попытки приписать нововведение самому Франко. Якоб Льежский в трактате «*Speculum musicae*» («Зеркало музыки», около 1330 г.) припоминает, что как будто бы слышал в Париже «сочиненный <...> магистром Франко триплум, в котором на один <...> темпус помещалось более трех семибревисов»²⁰ [14, с. 38]. Одна итальянская версия трактата Франко «*Ars cantus mensurabilis*» следующим образом изменяет текст оригинала: вместо, как у Франко: «Но обрати внимание, что один правильный бревис не может содержать более трех семибревисов»²¹ [cit. op. 13, S. 271], тут написано: «Но обрати внимание, что один правильный бревис может содержать не менее трех и не более девяти семибревисов»²² [Ibid].

В *ars nova* кристаллизация из групп семибревисов новых ритмов запускает механизм метрического хронометрирования, который был описан Франко для уровня отношений лонги и бревиса, на новые метрические уровни, темпус и пролацию. Изменения затрагивают и перфекцию Франко: наряду с мерой в перфектную лонгу начинает все более широко использоваться мера в имперфектную лонгу.

При этом история ритмических модусов не заканчивается с завершением эпохи *ars antiqua*. Описание ритмических модусов и их нотации можно найти в теоретических трудах *ars nova*, и не только ранних — таких, как трактаты Муриса «*Notitia artis musicae*» («Познание искусства музыки», 1319/1321 г.) и «*Compendium musicae practicae*» («Компендий практической музыки», около 1322–1323 гг.), но и написанных в зрелый период *ars nova* — тот же Мурис посвящает рит-

мическим модусам пятый раздел своего трактата «*Libellus cantus mensurabilis*» («Книжица о мензуральной пении», около 1340 г.). Следы ритмических модусов (хотя и замедлившихся в результате значительного раздробления бревиса) присутствуют в мотетах новатора *ars nova* в области музыкального ритма, Филиппа де Витри, причем не только ранних, 1310-х годов, но и более поздних, 1320-х и 1330-х годов [4].

Примечания

¹ История мензуральной музыки (*лат.*, *musica mensurabilis*) начинается примерно в 60-е годы XII века с ритмизации полифонического репертуара парижской школы Нотр-Дам, для чего создается соответствующая нотация. Раннюю ритмическую нотацию трудно истолковать — первые теоретические трактаты, содержащие указания к прочтению ритмических знаков, появляются только спустя почти столетие, во второй четверти XIII века. О нормативной теории музыкального ритма можно говорить начиная с труда Иоанна Гарландского «*De musica mensurabili*» («О мензуральной музыке», около 1240–1250 гг.). Гарландский обстоятельно описывает ритмику многоголосной музыки и ее нотацию, формируя тем самым новую область музыкальной теории — учение о мензуральной, то есть подчиненной в своем временном развертывании, мере, ритмизованной музыке.

² О значении трактата Франко Кельнского для развития теории мензуральной музыки см.: [6].

³ В музыкальной теории *ars antiqua* темпусом (*tempus* — лат., время) обозначалось минимальное, неделимое количество музыкального звучания.

⁴ «*Modus est cognitio soni longis brevibusque temporibus mensurati. Modi autem a diversis diversimode enumerantur et etiam ordinantur. Quidam enim ponunt sex, alii septem. Nos autem quinque tantum ponimus, quia ad hos quinque omnes alii reducuntur.*»

⁵ Из двух однопорядковых терминов — «манера или модус» [17, с. 36], Гарландский отдает предпочтение термину «манера».

⁶ На значение лонги из трех темпусов как «сверхорганизующего единства» модусов указывают, в частности, Э. Апфель, К. Дальхауз [11, с. 219–220], также В. Апель [10, S. 344], Ф. Галло [13, S. 265], в отечественной музыковедческой литературе — М. Сапонов [7, с. 9], В. Федотов [8, с. 221], Р. Поспелова [6, с. 120–121].

⁷ «*Omnes aliae includuntur, ad eam etiam omnes aliae reducuntur.*»

⁸ Все вещи обладают особым свойством — «совершенством», которое имеет различные степе-

ни. Степень совершенства вещи зависит от того, какое место отведено ей в ценностной иерархии, определяющей устройство природного универсума. См. об этом: [2, с. 164].

⁹ «*Perfecta dicitur eo quod tribus temporibus mensuratur; est enim ternarius numerus inter numeros perfectissimus pro eo quod a summa trinitate, quae vera est et pura perfectio, nomen sumpsit.*»

¹⁰ «*Imperfecta quidem pro tanto dicitur, quia sine adiutorio brevis praecedentis vel subsequentis nullatenus invenitur. Ex quo sequitur quod illi peccant qui eam rectam appellant, cum illud quod rectum est possit per se stare.*»

¹¹ «*Longa autem apud priores organistas duo tantum habuit tempora sicut in metris, sed postea ad perfectionem ducitur ut sit trium temporum ad similitudinem beatissimae Trinitatis, quae est summa perfectio. Diciturque longa huiusmodi perfecta. Illa vero quae tantum duo habet tempora dicitur imperfecta.*»

¹² «*Recta brevis est quae unum solum tempus continet;* «*Unum tempus appellatur illud quod est minimum in plenitudine vocis.*» О взглядах Аристотеля на природу музыкального звука см.: [1].

¹³ «*Et nota quod tria tempora, tam uno accentu quam diversis prolata, unam perfectionem constituunt.*»

¹⁴ «*Tractulus qui signum perfectionis dicitur, qui etiam alio nomine divisio modi appellatur.*»

¹⁵ Изложение правил чтения простых фигур по Франко см. у Федотова [8, с. 220–221], Поспеловой [6, с. 100–104].

¹⁶ На связь распада модусов с установлением перфекции — метрической меры, абстрагированной от модусов, указывает Поспелова [6, с. 121].

¹⁷ «*Et nota quod in uno solo discantu omnes modi concurrere possunt, eo quod per perfectiones omnes modi ad unum reducuntur. Nec est vis facienda de tali discantu de quo modo iudicetur. Potest tamen dici de illo in quo plus vel pluries commoratur. Et vide quod quintus modus maxime cum aliis omnibus potest sumi.*»

¹⁸ «*Item intelligendum est quod in omnibus modis utendum est semper concordantiis in principio perfectionis, licet sit longa, brevis vel semibrevis.*» В учении об интервалах Франко следует за Гарландским. Сопоставление текстов Франко и Гарландского обнаруживает следы заимствования (сравните, например, определение конкорданса у Гарландского: «*Concordantia dicitur esse, quando duae voces iunguntur in eodem tempore, ita quod una vox potest compati cum alia secundum auditum*» [17, S. 67], и у Франко: «*Concordantia dicitur esse quando duae voces vel plures in uno tempore prolatae se compati possunt secundum auditum*» [12, p. 65]). Франко распределяет те же шесть конкордансов,

что и у Гарландского, по тем же трем группам: совершенные конкордансы (октава, прима), несовершенные (малая терция, большая терция), средние (кварта, квинта). Но Франко аннулирует группу средних дискордансов Гарландского, а составляющие ее малую сексту и целый тон расформировывает по двум оставшимся группам дискордансов. Таким образом, совершенные дискордансы у Франко включают, помимо представленных у Гарландского полутона, тритона, большой септимы, также малую сексту; несовершенные дискордансы — помимо представленных у Гарландского малой септимы, большой сексты, также целый тон.

¹⁹ «Item sciendum est quod omnis imperfecta discordantia immediate ante concordantiam bene concordat».

²⁰ «Triplum a magistro Francone <...> compositum in quo plures semibreves quam tres pro uno <...> ponebantur tempore».

²¹ «Sed nota semibrevis plures quam tres pro recta brevi non posse accipi».

²² «Sed nota semibrevis pauciores quam tres vel plures quam novem equales pro recta brevi non posse accipi».

Литература

1. Бержинская С. Пение как природный процесс. Понимание голоса в трудах Аристотеля // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2010. № 4 (16). С. 4–8.
2. Гайдено В., Смирнов Г. Западноевропейская наука в средние века: Общие принципы и учение о движении. М.: Наука, 1989. 352 с.
3. Гирфанова М. Антично-средневековые латинские грамматики и учение о ритмических модусах Иоанна Гарландского // Музыка и время. 2013. № 9. С. 11–17.
4. Гирфанова М. От модуса-ритмоформулы к модусу-мензуре: модус и его ритмика в мотетах Филиппа де Витри // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2013. № 1 (27). С. 4–10.
5. Евдокимова Ю. Многоголосие средневековья: X–XIV века. М.: Музыка, 1983. (История полифонии; Вып. 1). 454 с.
6. Поспелова Р. Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов). М.: Композитор, 2003. 414 с.
7. Сапонов М. Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо // Проблемы музыкального ритма. М.: Музыка, 1978. С. 7–47.
8. Федотов В. Учение о модусе в западноевропейской ритмической теории в XIII веке // *Laudamus*. М.: Композитор, 1992. С. 215–222.
9. Харлан М. Ритмика Бетховена // Бетховен. Сборник статей. Вып. 1. М.: Музыка, 1971. С. 370–421.
10. *Apel W.* Die Notation der Polyphonen Musik 900 – 1600. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1962. 527 S.
11. *Apfel E., Dahlhaus C.* Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik, 2 vols in 1. München: E. Katzbichler, 1974. 561 S.
12. *Franconis de Colonia.* Ars cantus mensurabilis // *Corpus scriptorum de musica*, vol. 18. Rome: American Institute of Musicology, 1974. P. 23–82.
13. *Gallo F.* Die Notationslehre im 14 und 15 Jahrhundert // Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984. S. 257–356. (Geschichte der Musiktheorie; Bd. 5).
14. *Leodiensis J.* Speculum musicae. Liber septimus // *Corpus scriptorum de musica*, vol. 3/7. Rome: American Institute of Musicology, 1973. P. 1–98.
15. *Marchetus de Padua.* Pomerium // *Corpus scriptorum de musica*, vol. 6. Rome: American Institute of Musicology, 1961. P. 31–210.
16. *Odington W.* Summa de speculatione musicae // *Corpus scriptorum de musica*, vol. 14. Rome: American Institute of Musicology, 1970. P. 42–146.
17. *Reimer E.* Johannes de Garlandia: De mensurabili musica. Kritische Edition mit Kommentar und Interpretationen der Notationslehre // Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. X-XI. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH, 1972. 97 S., 81 S.

© Зейфас Н. М., 2014

ОПИРАЯСЬ НА ИСТОРИЧЕСКУЮ ПАМЯТЬ ЖАНРА. К ПРОБЛЕМЕ АНАЛИЗА ОРАТОРИИ МЕНДЕЛЬСОНА «ПАВЕЛ»

Первая оратория Мендельсона открыла новую страницу в истории жанра благодаря опоре на традиции Баха и Генделя, осмысленные в свете эстетики немецкого романтизма.

Ключевые слова: Мендельсон, оратория, Бах, Гендель, апостол Павел

23 декабря 1834 года Мендельсон писал сестре Ребекке: «...Мне кажется, между реформой, реформированием, революцией и т. п. существует большая разница. Реформы — это то, что я приветствую и люблю во всем: и в жизни, и в музыке, и в политике, и в мощении улиц, и еще Бог знает где, ибо реформа отрицает лишь злоупотребления и устраняет помехи движению. Переворот же, в результате которого то, что раньше было хорошим (действительно хорошим), отныне таковым не считается или не должно считаться, для меня абсолютно неприемлем, это всего лишь мода. <...>...Все старое и доброе остается новым, хотя то, что появляется следом за ним, конечно же, должно выглядеть иначе, поскольку исходит от новых, других людей. <...> Пойми: сам я, Боже упаси, не отрицаю необходимости движения и реформ и *надеюсь* когда-нибудь тоже оказать реформаторское воздействие на музыку — ведь я музыкант, и этим всё сказано» [11, S. 72–74].

Как известно, «реформаторское воздействие на музыку» Мендельсон действительно оказал, причем в самых разных областях. Отдельного разбора заслуживает сочинение, создававшееся в период написания цитированных строк. Это оратория «Павел» (1834–1836) — «творение молодого мастера, вокруг помыслов которого еще резвятся грации и который еще преисполнен жажды жизни и будущего» [8, с. 60].

Без Мендельсона эстафетная палочка, переброшенная Гайдном от ораторий Генделя к началу XIX века, могла остаться неподхваченной. При всем уважении к венскому классику, бурные гении эпохи романтизма считали его просветительский пантеизм излишне патриархальным, а его звукопись — «ребяческой», противной «высшему умонастроению» (слова Людвиг Тика. Цит. по: [6, с. 300]).

Пытаясь найти собственные пути, композиторы первой трети XIX столетия тяготели либо к «слащаво-сентиментальной выразительности», которая «скорее выгоняла людей из храма, чем побуждала их к сосредоточенности и благоговению», либо, напротив, к аскетическому, строго

традиционному письму [9, с. 7, с. 212]. Создавалось впечатление, что расцвет жанра остался позади. В критический момент Мендельсон открыл новую страницу в истории оратории, указав на Генделя и Баха как «истинных правоверных героев нашего искусства» [9, с. 7].

Обращение к *исторической памяти жанра* позволило романтической оратории не только сохранить свою автономию в век безраздельного господства оперы, но и оказать существенное влияние на более удачливую младшую сестру — вплоть до слияния с нею в синтетическом жанре оперы-оратории.

Если же выйти за рамки одного жанра (и даже нескольких), можно предположить, что первая оратория Мендельсона стала отправной точкой той «тихой реформы», плоды которой пожинает искусство постмодернизма, далеко не всегда задумываясь о своих предшественниках.

Общеизвестно, что развитие европейской музыкальной культуры долгое время осуществлялось под флагом «прогресса», или «новизны». Начиная с эпохи *Age nova*, этот критерий постепенно становится определяющим для оценки музыки. И хотя композиторы традиционно осваивали азы профессии, копируя сочинения современников и пытаясь сочинять в их стиле (или технике), прижизненную и посмертную славу гарантировало только открытие новых горизонтов (подробнее об этом см.: [3]).

Барокко вносит в этот линейный процесс существенные коррективы — достаточно вспомнить о дифференциации «первой» и «второй практики» в творчестве Монтеверди или о выделении категории «церковного стиля» как более «серьезного», нежели его светские собратья. Конечно, призыв Давида-псалмопевца — «Пойте Господу песнь *новую*» — остается по-прежнему актуальным. Тем не менее, именно в эпоху барокко композиторы начинают обращать взгляд к наследию прошлого. Гендель, формируя свой «английский стиль», отталкивается, в частности, от опыта Пёрселла, а позднее цитирует в ораториях

темы Страделлы и других мастеров XVII века. И. С. Бах воссоздает историю своего музыкального рода, собирает и исполняет сочинения его представителей. А на закате жизни достраивает грандиозное здание Мессы h-moll, опираясь на прочный исторический фундамент жанра (см. [4], [12, с. 12], [13, с. 438, с. 441–442]). Именно в эти годы он обрабатывает — то есть стилистически *осваивает* — Credo Дж. Б. Бассани (1657–1716) и Sanctus И. К. Керля (1627–1693).

Гайдн и Моцарт, открывшие для себя музыку Баха и Генделя в период творческой зрелости, впервые назовут их великими *учителями*¹. Бетховен уже *воспитывается* на «Хорошо темперированном клавире» [7, с. 173] и утверждает, что каждое биение его сердца «целиком исполнено высоким, большим искусством» Баха как «праотца гармонии» (письмо к Ф. Хофмайстеру; цит. по: [8, с. 53]).

Романтики воспринимают диалектическую взаимосвязь традиции и новаторства принципиально по-новому. Именно в этот период утвердятся критерий историзма, «пробивает себе дорогу... глубокая потребность в расширении музыкального кругозора» [5, с. 55–56], диктующая, среди прочего, постепенное увеличение удельного веса классики в концертном репертуаре. Соответственно возникает проблема верности замыслу композитора, а с нею — и потребность в издании музыки прошлого в оригинале, прежде всего полных собраний сочинений Баха и Генделя.

Волей судьбы Мендельсон оказался одной из ключевых фигур этого движения. Подхватив эстафету учителя, директора берлинской Певческой академии Карла Фридриха Цельтера (1758–1832), он — первым среди крупных композиторов-исполнителей — начал целенаправленно пропагандировать наследие прошлого наряду с творениями современников и ближайших предшественников. Уже в 1838 году Мендельсон предложил издателю Н. Зимроку «награвировать несколько *оригинальных* партитур главных ораторий Генделя» и распространять их по подписке [11, S. 169–170]. В середине 1840-х, готовя к изданию партитуру «Израиля в Египте», он вступил в ожесточенный спор с заказчиками из английского Генделевского общества. Мендельсон требовал четко отделить исполнительские штрихи, обозначения темпа и динамики и другие авторские указания от редакторских дополнений. Излишнюю резкость своих высказываний композитор оправдывал невозможностью отречься от истины, которой служил *на протяжении всей жизни*².

Воистину неоценим вклад Мендельсона в утверждение в Германии «дела Баха», которому,

как ни парадоксально, долгое время «крайне вредил» культ Генделя [7, с. 167]. В январе 1838 года, т. е. девять лет спустя после берлинской премьеры «Страстей по Матфею», композитор тщетно пытался убедить членов организационного комитета Нижнерейнских музыкальных фестивалей в том, что Бах «ни в чем не уступает» Генделю, а во многих сочинениях «поднимается выше всех» [11, S. 164]. Между тем речь шла всего лишь о включении в программу фестивалей, «которым придала такой блеск музыка Генделя» [11, S. 163] в образцовом исполнении Мендельсона, *хотя бы одного* мотета лейпцигского кантора!

Благодаря усилиям композитора-подвижника в Лейпциге был воздвигнут первый в Германии (и в мире) «внешний знак живой памяти о величайшем художнике, которым когда-либо обладал этот город»³. Знаменательно, что открытие памятника и Лейпцигской консерватории состоялось не только в одном году, но и в одном месяце, апреле 1843-го, с интервалом всего в двадцать дней.

Можно предположить, что Мендельсон мечтал стать первым исполнителем Мессы h-moll и тщательно готовился к этому художественному акту. Незадолго до своей безвременной кончины он выписал из Дрездена голоса автографа, чтобы выверить имевшуюся в его распоряжении партитуру [11, S. 471].

В контексте подвижнической музыкально-общественной деятельности композитора его стремление опереться в своей первой оратории на традиции Баха и Генделя обретает особый смысл — не только эстетический, но и этический. Недаром современники отождествляли автора с заглавным героем. Так, Шуман в 1837 году призвал истинных любителей искусства «преклоняться перед... Мендельсоном-Павлом» как «пророком лучшего будущего» [8, с. 62]. Менее патетический смысл обрело слово «пророк» в устах Берлиоза, отчасти обязанного «Павлу» поэтическими откровениями «Детства Христа» (1852). В списке вопросов и лаконичных ответов «насчет музыкальных богатств города Лейпцига», который язвительный француз составил во время своего первого путешествия по Германии (1841–1842), читаем: «Правда ли, что символ веры всех, кто претендует на любовь к возвышенному и серьезному искусству, таков: «Нет бога, кроме Баха и Мендельсона, его пророка?» — Не должен (комментировать символ веры, дабы не оспаривать его истинность. — Н. З.)» [1, с. 431].

Библийские аналогии были весьма популярны среди немецких борцов против филистерства. Достаточно вспомнить шумановский

Давидсбунд или высказывание Гейне о представителях литературного движения «Молодая Германия», которые мнили себя не просто «художниками и трибунами», но прежде всего *апостолами*: «Да, я повторяю слово «апостолы», потому что не знаю более подходящего слова. Новая вера одушевляет их страстностью, о которой писатели предыдущего периода не имели никакого представления. Это вера в прогресс, вера, проистекающая из знания» [2, с. 9–10].

Показательно, что первые высказывания о пользе, которую композитор может почерпнуть из *знания*, появляются у Мендельсона как раз в период работы над «Павлом». Например, в письме к Мошелесу от 7 февраля 1834 года он противопоставляет грохоту меди в сочинении одного из современных авторов драматургически рассчитанную оркестровку Генделя, у которого трубы и литавры врываются в самом конце номера, будто выскакивая из засады: «Нет человека, которого это не захватило бы, и *подражать* подобной манере мне все еще кажется куда более разумным, чем излишне напрягать и раздражать слушателей, которые в конце концов привыкают к кайенскому перцу» [11, S. 28–29]. Соответственно, в «Павле» мы находим множество примеров разумной экономии средств во благо художественного эффекта — от увертюры до заключительного хора.

Деяния святых апостолов написаны от имени евангелиста Луки и в отдельных эпизодах, прежде всего в истории первого христианского мученика св. Стефана, прямо перекликаются со страстными главами евангелий. Тем не менее, эта книга Нового Завета не стала основой для самостоятельного музыкального жанра на канонический текст. В ораториальных произведениях использовались отдельные фрагменты, однако выкроить драматургически законченный сюжет из перенасыщенного именами и фактами повествования до Мендельсона, кажется, не пытался никто. Тем самым исключалось прямое сопоставление с шедеврами великих предшественников, чего молодой композитор не без оснований опасался⁴.

Текст Деяний выстроен по законам исторической хроники — жанра, более характерного для Ветхого завета. Исследователи подсчитали, что в 28 главах выведено 95 персонажей, большинство из которых известно и по другим историческим источникам, а пространство действия охватывает 54 города и 32 другие географические единицы от Иерусалима до Рима. Миссионерская

деятельность избранных и посланных зафиксирована с бесстрастностью протокола, без малейшего намека на драматическую фабулу. Анонимный автор не доводит свой рассказ до мученической смерти Петра и Павла, казненных в Риме в один день. Он сообщает лишь о двухлетнем пребывании Павла в вечном городе, где апостол учил «о Господе Иисусе Христе со всяким дерзновением *невозбранно*» (Деян. 28: 31. Курсив мой. — Н. З.).

Эпический характер повествования, основанного на временной последовательности событий, подчеркивают характерные для Ветхого завета периодические напоминания истории Израиля: достаточно пространные, как в обличительной речи первого христианского мученика св. Стефана перед синедрионом (Деян. 7: 2 – 53), и более сжатые — например, в слове наставления, с которым Павел обратился к иудеям в Антиохии (Деян. 13: 16 – 41). Ощущение неразрывной связи с ветхозаветными образами, прежде всего с фигурами пророков, усиливают многочисленные ссылки и цитаты.

Как бы вразрез с перечисленными жанрово-стилистическими особенностями, в этой книге отчетливо выделен главный герой. Правда, свирепый гонитель христиан Савл впервые выступает на сцену лишь в конце 8 главы, зато после обращения и принятия в сонм апостолов решительно оттесняет на задний план других персонажей.

Таким образом, история Павла открывала Мендельсону возможности для соединения жанровых и композиционных особенностей библейских ораторий Генделя и немецких пассионов Баха, с одной стороны, и современной ему музыки, с другой.

Немаловажную роль в выборе сюжета оратории сыграло и то обстоятельство, что из двенадцати последователей Иисуса Павел/Савл оказался единственным, кто не встречался с Учителем ни в его земной жизни, ни сразу после воскресения (Мат. 28, 16–20; Деян. 1, 2–9; 9, 1–7). Именно поэтому «наименьший из апостолов» (I Кор. 3, 16–17) мог стать полноценным *заглавным* героем музыкального произведения на евангельский сюжет, тогда как в повествовании о Петре, Матфее или Иоанне акцент неизбежно смещался бы с ученика на Учителя⁵.

Наконец, нельзя исключить и возможность авторского самоотождествления с главным героем. Как известно Павел — «апостол язычников» (Рим. 11, 13) — нес свет истинной веры заблудшим и непосвященным, призывая побеждать зло добром (Рим. 12, 21) и утверждая превосходство

любви над всеми духовными дарами, в том числе даром пророчества (1 Кор. 13). Это позволило ввести в ораторию, наряду с эпическим и драматическим, еще и лирическое начало, столь близкое дарованию Мендельсона.

Позднее композитор обнаружит другую ипостась своего художественного «я» в образе Илии — «истинного пророка до мозга костей, который нам сегодня может вновь понадобиться: волевой, ревностный, пожалуй даже озлобленный, гневный и угрюмый...»⁶. Соответственно, его ораториальная палитра обогатится новыми красками, изменятся и составляющие жанрово-стилевого синтеза. Однако фундамент, заложенный в «Павле», сохранится.

Примечания

¹ Известно, что Гайдн, услышав в Англии оратории Генделя, воскликнул: «Вот учитель всех нас!». Аналогичные слова приписывают и Моцарту, которого «знакомство с музыкой Баха приводит к революционному взрыву и творческому кризису» [10, с. 158].

² См. письмо к давнему другу и соратнику Игнацу Мошелесу (1794–1870), игравшему тогда видную роль в музыкальной жизни Великобритании [11, S. 439–440].

³ Слова из проспекта, написанного Мендельсоном к первому благотворительному концерту, который он дал 6 августа 1840 года в Томаскирхе для сбора средств на памятник Баху. Цит. по: [8, с. 231].

⁴ Об этом косвенно свидетельствуют слова Шумана в рецензии на лейпцигскую премьеру «Павла»: «Сравнивая его с творениями Генделя или Баха, ты только принес бы вред самому себе и причинил бы боль поэту» [8, с. 60].

⁵ Об этом сам Мендельсон писал в 1837 году основному либреттисту «Павла», священнику и поэту Юлиусу Шубрингу, обсуждая замысел оратории «Петр», который так и не был реализован. См.: [11, S. 148].

⁶ Так характеризовал Мендельсон заглавного героя своей второй оратории в самом начале

работы в письме к Шубрингу от 2 ноября 1838 года. См.: [11, S. 181].

Литература

1. Берлиоз Г. Мемуары. М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. 915 с.
2. Житомирский Д. Литературное наследие Роберта Шумана // Шуман Р. О музыке и музыкантах: собр. ст. в 2-х т. Т. I. М.: Музыка, 1975. С. 9–66.
3. Зейфас Н. Иоганн Маттезон — основоположник современного музыкального образования // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2012. №3 (24). С. 14–17.
4. Зейфас Н. Части и целое. К проблеме художественного единства Мессы си минор И. С. Баха // Этот многообразный мир музыки: сб. статей к 80-летию М. Г. Арановского. М.: Композитор, 2010. С. 276–289.
5. Михайлов Ал. В. Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века // Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т. 1. М.: Музыка, 1981. С. 9–73.
6. Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т. 1. М.: Музыка, 1981. 414 с.
7. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2002. 808 с.
8. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собр. ст. в 2-х т. Т. II-а. М.: Музыка, 1978. 327 с.
9. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собр. ст. в 2-х т. Т. II-б. М.: Музыка, 1979. 294 с.
10. Эйнтштейн А. Моцарт: Личность. Творчество. М.: Музыка, 1977. 483 с.
11. Briefe aus Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy. Leipzig: Hermann Mendelssohn, 1865. 527 S.
12. Wolff Chr. Bach: Essays on his life and music. Cambridge (Massachusetts), London: Harvard University Press, 1993. 462 p.
13. Idem. Johann Sebastian Bach: The learned musician. New York, London, W. Norton & Company, 2000. 600 p.

© Бочкова Т. Р., 2014

ФЕНОМЕН БАХИАНСТВА В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

В статье осуществляется попытка осмысления феномена бахианства в европейской и русской музыкальной культуре.

Ключевые слова: И. С. Бах, музыкальная культура, традиция, бахианство

Если пытаться осмыслить феномен бахианства в музыке, то первый момент размышлений оказывается затруднительным, хотя само слово весьма широко используется в отечественных музыковедческих трудах последнего тридцатилетия. Оно стало уже общеупотребительным, поскольку выносится в заголовки статей и названия исследований — К. Зенкин «Бахианство композиторов-романтиков первой половины XIX века» [8], Л. Кириллина «К истории бахианства в классическую эпоху» [10], Т. Бочкова «Немецкая органная музыка XIX века и традиция романтического бахианства» [3], «Берлинское бахианство Ф. Мендельсона» [2], о русском бахианстве в достаточно широкой временной перспективе — от Танеева и Зилоти до Губайдулиной и Шнитке, употребляя в т. ч. и словосочетание «бахианство Шостаковича», пишет Т. Левая в статье «К столетию баховского ренессанса в России» [12]. В XX веке появился и новый жанр — бахиана, которому музыкальное искусство обязано бразильскому композитору Э. Вилла-Лобосу. Применение этого слова для отражения определенных закономерностей в музыкальном искусстве настолько естественно и органично, что, кажется, нет необходимости его объяснять.

Первоначально трактовка понятия была предельно широкой. О бахианстве начали говорить в отечественной музыковедческой традиции, в первую очередь, в связи с необарочными проявлениями в творчестве композиторов первой половины XX века, в частности, П. Хиндемита (см.: [13]). В начале осмысления этой тенденции бахианство практически отождествлялось с необарокко. Позднее понятия дифференцировались, отделились друг от друга. В 1988 году В. Варунц в работе «Музыкальный неоклассицизм» замечал, что «музыканты склонны в отдельных случаях говорить о «необахианстве», «неомоцартианстве»...» [5, с. 5].

Некоторые исследователи, скажем, Ю. Крейнина в монографии «Макс Регер. Жизнь и творчество» [11], выявляя баховское начало в сочинениях немецкого романтика с ориентацией на жанрово-языковые принципы восприятия, в главе «Регер и Бах» пользуется привычными

понятиями «баховские традиции», «баховская линия».

Как трактовать «бахианство» в условиях труднодостижимой в области гуманитарного, а особенно искусствоведческого знания необходимой точности дефиниций? Что такое «бахианство» — термин, понятие, категория, звуковой образ или концепт, с точки зрения современной терминологической этики и моды? Для этого нужно попытаться ответить на вопрос — *что* мы подразумеваем, *какой смысл* вкладываем, употребляя это слово. Все исследователи, использующие его, избегают точных определений, да и подчеркивают хоть и не противоречащие друг другу, но все же разные ракурсы.

Любопытно, что само бахианство как явление имеет более чем двухсотпятидесятилетнюю историю, начавшуюся сразу после смерти Иоганна Себастьяна (см. подробнее: [10]). А слово, определившее эту тенденцию в музыкальной культуре, стало широко употребительным не так давно. При этом, само явление бахианства не стояло на месте. Оно обрастало подробностями, новыми смыслами в процессе композиторско-исполнительской и духовной деятельности музыкантов, идущих за Бахом поколений.

Бах сфокусировал в себе все лучшее из прошлого и во многом спроецировал будущее. «Если даже ограничиться только органным его творчеством, то получится, что «органный Бах» пришел из Свелинка и Шейдта, Букстехуде и Пахельбеля, Куперена и де Гриньи, Вивальди и Корелли» [4, с. 36]. Его гений поистине всеобъемлющ. Вероятно, в истории музыки не было художника, равного ему по силе воздействия на последующие поколения музыкантов. «И в прошлом, и в настоящем, и в будущем будут предприниматься попытки познания «ребуса» баховской музыки. Мы ищем и обретаем Баха в изменяющейся действительности» [7, с. 364]. Бахианство может быть понято и как попытка решения этого «ребуса» каждой следующей эпохой. Вне воздействия и осмысления музыки великого немца невозможно понять развитие как европейской, так и русской музыки вплоть до эпохи постмодерна.

Ярким примером постмодернистского «реверанса» бахианству в России можно считать приуроченное к 250-летней годовщине со дня смерти великого лейпцигского кантора исполнение в Москве в июне 2000 года коллективного опуса, получившего название «Страсти по Матфею — 2000». В создании музыкального компонента композиции приняли участие семнадцать авторов, среди которых представители разных векторов современного музыкального искусства — В. Мартынов, П. Поспелов, Вл. Николаев, В. Гайворонский, А. Шульгин, А. Щетинский, А. Айги и др. (см. подробнее: [14, с. 21–25]).

Как культурная тенденция бахианство за время своего существования накопило очень мощный ресурс. В нем вполне можно выделить несколько смысловых уровней. Т. Лева пишет о бахианстве отечественных композиторов-шестидесятников следующим образом: «Баховская традиция осваивалась ими в нескольких аспектах — интеллектуально-строительном, символическом, языковом» [12, с. 67]. Отмеченные уровни характерны не только для указанного времени и творческой среды. Данная типология справедлива по отношению к феномену бахианства в целом. Ее можно лишь несколько скорректировать терминологически.

С точки зрения наиболее очевидного, имманентно-музыкального подхода к проблеме ответ, который звучит вполне убедительно, выглядит следующим образом: бахианство — это весь комплекс приемов, воплощающих традиции Баха в музыкальном искусстве различных эпох. Таких приемов в сегодняшнем музыкальном мире известно множество: цитирование, стилизация, аллюзия, адаптация, моделирование и т. д. Здесь идет речь о языковом уровне бахианства.

Интеллектуально-строительный — имеет отношение к концептуальным основаниям музыкального мышления. И. Стравинский в начале своего неоклассицистского периода заявлял: «Я возвращаюсь к Баху. Это утверждение, однако, справедливо лишь наполовину, потому что я возвращаюсь даже не к Баху, а к той блестящей идее чистого контрапункта, которая существовала в течение долгого ряда десятилетий до Баха и представителем которой он был» (цит. по: [5, с. 68]). Продолжением этой мысли служат слова: «Форма в моей музыке рождена полифонией. Я расцениваю ее как единственное средство, благодаря которому внимание композитора концентрируется на исключительно музыкальных проблемах. Полифония придает сочинению и архитектурно-строительную стройность» [там же].

Подтверждением наличия бахианских идей у Стравинского (не забудем и об антибахианских высказываниях композитора) не в последнюю очередь служит Фортепианная соната (1924), где адресат слышится вполне определенно. Во второй части сонатного цикла отчетливо угадываются не просто портретные черты музыкального «гуру», но отголоски конкретных опусов — в первую очередь, Арии из Оркестровой сюиты D-dur, с очень схожей фактурной и даже мелодико-ритмической организацией. «Третья часть — истинный шедевр контрапункта, построенный на независимом движении каждой руки. Творческая манера (то имитация, то fuga) похожа на манеру фортепианных сюит Баха» [6].

Способы и методы — категории материализованные, но бахианство, что первостепенно, — духовная субстанция. И здесь мы выходим на метафизический, символический, по терминологии Т. Лева, уровень его осмысления. Музыка Баха — это «созерцание предела возможного для человека совершенства и познание пути, который к нему ведет» [15, с. 108]. А потому главное, основополагающее смысловое ядро, заключенное в интересующем нас понятии, сводится к осознанию высочайшего этоса баховской музыки, который для многих поколений художников стал своеобразным надвременным символом, воплощенным в искусстве. «Бах для — меня начало и конец всякой музыки» (М. Рeger). «Я не могу сказать, кто из немецких композиторов оказывал на меня наибольшее влияние. Берг, конечно. Малер перед этим. Из прошлого — Шуберт и в какой-то степени Моцарт. И как далекий недостижимый идеал — Бах. Бах сейчас стоит для меня в центре всего. Это тот центр, то солнце, которое светит во все стороны. Чем бы я ни занимался» (цит. по: [9, с. 37]). Малер: «В Бахе объединены все основы музыки, как мир в Боге» (цит. по: [1, с. 61]).

Бах и музыка — понятия неразделимые. Почему музыкантами до сих пор столь остро воспринимается баховский гений? Может быть, в силу необъятности и универсализма его проникновения в божественную и человеческую сущность. Метафизическое понимание бахианства — это попытка постижения идеала и приближения к нему. Бахианство — явление исторически мобильное. Каждая новая культурно-историческая эпоха имеет свой взгляд на творческое наследие великого мастера, свою особую степень восприимчивости к его искусству, согласуясь при этом с эстетическими нормами своего времени, акцентируя один из компонентов бахианства, стараясь приблизиться к идеалу разными путями.

Как бы ни отрешивались сыновья Баха от, как казалось тогда, устаревшей для них манеры письма отца, закрепленные на уровне подсознания музыкальные основы, несмотря ни на что дали ростки в их собственном творчестве. В качестве высочайшей профессиональной школы трактовалось творчество Баха венскими классиками. Он был величайшим из тех гениальных «стариков», у которых можно было поучиться настоящему контрапунктическому мастерству.

В отличие от культуры XX века, «элементами которой становятся целые культурные традиции, мифологические структуры, знаки разных эпох», по чрезвычайно точной формулировке А. Шнитке (цит. по: [9, с. 127]), романтическое бахианство XIX столетия не намеренное, особенно в первой половине века оно во многом интуитивно-эстетическое. Это — не силовое привлечение технических приемов, мотивов-интонаций, не откристиализовавшийся пока метод, не тенденция к расширению музыкального пространства; это — магия совершенства, недостижимости, запредельности, стремление вырваться за рамки собственных возможностей и хотя бы осуществить попытку приближения к идеалу.

В прочно укоренившейся с конца XVIII столетия традиции бахианства XXI век не стал исключением. В многочисленных барочных аллюзиях композиторов современной эпохи стилевые ориентиры музыки барокко выступают как свидетельство незыблемых ценностей искусства. «Бах и его музыка мыслятся как духовный концентрат человеческого опыта — в сочинении Кнайфеля «Еще раз к гипотезе...» эта идея приобретает почти космическое звучание» [12, с. 67]. Бахианство — явление открытое. Каждый последующий век нес новое отношение к этому феномену мировой музыкальной культуры. И по сей день эстафета ещё не замкнута.

Литература

1. *Беггер Х.* Традиции Баха в современной музыкальной культуре Востока и Запада // Традиции И. С. Баха в современной культуре: музыка, литература, живопись, кино. Н. Новгород: Изд-во НГЛУ им. Н. А. Добролюбова, 2008. С. 61–64.
2. *Бочкова Т.* Берлинское бахианство Ф. Мендельсона // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2013. №1 (27). С. 22–26.
3. *Бочкова Т.* Немецкая органная музыка XIX века и традиция романтического бахианства // Дис. ... канд. иск-ия. Н. Новгород, 2000. 189 с.
4. *Габай Ю.* Органное искусство Баха // Рассказы о музыке и музыкантах. Вып. 3. Л.; М.: Советский композитор, 1977. С. 22–43.
5. *Варуц В.* Музыкальный неоклассицизм. М.: Музыка, 1988. 80 с.
6. *Вшиневецкий И.* Евразийское уклонение в музыке 1920–1930-х годов [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://coollib.net/b/235397/read> (дата обращения 04.05.2014).
7. *Друскин М.* Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 383 с.
8. *Зенкин К.* Бахианство композиторов-романтиков первой половины XIX века // От барокко к романтизму. Музыкальные стили и эпохи: сб. статей. Вып. 1. М.: Научно-издат. центр «Московская консерватория», 2011. С. 83–97.
9. *Ивашкин А.* Беседы с Альфредом Шнитке. М.: РИК Культура, 1994. 304 с.
10. *Кириллина Л.* К истории бахианства в классическую эпоху // От барокко к романтизму. Музыкальные стили и эпохи: сб. статей. Вып. 1. М.: Научно-издат. центр «Московская консерватория», 2011. С. 62–83.
11. *Крейнина Ю.* Макс Регер. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1991. 204 с.
12. *Левая Т.* К столетию баховского ренессанса в России // Традиции И. С. Баха в современной культуре: музыка, литература, живопись, кино. Н. Новгород: Изд-во НГЛУ им. Н. А. Добролюбова, 2008. С. 64–69.
13. *Левая Т., Леонтьева О.* Пауль Хиндемит. М.: Музыка, 1974. 448 с.
14. *Савенко С.* Бах на все времена // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2012. №3. С. 44–47.
15. *Хиндемит П.* Обязывающее наследие // Советская музыка. 1973. №11. С. 101–109.

© Петри Э. К., 2014

ЗАМЕТКИ ОБ ОДНОМ ПРОВИНЦИАЛЬНОМ НОТНОМ АРХИВЕ 70–90-х ГОДОВ XX ВЕКА

На основе изучения нотных архивов горожан г. Арзамаса конца XIX в. в статье рассматривается соотношение российских и иностранных пособий по обучению игре на фортепиано. Отмечается их влияние на формирование музыкального слуха и вкуса.

Ключевые слова: нотные сборники, издательства, немецкие композиторы, консерватории, «Могучая кучка»

Русская музыкальная школа сформировалась в России относительно поздно. Идеи «Могучей кучки» не сразу встретили поддержку в обществе, а музыка Новой русской музыкальной школы казалась непривычной, «неправильной». Причём открытие в 60–70-х гг. XIX века консерваторий и других музыкальных учебных заведений ещё более обострило проблему: профессионалы и «любители» (такое обозначение композиторов «Могучей кучки», конечно, возможно лишь по формальному признаку — отсутствию консерваторского образования) долго ещё говорили на разном языке. Иностраный акцент в сочинениях «консерваторов» — так называли члены «Могучей кучки» представителей академического направления — легко угадывался: немецкий. В. Стасов в своей программной статье «Двадцатипятилетие Бесплатной музыкальной школы» отмечает, что музыкальных школ в России много — в Петербурге, в Москве, в Киеве, на Кавказе и подчёркивает благополучие их существования. Главную причину он видит в том, что они не выходят за рамки общепринятого. «Те школы все принадлежат к одному и тому же довольно бесцветному и безличному типу. У них нет никаких собственно своих, лично им принадлежащих задач и стремлений. Какие задачи и стремления есть у музыкальных школ в Лейпциге или Берлине, в Вене или Мюнхене, теми самыми живут и дышат наши школы. Они смиренно прозябают с немецким клеймом на лбу» [4, с. 247]. Открытие консерваторий В. Стасов называл «музыкальной чумой», занесённой с Запада, и опасался, что оно помешает развитию русской музыки.

По другому, однако, сложиться и не могло. С XVIII столетия, времени формирования в России светской музыкальной культуры, музыкальная педагогика находилась в руках немцев. Множество приглашённых из Германии музыкантов работало при дворе, в армии, в театрах — императорских и частных, капеллах богатых вельмож, учебных заведениях. Часть из них оставалась в

России навсегда, образуя настоящие музыкальные династии, назовём, например, семьи Альбрехтов (8 музыкантов!), Дробишей, Эйзерихов, Веберов, Герке, Хоффманов, Лангеров. Это только самые известные имена, список можно было бы продолжить.

В открытых в России в XIX веке консерваториях влияние немецкой музыкальной школы (особенно в начальный период работы) тоже было сильным¹. Оно определялось уже самим составом преподавателей. Кроме того, при организации учебного процесса в Петербургской консерватории дублировались структура и принципы обучения Берлинской консерватории. При формировании штата консерваторий часть педагогов приглашалась из Германии для работы по контракту (например, К. Клиндворт, И. Эйхенвальд, М. Эрмансдёрфер, Т. Бубек, Б. Косман и многие другие). Но в значительной мере штаты составлялись из немецких музыкантов, уже длительное время работающих в России, тех, кто завоевал здесь авторитет в качестве исполнителя и педагога. Назовём пианистов Т. Штейна и Н. Губерта, дирижёра и композитора К. Альбрехта. Некоторые кафедры были целиком укомплектованы немецкими педагогами, например, кафедра духовых инструментов в Московской консерватории. Добавим, что и преподавание во многих случаях велось на немецком языке.

Ещё большее количество немецких музыкантов учило частным образом игре на разных инструментах детей дворянского и, нередко, богатого купеческого сословия. Закреплению их в чужой стране способствовало наличие больших немецких общин во многих крупных городах России: они формировались из приглашённых правительством специалистов в разных областях науки, культуры, производства.

Занятие музыкой в России XIX столетия, вслед за Европой, стало считаться признаком хорошего тона и рассматриваться как своеобразный эталон благородного времяпрепровождения. Но

осознание самобытности «своего» требует некоторого отрицания «чужого», что и произошло с ростом национального самосознания в стране. Противостояние «славянофилов» и «западников» — одна из констант российской идеологической мысли в разные периоды её истории. А сложные отношения с Германией XX века, вызванные сокрушительными войнами, привели к тому, что процесс формирования музыкальной культуры с помощью немцев, шире — иностранцев, ретроспективно стал рассматриваться как явление негативное. «Как и большинство иностранцев, Герстенберг приехал в Россию ради наживы» [1, с. 9] — эта цитата из статьи 1958 г. отражала распространённое мнение.

Следует отметить, что Петр I действительно платил музыкантам хорошо, причём, при отъезде из России за ними сохранялась пенсия. Но это было вполне обычной европейской практикой: также, например, поступали в Испании, оставляя пенсию итальянским музыкантам, работавшим при Дворе, после их возвращения на родину. Но и в России, и в Испании перед человеком творческим открывались широкие перспективы самореализации — для многих художников именно это имело первостепенное значение.

Никакие реформы Петра I не были бы осуществлены без помощи иностранцев. Это касается и музыкального образования. Большое же количество преподавателей музыки немецкого происхождения объясняется наличием в Германии прочных традиций музыкальной педагогики, заложенных ещё Лютером. При нём пение в школе было ежедневным уроком, а учитель пения обязан был также обучать наиболее способных учеников игре на музыкальных инструментах. Во времена детства И. С. Баха уже существовало множество учебников для детей по игре на клавире и скрипке. Крупные композиторы тогда одновременно были и преподавателями, они же сочиняли детские пьесы, заботясь при этом не только о развитии техники, но и о привлекательности подобной музыки для учеников (подробнее об этом: [3, с. 31–98]).

Приглашённые в Россию преподаватели должны были обучать игре на инструментах. Но культура представляет собой систему, из неё невозможно «изъять» отдельный элемент, неизбежно привлекутся и другие. Русского педагогического репертуара в XIX столетии не было: учили по немецким сборникам. Всего в XIX столетии немецкими авторами было издано 54 учебника по разным областям музыкального искусства: гармонии, композиции, инструментоведению,

церковной музыке, фортепианной, для струнных инструментов (скрипка и виолончель), гитары, арфы, цитры. Издавались и пособия по обучению вокалу и хоровой музыке. Все они перечислены в книге: Stökl E. Musikgeschichte der Rußland-deutschen. Назовём некоторые издания для пианистов:

- Прач И. Г. Школа игры на фортепиано². СПб., 1816;
- Гюнтен Ф. Фортепианный учитель или теория и практика легчайших и новейших правил в музыке для фортепиано, расположенных по новейшей методе Ф. Гюнтена. СПб., 1838;
- Гюнтен Ф. Краткие правила музыки для учащихся на фортепиано. Извлечено из сочинений Ф. Гюнтена. СПб., 1838;
- Дробиш Т., Гунке И. Новейший метод игры на фортепиано. СПб., 1839;
- Фукс Й. Л. Метода обучения на фортепиано и преподавания основных правил музыки. Руководство, составленное для молодых учителей и учительниц (текст параллельно на русском, французском и немецком языке). СПб., 1834. М., 1844;
- Контский А. Г. Систематическое изложение игры на фортепиано, основанной на теории музыки с приложением руководства к изучению генералбаса и примеров, взятых из произведений классических композиторов, составленные Антоном Контским, пианистом его к. в. короля Прусского. СПб.; М., 1858;
- Гензельт А. На многолетнем опыте основанные правила преподавания фортепианной игры. СПб., 1868;
- Вебер К. Э. Учебник для систематических упражнений на фортепиано. М., 1868;
- Вебер К. Э. Путеводитель при обучении на фортепиано. М., 1876, 1909;
- Арк Карл ван. Школа фортепианной техники. СПб., 1875;
- Арк Карл ван. Большая школа этюдов. СПб., 1886.

Музыкальный слух обладает определённой консервативностью: из музыкальных слуховых впечатлений, полученных на детских уроках, складывался эстетический вкус. Звуковая же атмосфера, по крайней мере, городская, также способствовала закреплению таких впечатлений: на сценах преобладали иностранные гастролёры-музыканты (до середины XIX столетия — выходцы из немецкоязычных стран), в столицах работали стационарные немецкие музыкальные театры и приезжие труппы. Нотные магазины

разных городов предлагали широкий выбор сочинений иностранных авторов (немецкие издательства занимали в России монопольное положение, соответственно и нот больше всего поступало из Германии).

Анализ нотной литературы, предлагаемой покупателям музыкальными магазинами, даёт интересный материал для размышлений. Автор данной статьи имел возможность работать с подлинными изданиями 70–90-х гг. XIX века. Это ноты из краеведческого музея г. Арзамаса, личного архива автора и других частных собраний горожан. Количество объектов исследования — около 600 экземпляров. Цель — выяснить представленность в собрании немецких изданий и сочинений немецких авторов. К концу 90-х гг. XIX в. острота противостояния академического направления и Новой русской музыкальной школы сгладилась, хотелось бы выяснить, как это отразилось на музыкальных пристрастиях обычных горожан, какой репертуар был востребован?

Сама некоторая «случайность» нотных собраний и «провинциальность» географического пункта, где они возникли, на наш взгляд, даже повышают принцип репрезентативности в исследовании. В Арзамасе не было театра или отделения РМО, здесь выступления артистов-гастролёров не зафиксированы (что не исключает таких единичных концертов музыкантов в Дворянском собрании: в Нижнем Новгороде, например, такое практиковалось). В гимназии концерты проводились, но доморощенными музыкантами, даже был небольшой оркестр и хор. Таким образом, в выборе нот для обучения и домашнего музицирования не ощущалось «давления среды» в той степени, как это было в больших городах. В то же время Арзамас нельзя было считать «глухой провинцией» в отношении искусства: здесь возникла первая в России художественная школа, существовал определённый слой интеллигенции — учителя, врачи, чиновники, работники банка, железной дороги, образованное купечество и духовенство и т. д.

Владельческие пометы в нотах во многих случаях позволяют определить семейное и социальное происхождение собственников нот: ситуация для провинциального города в некотором роде уникальная. Дело в том, что Арзамас имел своего историка: в 1911 году вышла книга «Исторические сведения о городе Арзамасе», написанная Н. Щегольковым (его потомки и сейчас живут в Арзамасе). В книге имеются фамилии, совпадающие с владельческими пометами.

Арзамас последней трети XIX века, согласно Щеголькову, находился в состоянии упадка³. По социальному составу здесь преобладало купечество и духовенство. В краеведческих исследованиях нигде не упоминается наличие в городе нотного магазина. Ноты приобретали в Нижнем Новгороде, Москве, Туле, Петербурге, Казани, привозили из-за рубежа: об этом можно судить по штемпелям книжных магазинов. Щегольков подчёркивает, что в этот период хорошее образование (музыкальное — считалось его частью) можно было получить только домашнее. Время издания нот не всегда возможно точно определить: годы издания ставились редко. Но помогает анализ нотных шрифтов и виньеток, цензурные разрешения, которые в нотах отмечались, а также пометки владельцев нот. Ориентиром служит и реклама «новых» произведений, представленная весьма обильно: фамилии известных авторов, названия их сочинений позволяют примерно установить и дату выхода сборника. Понятно, что ноты не обязательно попадали в Арзамас в год издания, их могли завезти сюда и в более поздние времена, но само их наличие и хранение в семьях отражает эстетические вкусы горожан. Каждый сборник — артефакт своего времени, за каждым — история. Но нас особо интересуют произведения педагогической направленности. Отразилась ли на молодом поколении деятельность «Могучей кучки»? Консерваторий? Что они играют — те, кто учатся музыке?

Остановимся на пианистах: фортепиано к концу XIX столетия самый популярный и любимый инструмент. Как пишет Ш. Ганон, чей сборник «Пианист-виртуоз» (прижизненное издание) одним из первых попал в поле зрения автора данной статьи: «Изучение фортепианной игры стало в настоящее время делом настолько распространённым и число хороших пианистов так значительно, что посредственность на этом поприще не допускается». Арзамасцы, видимо, этот постулат восприняли серьёзно: обилие в нотном собрании упражнений и этюдов — поражает. Выходные данные в сборнике отсутствуют. Первое издание упражнений вышло в 1873 г. во Франции. Данное издание — не позднее 1883 г., так как издателем является А. Гутхейль, после этой даты его сменил сын, К. Гутхейль. Издан сборник в Москве.

Не имея возможности, да и необходимости, описать все издания, ограничимся некоторыми, которые представляются нам типичными. Все сочинения можно разбить на несколько групп.

1. Сборники, привезённые (или выписанные по почте?) из Европы. На каком-либо иностранном языке. Таких — достаточно много.
2. Издания, приобретённые в крупных нотных магазинах Москвы, Санкт-Петербурга, Нижнего Новгорода и др. городов.
3. Ноты, изданные в России, и нотные приложения к издаваемым в России литературным журналам.

Музыкально-педагогических изданий много: если исключить вокальные произведения, примерно треть от всех нотных сборников.

Среди первой группы отметим тетрадь «Die beiden Schwestern» («Обе сестры»), издательство Отто Фроберга в Лейпциге, автор Альберт Биль: он переложил в простейшей фактуре для фортепиано в 4 руки сочинения разных композиторов. Тетрадь, так как предполагается постепенное формирование сборника, всего рекламируется 10 тетрадями, в каждой — по 6 пьес. Из 60 произведений 26 принадлежат австрийским и немецким авторам (Моцарт, Штраус, Ланнер, Шуберт, Райхардт и др.), среди остальных — Доницетти, Ардити, Обер, Шопен, Лист, Григ: по 1–2 произведения. Ещё 22 представляют собой обработки народных немецких песен, 2 — итальянские, 1 — шведская, 1 — финская. Выходных данных нет. Но время создания приблизительно можно определить по включению в сборник вальса «Дунайские волны» И. Ивановича (румынский композитор), в другом издании вальс рекламируется как «новейшее произведение». Написан в 1880 г. Реклама в «Die beiden Schwestern» содержит почти исключительно немецкие произведения и обработки немецких песен, причём, некоторые народные обрядовые, которые русскому юному музыканту вряд ли были бы понятны; «Knecht Ruprecht» и «Das Erntefest». В данной тетради, первой, также дана обработка народной песни «In einem kühlen Grunde», одной из самых известных в Германии. Уровень сложности пьес — 2–3 класс детской музыкальной школы по нашим современным требованиям, то есть для начинающих. Музыка здесь хорошего качества, много классики, а народные песни выбраны проверенные временем, они и сейчас известны не только в Германии: «Loreley», «Ich hat einen Kameraden», «Stille Nacht», «O Tannenbaum» и др. Весь текст на немецком языке. И если учесть, что народные песни представлены самые популярные у российских немцев, создаётся впечатление, что сборник для них и предназначен. И российским немцам было легче, чем другим жителям России, привезти или выписать ноты из Германии. Но ни-

что, конечно, не мешало играть по сборнику всем желающим⁴.

Во второй группе отметим сборник «Choix de Morceaux» («Выбор песен»). Он привезён из Санкт-Петербурга, издательство магазина Rosé. Сведений о данном издательстве и магазине обнаружить не удалось. Выходных данных нет. Интересна «языковая среда», на которой здесь преподносится информация: название сборника на французском, фамилии немецких композиторов на немецком, французских — на французском, русских — на русском. Но есть непонятные исключения: А. Glazunov, Э. Вульф, Леонкавалло и несколько других. Названия пьес с немецкого переведены на русский, с французского — нет.

Сборник также составлен из отдельных тетрадей. Содержание, представленное сразу для всех тетрадями, выявляет «уклон» в немецкий репертуар. 1–4 тетрадь — танцевальные и программные пьески композитора Бера (Behr). Они сопровождаются аннотациями-рекламами (на русском и немецком), из которых понятны педагогические принципы автора. Например: «Мелодичность и доступность предлагаемых музыкальных жанровых картинок, их ласкающие слух грациозные мотивы не только поддерживают любовь играющих к музыке, но и вместе с тем развивают в них музыкальный вкус». В последующих выпусках предлагаются отдельные пьесы: из 73-х немецким авторам принадлежат 55. Много салонной музыки, но есть Григ, Бизе, Брамс, Шуман. Русских фамилий три: Казаченко — «Отрывок из новой оперы», Колесников — «Восходящая звёздочка», Савинов — «Мой кумир. Салонная пьеса». Далее следуют ансамбли в 4 руки Бера и Этюды Лешгорна опусов 169, 170, 171. Франц Бер (1837–1898) — немецкий композитор, сейчас почти забытый. Автор большого количества инструктивных пьес. Казаченко Г. А. окончил Санкт-Петербургскую консерваторию как пианист и композитор, учился у Иогансона и Римского-Корсакова. «Новая опера» — это, видимо, «Князь Серебряный», она написана в 1885-м, а поставлена в 1892-м, что позволяет установить примерные временные границы издания сборника.

В третьей группе рассмотрим сборник «Le Jeune Virtuose» («Юный виртуоз»). Он выпущен в издательстве Л. Идзиковского, значит до 1883 г., когда его сменил сын — В. Идзиковский. Издательство (с центром в Киеве) имело множество отделений по всей России. Репертуар систематизирован, содержит семь уровней сложности. Переложения сделал Виктор Зинтарский. Сведений об этом авторе обнаружить не удалось, но его

аранжировки встречаются и в других изданиях этого периода. В данной тетради — Фантазия на тему песни Мендельсона. Уровень сложности соответствует выпускному классу музыкальной школы нашего времени, пьеса эффектная, романтического характера, с типичными фактурными приёмами романтической эпохи. Реклама других выпусков опять позволяет отметить явное преобладание немецкого репертуара: из 64-х произведений 38 принадлежит австрийским и немецким композиторам, как известным — Бетховен, Шуберт, Мендельсон, так и авторам второго ряда — Шпиндлер, Ланге, Бер, Бургмюллер. Есть также ноктюрны Шопена, транскрипция Листа (Серенада Шуберта), пьесы Грига. Русских композиторов в сборниках нет.

Из музыкальных журналов второй половины XIX в. в нотном собрании имеется самый популярный: «Нувеллист». Один экземпляр в целостном виде (1890), два — в разрозненном. Есть ещё реклама этого журнала в одном из музыкальных альбомов 1875 г. В ней сообщается, что журнал выходит 1 числа каждого месяца тетрадями в 25–30 страниц. В тетрадях содержатся «салонные пьесы, танцы, лучшие русские романсы, пьесы в 4 руки» (обратим внимание на субординацию в перечислении). Все подписчики в конце года получают приз — «полную оперу в 2 руки», которую они могут сами выбрать. Выбор большой — 50 опер. Но опер русских композиторов нет. Ситуация изменилась через 30 лет: в номере журнала за 1905 год фамилии русских композиторов выделены в рекламе жирным шрифтом: это Глинка, Даргомыжский, Рубинштейн, Чайковский.

Что касается педагогического репертуара, в этом же номере (1905) есть «Детский отдел», которого не было в 1875-м, в нём две пьесы: «Американский марш» Т. В. Турбана и Вальс из оперы «Сказки Гофмана» Оффенбаха. Но именно нотные листы «Детского отдела» не сохранились (ими активно пользовались?). Остальные 8 пьес Музыкального приложения имеют салонный характер. Русский автор один — Брезинский (романс «Мне не жаль», в духе Чайковского), но по художественным достоинствам это лучшее произведение приложения.

Интересно объявление об открытии в Петербурге «Курсов теории музыки (композиции)», где изучаются «элементарная теория», «обязательное фортепиано», «гармония», «сольфеджио». Обещают также открытие «класса контрапункта (фуга и канон)», «практического сочинения», «инструментовки», «истории музыки и эстетики». Обучение возможно заочное и ано-

нимное (?). Плата помесечная и поурочная от 2 до 25 рублей. Директор курсов С. Т. Аббакумов (1870–1919) — композитор и дирижёр, выпускник Петербургской консерватории — был основателем заочного обучения музыке в России.

В данной работе рассмотрена лишь часть нотного архива, но вывод ясен: педагогическая нотная литература преобладает немецкая. Правда, встретился экземпляр «Детского альбома» Чайковского. Год издания не удалось определить точно, названия пьес даны на русском, французском и английском языке. Из «Времен года» имеется в одном из изданий Баркарола, но в переложении для 4-х рук.

Выше были изложены объективные основания для распространения немецкой музыки и педагогики в России, сложившиеся в ходе истории. Отметим, что это иностранное влияние нельзя считать однозначно негативным.

1. Только овладение профессионализмом могло поставить русскую музыкальную школу в ряд с европейскими, воспользоваться на этом пути достижениями коллег было вполне естественной практикой.
2. Русские композиторы для детей писали в этот период очень мало. Строительство собственной музыкальной культуры начиналось «сверху»: с создания Глинкой, Даргомыжским, «Могучей кучкой» опер и симфонической музыки.
3. Предлагаемый для обучения детей иностранными авторами материал был достаточно добротным в педагогическом отношении: многое и сейчас не потеряло значения при обучении юных пианистов. Например, в Челябинске в 2006 г. выпущен цикл сборников «Фортепианная техника в удовольствии», где широко используются пьесы и упражнения авторов конца XIX в. (Биль, Бер, Лешгорн, Шитте, Шпиндлер, Гурлитт и др.).
4. Попытки консерватории воздействовать на музыкальную образованность общества проявляются в этот период всё же не только в подготовке специалистов, но и в рекомендациях консерваторией определённых нотных сборников: такая рекомендация печаталась вместе с рекламой. Например, на сборнике «Репертуар певиц и певцов. Собрание арий, каватин и романсов из лучших классических и современных произведений с указанием характера исполнения, фразировки, оттенков и ударений. Составил С. И. Габель, старший преподаватель консерватории». Наверху над заглавием: «Одобрено и принято в классах

С.-Петербургской консерватории». В предисловии сказано, что сборник предназначен «не столько для артистов, сколько для учащихся и любителей», то есть он имеет педагогическую направленность. Сборник на русском языке. Но произведений русских авторов нет ни в самом сборнике, ни в помещённой на обложке рекламе репертуара. Издание вышло в 1885 г. Добавим, что Габель (1849–1924) воспитал целую плеяду талантливых русских певцов.

На другом сборнике, составленном К. Лютшем (1843–1899), преподавателем Санкт-Петербургской консерватории, «Bibliothèque des oeuvres Classiques et Modernes pour le piano» над заголовком стоит: «Принято С.-Петербургскою Консерваториею Императорского Музыкального Общества». В рекламе произведений русских авторов нет. В самом сборнике — Экспромт Шуберта G-dur.

Ещё одно издание: «Полный курс скрипичной игры, заключающий упражнения, этюды и пьесы, расположенные по степени трудности и составленные из произведений знаменитых скрипачей и композиторов профессором Московской консерватории князем Г. Дуловым». На русском языке. Сочинения распределены на 6 уровней сложности. Семьдесят четыре автора — иностранцы, но есть и по 1–2 пьесы русских композиторов: Аренского, Анцева, Ладухина, Ребикова, Чайковского. Дулов (1875–1940) — выпускник Петербургской (1895) и преподаватель Московской консерватории.

5. Можно отметить, что творения русских композиторов не были всё-таки совершенно исключены из музыкальной практики обучающихся, отдельными номерами они встречаются. Например, в сборнике «Frère et Soeur» («Брат и сестра») Э. Д. Вагнера, где даны лёгкие переложения из опер в 4 руки. Среди фрагментов из Моцарта, Доницетти, самого автора сборника, есть и М. И. Глинка: Краковяк и Песня Вани из «Жизни за царя», Марш Черномора из «Руслана и Людмилы».

Слабее всего представленным в изученном разделе архива кажется творчество «Могучей кучки». Но с выводами торопиться не следует: любимые жанры кучкистов — оперные и симфонические — не столь пригодны для решения многочисленных педагогических задач, встающих перед учителем игры на фортепиано, архивные изыскания требуют дальнейшего продолжения.

Вне поля зрения автора статьи остались оперные и симфонические клавиры, вокальные произведения, виртуозные фортепианные пьесы.

Среди значительного количества нот нашёлся один сборник: «Педагогический репертуар для фортепиано из сочинений русских композиторов». Составил, редактировал и расположил по степеням трудности М. Л. Пресман, профессор Саратовской консерватории. Здесь 6 степеней трудности. В рекламе называется «140 произведений русских композиторов конца XIX — начала XX вв.». Дату выхода издания, не обозначенную в нотах, можно определить сравнительно точно: Пресман был профессором Саратовской консерватории с 1913 по 1918 г. Но начало XX века — это уже совсем другое время русской музыкальной культуры, выходящее за рамки обозначенного в статье периода и требующее самостоятельного исследования.

Примечания

¹ Этот вопрос подробно освещён в книге Д. Ломтева «Немецкая музыка в России: к истории становления русских консерваторий». М., 1999.

² «Полная школа для фортепиано, сочиненная И. Прачем, или Новый и легчайший способ, по которому можно основательно научиться играть на фортепиано с изъяснением о нотах, об итальянских терминах и всех необходимых правил, для сего инструмента положенных. С прибавлением разных примеров для упражнения, состоящих из сонат, польских, рондо, экосезов, вальсов, кадрилией и некоторых народных песен».

³ Но и подъём приближался: с началом работы железной дороги в 1900 г.

⁴ В Арзамасе немецкой общины не было.

Литература

1. Вольман В. Предисловие // И. А. Герстенберг, Ф. А. Дитмар. Русские народные песни XVIII века. М., 1958. С. 9.
2. Исторические сведения о городе Арзамасе, собранные Николаем Щегольковым. С видами и портретами. Арзамас, 1911. Репринтное издание.
3. Милка А., Шабалина Т. Занимательная бахiana. СПб., 2001. С. 31–98.
4. Стасов В. Избранные статьи о музыке. Л.; М., 1949. 247 с.
5. Stökl E. Musikgeschichte der Rußlanddeutschen. Dülmen, 1993.

© Ануфриева О. В., 2014

ТРИ ДУХОВНЫХ КОНЦЕРТА ДИАКОНА СЕРГИЯ ТРУБАЧЕВА НА ТЕКСТЫ АПОСТОЛЬСКИХ ПОСЛАНИЙ

Музыкальная интонация привносит свои законы развития тематизма, она хранит в себе генетическую память своей изначальной структуры и кристаллизует форму всего произведения. Выразительной музыкальной иллюстрацией этого явления могут послужить три духовных концерта диакона Сергея Трубачёва на тексты апостольских посланий. В складывании музыкальной композиции в одном отразились явления чисто музыкальные – там образовалась трехчастная форма; в двух концертах моделью стало напевное чтение, и в них выстроилась так называемая риторическая форма.

Ключевые слова: Сергей Трубачёв, духовный концерт, риторическая форма, псалмодия

Хоровой духовный концерт в России развивался в рамках богослужебного пения и был связан со священными текстами псалмов или праздничной гимнографии и создавался как устойчивый трёх-четырёхчастный цикл. Переосмысление этого жанра произошло к началу XX века. Это было время открытия отечественного наследия, преемственности художественных традиций, духовных основ творчества. Особую роль сыграло появление трудов по теории и истории гомиетики, в которых прояснялось значение *риторической формы* для всего древнерусского искусства. В одном из них дано богословское осмысление ключевых положений поэтики «лирики» и «псалмодики» как «субъективной предельности» и «субъективной бесконечности»: «Красота в творчестве требует законченности: где красота там есть границы и есть цельность. <...> Субъективная бесконечность, лежащая в основе псалмодики, только одной стороной держит ум и чувство человека в пределах образности, а другой — открывает сферы безгранично возвышенные и перспективы бесконечные» [5, с. 21]. В этих размышлениях открываются интуитивные поиски глубины воплощения в творчестве чувства и мысли, внешнего и внутреннего, прекрасного и величественного. Здесь же заложены перспективы развития образа и построения формы.

Эти идеи увлекли композиторов Нового направления: «самая форма многих духовных композиций новой школы изменилась, <...> прежние «концерты» с их «пропорциями» теперь заменены *псалмами* в свободной форме, зависящей только от текста» [4, с. 159]. Для возрождаемого национального духовно-музыкального творчества оказалось актуальным соединение интонационного мира древних распева, принципов сложения музыкальной ткани русской протяжной песни и конструктивных параметров гоми-

лии — проповеди. Появившиеся тогда духовные концерты и авторские богослужебные песнопения в свободной форме «музыкальных псалмов» сохранили традиционный выбор текстов из Псалтири или гимнографии. И только в конце XX века появляются музыкальные воплощения апостольских посланий, в которых получили воплощение конструктивные закономерности «лирики» и «псалмодики».

В противовес музыкальной композиции «золотого сечения», в псалмодике действует логика риторической или «смысловой» формы. Её основные этапы: обращение (почин¹), основное содержание (тезис-предложение), нравственный отклик, призыв к духовному подвигу (утверждение истины). «Основой подобного построения является святоотеческий опыт проповедания слова Божия» [7], по этой же логике выделялись перикопы² Священного Писания, движение мысли в них определяет «повышающий пафос <...> который развивает в сообществе свойства соборности» [3, с. 67]. Похожие закономерности просматриваются в эпических жанрах русского фольклора, которые «"красной нитью" проходят через все жанры. Это — особые формулы зачинов <...>, величальные формулы исходов — слав» [6, с. 10].

Форма является результатом развития интонации, «кристаллизацией интонирования»: «... в опыте веков оправдавшие себя системы интонирования, несомненно, обладают имманентными свойствами формования» [1, с. 203–204]. Если в мелодике знаменного распева именно «текст способствует отысканию наиболее существенных "опорных" участков напева, естественно совпадающих с определенными усложнениями или кульминациями в рисунке напева» [2, с. 16], тем более тесной является взаимосвязь интонации и формы в напевном чтении — краткой и древнейшей разновидностью распева.

На примере трёх духовных концертов диакона Сергия Трубочёва мы проследим логику развития музыкального материала и построения формы в зависимости от ориентации автора на тот или иной интонационный язык. В двух случаях истоком тематизма стало напевное чтение, а в одном — отразились явления чисто музыкальные — стилистика русской протяжной песни и отчасти западноевропейской полифонии.

В концерте «*Кто ны разлучит*» (Рим 8:35–39) цельное музыкальное полотно вырастает из самого активного зерна первой темы (1-й такт), которая подтекстовывается разными строками,

при этом текст часто теряется в сложных фактурных переплетениях. Композиция строится в соединении словесной и музыкальной логики — музыка и интерпретирует текст, раскрывая его духовную и эмоциональную глубину, и развивается по законам «лирики». В теме ярко выражена стилистика русской протяжной песни, но отчетливо слышится сходство с темой из баховских «Страстей по Матфею»³. Возможно, поэтому концерт начинается как фугато — тема модулирует в тональность доминанты, определяя tonальный ответ, но в нём появляются подголоски, основанные на первом мотиве темы.

The image shows a musical score for the piece "Who separates us from love". It consists of three systems of staves. The first system has a Bass staff (Bar. Б.) and a Treble staff (Т. I). The second system has a Treble staff (Т. II) and a Bass staff (Бар. Б.). The third system has a Treble staff and a Bass staff. The lyrics are: "Кто ны раз - лу - чит от люб - ве, от люб - ве", "Б. Бо - жи - я? Кто раз - лу - чит от люб - ве", "от люб - ве", "Бо - жи - я?", "Кто ны раз - лу - ве", "Бо - жи - я? Кто ны раз - лу -". Dynamics include *p* and *pp*. There are slurs and accents over the notes.

С острой, как укол в сердце, синкопы («Скорбь ли») вводится новая тема, словно напоминание о предстоящих страданиях. Она переплетается с активным мотивом первой темы. Перечисление испытаний нагнетает драматическое напряжение, приводящее к первой кульминации на тревожной вопросительной интонации («или беда, или меч?»), которая после короткого

унисонного восхождения останавливается на полууменьшенном септаккорде. Прежде чем ответить на вопрос, Апостол напоминает стих псалма (Пс 43:23), а композитор выделяет ветхозаветную цитату сменой стилистики, тематического материала и фактуры: замирает движение фактуры, и на фоне строгого хора низких голосов звучит церковная псалмодия:

The image shows a musical score for the piece "My skin is parchment". It consists of two systems of staves. The first system has a Treble staff and a Bass staff. The second system has a Treble staff and a Bass staff. The lyrics are: "Я - ко - же есть пи - са - но:", "ко - же", "есть", "пи - са - но:", "я - ко Те - бе ра - ди у - мерщ - вя - е - ми ес - мы весь", "Те - бе ра - ди". Dynamics include *p*, *pp*, and *trp*. There are slurs and accents over the notes.



Мерное речитативное звучание отображает спокойную решимость на жертвенный подвиг, и Апостол далее даёт убедительное основание этой решимости: «Но во всех сих препобеждаем за Возлюбльшаго ны». Тема приводит к торжественному, гимничному аккордовому звучанию, но оно затихает при упоминании Христа («Возлюбльшаго ны»). Такой приём встречается во всех трёх концертах — особое духовное чутьё композитора требует сокровенного, внутренне собранного произнесения Имени Иисусова («Братие, сие да мудрствуется»), Божественной любви («Аще языки человеческими»). И в тишине Апостол сообщает об откровении неотчуждаемой любви («известихся бо»), но само откровение победно — плотная аккордовая волна «взлетает» на октаву вверх («ни смерть, ни живот, на Ангели») и, возвращаясь, замирает в ожидании («ниже силы»).

Реприза («ни настоящая, ни грядущая») вариантная — в основной тональности возвращается тема первого раздела. Темп более подвижный, интонации темы звучат с внутренней свободой и уверенностью, в голосах появляется широкая

распевность — словно раскрывается глубокое дыхание. Однако песенная природа тематизма и приёмов его развития определила перевес музыкальных принципов формообразования — в концерте ясно ощущается сложная трехчастная форма с кодой. Кульминация приходится на начало репризы («ни высота, ни глубина»), после этих двух фраз разливается широкая песенность, в которой постепенно угасает динамика. Тихим затаённым отголоском звучит основная тема как погружение в сокровенную глубину души или прощание. Концерт посвящен памяти о. Павла Флоренского, видимо, поэтому в нём так сильно личное лирическое начало.

«*Похвала любви Божией*» (памяти Новомучеников Российских (1Кор 13:1-8, 13)). Богослужбное зачало начинается с первого стиха 13-й главы послания, но композитор окружает канонический фрагмент дополнительными строками, предпосылая песнопению расширенный почин (12:31) и завершая его эпилогом (14:1), которые поручены солирующему баритону. Стилистика церковного чтения нараспев с первых звуков создает атмосферу торжественной службы:



Музыка первого стиха перикопы следует симметричной структуре текста, состоящего из трёх элементов. Первый воплощается волевым, сурово-решительным псалмодическим речитативом с подчеркнутым унисонным звучанием и восходящей интонацией. Просветлённая, мягко закругляющаяся мелодическая волна второго элемента — «любве же не имам» — выделена дина-

микой *piano*, как нечто сокровенное, но именно оно является мерилем состояния души. При его отсутствии душа слышит приговор о своем ничтожестве, который неумолимо озвучивается в третьем элементе строфы с подчеркнутым обостренным пунктирным ритмом и звучанием «пустых» параллельных квинт у басов.

TENOR 1,2
BASS 1,2

mf А - ше я - зы-ки че-ло - ве - чес-ки-ми гла - го - лю и *p*
ан - гель-ски - ми, люб - ве же не и - мам, *f* бых я-ко *f*
медь зве - ня - щи, и - ли ким - вал зва - ца - яй. *глухо* *mp*
Ким-вал зва

Музыка становится иллюстрацией внутренней жизни души: волевое усилие к праведности, совершаемое без любви, опрокидывается как волна, ударившаяся о камень, — «камень же есть Христос» (1Кор. 10:4).

Второй раздел концерта — гимн любви — замечательный художественный образ, рожденный из интонаций лаврских подобнов. Текст воплощается в жанре стихир в её богослужебном исполнении — антифонно с канонархом.

все p Лю-бы дол-го - тер пит, *группа pp* дол-го - тер пит, *все mp* ми-ло - серд - ству-ет, *группа pp* ми-ло
серд - ству-ет, *все* лю - бы не за - ви - дит, *группа pp* не за - ви - дит, *все* лю
бы не пре - воз - но-сит-ся, *группа pp* не пре-воз - но-сит-ся, *все* не гор -

Сначала на каждую строку пения всего хора отвечает как эхо малая группа. Затем на возгласы «канонарха» — солирующего баритона с точной канонической интонацией, весь хор откликается краткими речитативными фразами. Так достигается атмосфера праздника, в кульминацию которого естественно и вдохновенно включаются

строки лаврского самоподобна 6 гласа «Ангельския предыдите силы».

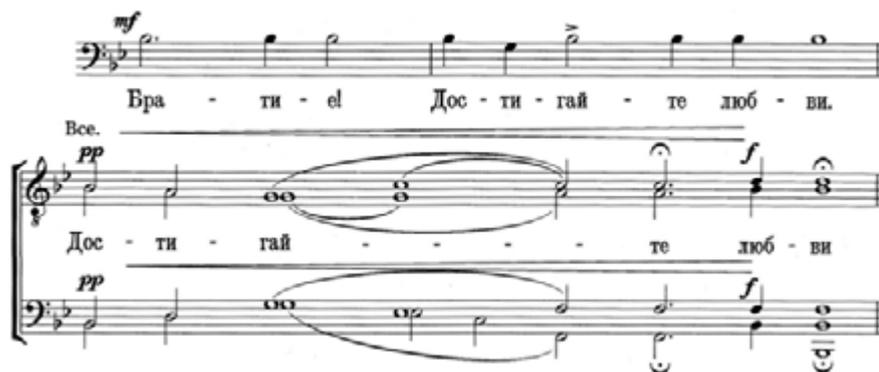
Третий раздел — музыкальный синтез двух предыдущих. Три фразы первого стиха возвращают стилистику псалмодии в последовательно возвышающемся звучании, напоминающем манеру протодиаконского чтения с восходящим тоном.



Энергичный подъем приводит к кульминации («Ныне же пребывают вера, надежда, любовь»), в которой величественно звучат интонации лаврского пения.

В эпилоге сольная псалмодическая фраза баритона создает музыкальное обрамление всему

концерту, только если в почине речитатив солиста строился на высоте «соль» и имел минорное наклонение, то заключение закрепляет тонику си бемоль мажора, завершая в светлом победном ключе апостольский текст:



Концерт «*Братие, сие да мудрствуется в вас*» — последнее законченное сочинение Трубачёва, в котором он смог не только отразить мир интонаций канонического пения и чтения, но и создать композицию, полностью соответствующую форме гомилии.

Согласно содержанию текста в музыке можно определить четыре раздела. *Первый* (почин) — строгая унисонная мелодия с вариантным развитием попевки в объёме трихорда. *Второй* раздел («еже и во Христе Иисусе») повествует о

воплощении Христа, о Его страдании и крестной смерти. Сдержанно-суровый колорит подчеркнут частыми унисонами. На протяжении этого раздела сохраняется строгая краска натурального минора, тесное расположение, низкий и средний регистр мужских голосов, и только однажды достигается высокая тесситура на словах «не восхищением непщева». Унисоны звучат как напевная речь — назидание наставника и отражают тесноту и скорбь земного пути Богочеловека.

Свободно, напевно, сдержанно

Бра - ти - е, си - е да мудр - ству - ет - ся в вас, е - же и о Хри - сте

И - и - су - - - се, И - же во об - ра - зе Бо - жи - Сый,

не вос - хи - ше - ни - ем не - пше - ва бы - ти ра - вен Бо - - - - - гу.

Коротким плагальным кадансом («смерти же крестных»), как приговором, заканчивается второй раздел, оставляя низкий выдержанный тон у басов. На него наслаивается начало *третьего* раздела, в котором музыкальными средствами решается задача богословского толкования

текста. Низкий звук басов — это отзвук смерти, но через него происходит восхождение к новой жизни, которую открывает образ Вознесения: «Тем же и Бог Его превознесе»: как шествие по облакам звучат параллельные трезвучия у теноров и баритонов.

очень сдержанно

Тем же и Бог Е - го пре - воз - не - се и да - ро -

и да - ро - ва

ва Е - му И - мя, е - же па - че вся - ка - го и - ме - не,

да о И - ме - ни И - и - су - со - ве вся - ю ко - ле - но

Активное движение голосов на *crescendo*, впервые открывающее мажорную краску, с предощущением радости устремляется вперёд, к кульминации, но автор останавливает его ремаркой «тихо, благоговейно». На *piano* в полноте диапазона мужского хора фраза «да о Имени Иисусове» звучит как молитва в тишине сердца. Композитор интонирует каждую мысль: так на слове «поклонится» появляется распевный, «кла-

няющийся мотив», после чего верхние голоса взлетают ввысь («небесных и земных»), словно освободившись от земного притяжения, а отпустившие их басы вступают на словах «и преисподних».

В заключительном разделе произведения («И всяк язык исповестъ») музыка постепенно приходит к торжественному плотному аккордовому звучанию. Еще раз с произнесением свя-

щенного Имени повторится ситуация смыслового динамического контраста, когда «Яко Господь» — на *f*, а «Иисус Христос» — с ремаркой «мягче, тише». Финальное кульминационное славение утверждает вселенское ликование в стилистике победоносного лаврского пения.

Музыкальная интонация привносит свои законы развития и складывания материала, сложившиеся в свойственных ей жанрах и формах, то есть сохраняет в себе некую генетическую память своей изначальной структуры. И поэтому художественный образ, с которым интонация родилась и окрепла, неизбежно оставляет свой отпечаток на воплощении любого текста. Так в музыкально-поэтическом произведении при соединении текста и музыки, имеющих различные смысловые истоки, музыкальное начало начинает преобладать над словесным, по-своему интерпретируя содержание и изменяя его композицию. При сохранении единства мысли и её интонирования возникает более органичный художественный результат, и музыка служит более глубокому раскрытию содержания и структуры текста.

Примечания

¹ Почин — обращение или краткая фраза, предваряющая чтение, например, «Братие», «Во время оно».

² Перикопа, или зачало — фрагмент текста Священного Писания, назначенный к чтению на богослужении.

³ Ария тенора № 26 «Ich will bei meinem Jesu waschen».

Литература

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963. 379 с.
2. Бражников М. В. Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII–XVII веков. Л.; М., 1949. 102 с.
3. Волков А. А. Курс русской риторики М.: Издательство храма св. мц. Татианы, 2001. 336 с.
4. Никольский А. В. С. В. Смоленский и его роль в новом направлении русской церковной музыки // Русская духовная музыка в документах и материалах: Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 156–160.
5. Попов А. В. Православные русские акафисты. М.: Изд-во Моск. Патриархии РПЦ, 2013. 656 с.
6. Татаринова Т. Л. Язык повествовательных жанров русского музыкального фольклора // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2009. №2 (12). С. 10–16.
7. Феодосий (Бильченко) еп. Полоцкий и Глубокский. Гомилетика. Теория церковной проповеди. Автореф. дисс. на соиск. ст. докт. богословия [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://minds.by/academy/trudy/2/tr2_2.html.

© Медведева Ю. П., 2014

ОПЕРНАЯ СЮЖЕТИКА: К ПРОБЛЕМЕ СПЕЦИФИКИ И ТИПОЛОГИИ

В числе специфических качеств оперных сюжетов в статье выделяются ориентированность на показ человека в поворотный момент его судьбы, наличие ситуаций лирического самовыражения героев, условность происходящего. Автор также предлагает оригинальную классификацию оперных сюжетов.

Ключевые слова: оперный сюжет, мифология, историческая опера, комическая опера

В сознании слушателей по сей день существует представление об «оперных» и «неоперных» сюжетах — представление, опирающееся на сюжетные стереотипы, сложившиеся за четыре века жизни оперного жанра. Из всего многообразия сюжетов в качестве **специфически «оперных»** выделяются те, которые были многократно и художественно убедительно воплощены: по-видимому, именно они в наибольшей степени отвечают особенностям этого жанра.

Попытки выявить характерные для оперы типы сюжетов не раз предпринимались и самими композиторами (Глюк, Вагнер, Верди, Бузони, Чайковский и т. д.), и музыковедами-исследователями (среди относительно недавних работ, так или иначе затрагивающих эту проблему, назовём, в частности, работы К. Дальхауза, Р. Донингтона, Л. Кириллиной, А. Порфирьевой, Б. Егоровой). И всё же общепринятой и всеобъемлющей типологии оперных сюжетов в настоящее время не

существует. Обобщая имеющийся исторический и теоретический материал, попробуем выявить наиболее характерные черты оперных сюжетов.

Прежде всего, в центре внимания оперы всегда находится **человек**. И все многообразные подвластные оперному искусству проблемы раскрываются здесь сквозь призму изображения человеческой личности: человек — и рок, природа, потусторонние силы и т. д. И, конечно, человек — и человек (или человек — и другие люди). Человеческая жизнь на оперной сцене (осознаём мы это или нет) всегда предстаёт в особом, изменённом, сгущённом виде. События «спрессованы», чувства предельно рельефны и укрупнены, а ситуации, их вызывающие, как правило, нельзя назвать повседневными и привычными. Оперу интересуют не похожие друг на друга будни, а особые, **«поворотные» моменты** в судьбе человека. Уже в первых опытах деятелей флорентийской камераты в центре внимания оказались именно такие моменты. Как пишет Л. Кириллина, опера сразу «выбрала свою главную тему: не просто искусство о человеке, но, как правило, о человеке в ситуации решающего выбора. О свободном человеке, выделенном из хора единоверцев, единомышленников, соратников и сородичей. ... Это жанр, где человек остаётся наедине со своей судьбой — неважно, идёт ли речь о выборе между двумя дамами сердца или о выборе между жизнью и смертью» [5, с. 83].

Ситуации выбора в человеческой жизни всегда воспринимаются как исключительные. Обычного, будничного языка для выражения таких чувств может не хватать — и пение получает дополнительное, психологическое оправдание. Кроме того, тихие переживания «про себя» на сцене чаще всего неуместны, и герои активно делятся ими с публикой. Да и сами чувства оперных героев отличаются от наших особой яркостью, рельефностью и концентрированностью. Особенно «просятся на музыку» эпизоды, связанные с **лирическим самовыражением** героев. Особое значение для оперы имеют любовные чувства — те моменты, когда «сердце поёт». На протяжении четырёхвековой истории оперы **любовь** является одной из самых главных ее тем. Оперы, в которых любовь отсутствует, весьма немногочисленны (среди них — «Ифигения в Тавриде» Глюка, «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова, «Нос» Шостаковича, «Мёртвые души» Щедрина). Обратим здесь внимание на то, что доля подобных сюжетов увеличивается в опере XX века.

Разумеется, все отмеченные темы могут затрагиваться не только в опере. И все же характерно «оперные» сюжеты отличаются и от типичных для драматического театра, и от специфически литературных. Даже при использовании сходной фабулы опера прочитывает её по-своему, и сюжет

оперы практически всегда в той или иной степени отличается от сюжета первоисточника (исключения крайне редки) (см.: [2, с. 147]). Различия эти могут быть незначительными («Пеллеас и Мелизанда» Метерлинка и Дебюсси), но гораздо чаще они оказываются весьма существенными («Безумный день или женитьба Фигаро» Бомарше и «Свадьба Фигаро» Моцарта — да Понте, «Фауст» Гёте и его оперная версия у Гуно, «Золотой петушок» Пушкина и одноимённая опера Римского-Корсакова — Бельского и т. д.). Таким образом, внесение изменений в исходный сюжет — одно из естественных требований оперы. В результате что-то в исходном тексте требует укрупнения, что-то, напротив, подвергается сокращению.

Опера предъявляет к сюжету собственные, весьма специфические требования. Многие из того, что возможно в литературе или на подмостках театра драматического, здесь воспринимается с трудом. Сошлёмся хотя бы на известный казус с постановками «Травиаты»: роман А. Дюма-сына «Дама с камелиями» и созданная на его основе драма имели шумный успех у публики, однако опера Верди при премьерной постановке 1853 года потерпела скандальный провал. Через год «Травиата» была поставлена вновь и имела огромный успех — там же, в Венеции! Единственное существенное изменение, которое было внесено, — это костюмы: вместо современных платьев героев облачили в наряды 150-летней давности. По-видимому, причина провала премьерного спектакля крылась в том, что современная жизнь на оперной сцене воспринималась с трудом. Одев персонажей в костюмы другой эпохи, постановщики вернули опере свойственную жанру условность — и с этого момента «Травиата» стала одним из любимейших публикой оперных шлягеров. И по сей день **современное, обыденное, повседневное в опере возможно лишь при особых условиях** — выделим последнее слово, поскольку (позволим себе поиграть словами) именно «условность» является главным условием существования оперы. Действие разворачивается при помощи музыки, герои поют — и это изначально противоречит «естественности» и правдоподобию. Допуская возможность пения на оперной сцене, мы тем самым настраиваемся на восприятие иллюзорного мира, который в корне отличен от мира обыденного. Как говорил Дж. Россини, «музыка..., не обладая средствами для подражания действительности, взлетает над обычной природой в идеальный мир и посредством небесной гармонии возбуждает земные страсти» (цит. по: [3, с. 15]).

Есть и еще одна серьёзная причина, по которой опера тяготеет к условности. Как показали опероведческие исследования недавнего времени, один из важнейших источников возникнове-

ния этого жанра — религиозное действие, ритуал (эту точку зрения обосновывают в своих работах Р. Донингтон, Л. Кириллина, А. Порфирьева, С. Гончаренко). На первых порах связь оперы с ее ритуальными прообразами была выражена весьма отчетливо. Позже магическая, мистериальная составляющая становится менее заметной. И все же многие образцы более позднего времени имеют глубинную связь с ритуалом. По-видимому, и за пределами XVII века «опера сохраняла свою потаённую ритуально-мистериальную сущность — даже когда это не входило в сознательные намерения её авторов и не угадывалось публикой» [4, с. 179]. В связи с этим опера и реальность соотносятся как «бытие» и «инобытие» — а значит, важнейшим свойством этого жанра является тяготение к условному, символическому или иллюзорному.

В свете сказанного понятно, почему специфически «оперные» сюжеты часто так не похожи на то, что видит человек в своей повседневной жизни. Неслучайно с первых шагов существования оперы как наиболее характерные выделились сюжеты **мифологические** и **исторические** (со времен «Дафны» и «Эвридики» Пери-Ринуччини вот уже 400 лет подобные сюжеты принадлежат к числу типично «оперных»). Обращение к мифологии в ранних операх было во многом продиктовано воздействием на культуру итальянского Возрождения идей неоплатонизма, а в более широком смысле — общими установками на возврат к античным идеалам. Кроме того, как показывают современные исследования, сюжеты о Дафне, Ариадне, Эвридики и т. д. были продиктованы «ритуальной памятью» первых опер, их близостью к мистериям орфического культа. Для композиторов последующих эпох (Глюк, Моцарт, Вагнер, Римский-Корсаков, Р. Штраус, Мийо, Стравинский) мифологические сюжеты были притягательны возможностью говорить о вечном, вневременном, универсальном.

В XIX веке в качестве оперных сюжетов в один ряд с мифом встают **сказка, легенда**. Воплощаемый в них образ мира одновременно и условен, далёк от реальности — и универсален. Так же, как и миф, легенда и сказка могут легко соединять в себе вечное и современное, вневременное и актуальное.

Исторические сюжеты, на первый взгляд, гораздо более реальны, чем мифологические и сказочные, поскольку воплощают то, что происходило в действительности. Однако опера трактует историю особым образом. Часто исторический антураж используется в качестве «фона» для изображения «вечных» человеческих чувств — любви, доблести, самопожертвования («Немая из Портичи» Обера, «Норма» Беллини). В других случаях исторические события приобретают характер легенды или мифа: персонажи

выступают в роли символов, фабула становится воплощением той или иной концепции мира, а исторически достоверные детали тесно сплетаются с вымышленными событиями и ситуациями («Коронация Поппеи» Монтеверди, «Фиделио» Бетховена, «Жизнь за царя» Глинки, «Либуше» Сметаны). Как пишет М. Черкашина, «для оперы не имел острого значения вопрос о соотношении правды и вымысла при изображении прошлого» [8, с. 8]; «достоверная обстановка, конкретная и вещественная, нужна композитору как взлётная полоса, с которой он смело «стартует» ввысь» [8, с. 34].

Характерно, что в исторической опере редко возникают события, относящиеся к недавнему времени, к только что пережитому «вчера». Гораздо чаще в центре внимания оказываются «дела давно минувших дней»: история ушедших эпох, далёких народов и государств (Древняя Греция и Рим, европейское Средневековье, времена славянского язычества или просто события 200–300-летней давности и т. д.) — то есть то, что максимально не похоже на сегодняшнюю повседневную жизнь. Расширение временных рамок оперных сюжетов начинается с середины XIX века. Волна реалистических веяний приводит к исчезновению многих ранее существовавших сюжетных табу. Временем действия может становиться настоящее; в оперу проникают герои, отвергнутые обществом, герои из социальных «низов» (падшие женщины, солдаты, контрабандисты, портовые грузчики) — и обнаруживают и серьёзность мыслей и устремлений, и глубину чувств. Правда, для выведения на сцену подобных персонажей авторам опер (особенно на первых порах) приходится так или иначе придумывать «оправдание» — не случайно, например, «Кармен» была написана Бизе с сохранением внешних признаков комической оперы, где уместны герои из простонародья: опера и реализм не сразу находят «точки пересечения». Тем не менее, простые герои и «повседневные» сюжеты постепенно завоёвывают здесь свое право на жизнь. Но свойственная оперному жанру условность всё же сохраняется: пение на сцене должно быть оправдано. Поэтому «обратной стороной» обращения к реалистическим сюжетам становится акцентирование лирического, идеального начала.

Показанная на сцене «реальность» отличается от реальности настоящей прежде всего сгущённостью эмоциональных реакций. Неслучайно в веристской опере, эстетическое кредо которой выражено словами «прекрасное есть то, что факт», чувства героев оказываются предельно заострёнными. Если любовь — то доводящая до отчаяния, если ревность — то её можно утолить только смертью. Один из показательных примеров — одноактная опера Дж. Пуччини «Плащ». Её действие происходит в Париже начала XX века

(а это время является для автора «настоящим»), в небольшом затоне Сены, главные герои — хозяин грузовой баржи, его жена, молодой грузчик, их окружение — пьяницы, старьевщица, шарманщик, модистки. Но из их однообразной повседневной жизни автором избраны не трудовые будни или незамысловатые досуги. Фабула связана с исключительным событием, взрывающим вялое течение дней: хозяин баржи Микеле убеждается в неверности своей молодой жены Жоржетты и в порыве ревности убивает счастливого соперника. Характерно, что наиболее развёрнутые и значительные музыкальные эпизоды связаны в этой опере не с образами внешней среды, а с выражением ярчайших чувств героев.

Акцентирование в опере приземленно-бытового может оборачиваться и тяготением к противоположному «полюсу» — миру идеального. Показательный пример — опера Ф. Шрекера «Дальний звон», изобилующая резкими, натуралистическими образами и сценами (игра в кегли в низкосортном трактире, продажа отцом собственной дочери, пьяное сватовство опустившегося актёра, льстивые речи сводни, жизнь «весёлого дома»). В то же время всё происходящее озаряется таинственным светом ключевого для композитора идеального образа: мистического «дальнего звона» — недостижимого абсолюта, в погоне за которым проводит всю свою жизнь главный герой оперы, композитор Фриц. Обратим внимание, что изображение жизненных реалий у Шрекера часто сопровождается отказом от развёрнутых музыкальных высказываний (вокальных и оркестровых). Основной акцент перемещается на произносимое слово, «неомузыкальная» речь порой почти вытесняет музыку (диалог Греты и матери из I д.), в партитуру включаются «бездушные» звуки реального мира — гудки машин, стук движущегося локомотива, звон посуды. Противоположный полюс — связанный со Звонком волшебный мир духовного преображения — напротив, воплощается «идеальными» средствами музыки. Театрально-реальное получает в опере право на существование только благодаря наличию музыкально-трансцендентного. По словам композитора, «таинственно-психическое стремится к музыкальному выражению. Вокруг этого вьётся внешнее действие» [10, S. 20].

Расширение сюжетных рамок в опере XX века приводит к тому, что на сцене становится возможным и недавнее историческое прошлое — реальное и еще живое в памяти сидящих в зале. Наиболее показательный пример — советские героико-патриотические оперы о Гражданской или Великой Отечественной войне. Казалось бы, изображаемая реальность вполне конкретна и узнаваема. Однако закон условности срывает и здесь: в этих произведениях недавнее прошлое воспринимается скорее как

нечто символическое. Например, борьба между украинскими крестьянами и захватчиками — немецкими интервентами и гайдамаками («Семён Котко» Прокофьева) — приобретает характер борьбы между «нашими» и «врагами», между добром и злом. Заметим также, что появление многих советских героико-патриотических опер («В бурю» Хренникова, «Тихий Дон» Дзержинского, «Молодая гвардия» Мейтуса) было вызвано не столько естественной эволюцией оперного жанра, сколько требованиями советской идеологии.

Опера XX века открывает и ещё одну дверь для проникновения в оперу современных и (или) «прозаических» сцен: рассмотрение их под знаком абсурда. Среди примеров — и Хиндемит («Туда и обратно», «Новости дня»), и Шостакович («Нос»), и Шнитке («Жизнь с идиотом»), и Десятников («Дети Розенталя»). Но абсурдистская опера уже смыкается с оперой комической.

С другой стороны, развитие оперной сюжетки шло отнюдь не только в сторону расширения современного и «прозаического». Противоположная тенденция в операх второй половины XIX — начала XX вв. — это стремление к «сакрализации жанра» [1, с. 68], возрождение в нём изначальной мистериальной сущности. Среди примеров — и «Парсифаль» Вагнера, и «Иродиада» Массне, и «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Римского-Корсакова, и «Моисей и Аарон» Шёнберга, и «Франциск Асизский» Мессиана.

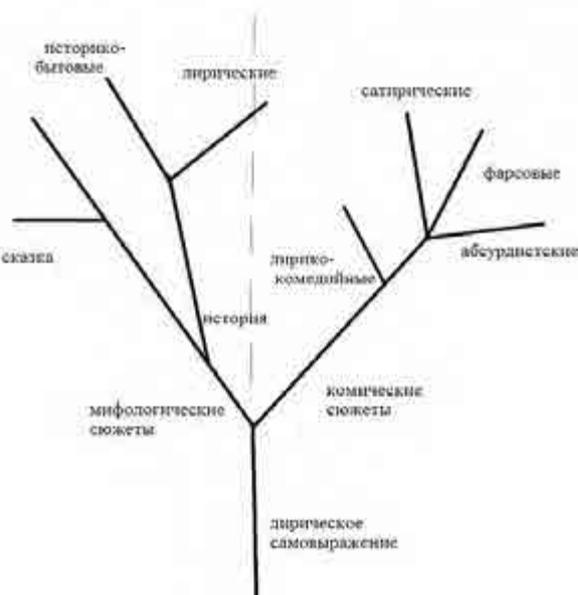
Комические сюжеты выделились как специфически «оперные» очень быстро. Они завоёвывают место уже в первой трети XVIII века — или даже раньше, если иметь в виду не только «Служанку-госпожу» Перголези (как первую оперу-buffa), но и многочисленные комические эпизоды в «серьёзных» операх римской или венецианской школ XVII века.

Как известно, комическая опера — это опера бытовая, и ее герои, как правило, вовсе не возвышенны (хитрые, энергичные слуги, скупые и недалёкие господа и т. д.). Существует стереотипное представление о «демократичности», «жизненности» и «реалистичности» этого жанра. Но, как показывают многие исследования XX века, условность присуща комедии в не меньшей степени, чем её антиподу — трагедии. (Так, О. Фрейденберг на основе анализа «Эйрены» Аристофана делает вывод о том, что комедия, как и трагедия, имеет мистериальную природу и восходит к культу Диониса [7, с. 228–230].) Неслучайно первая возникшая разновидность комической оперы — итальянская опера-buffa — стремится не столько к прямому отражению жизни, сколько к пародированию манер своей «старшей сестры» — оперы-seria, благодаря чему возникает «эффект двойного зеркала, антимира в антимире». Как доказывает Л. Кириллина, «впечатление

«реалистичности», возникающее при восприятии оперы-buffa, вдвойне, а то и втройне иллюзорно; между прозаической действительностью и оперой-buffa стоят поэтическая, идеальная не-действительность оперы-seria и особое время и пространство праздника (а оно, как можно убедиться, обладает качеством сакральной исключительности)» [4, с. 181–182]. В поздних образцах комической оперы может возникать несколько «зеркальных отражений» одновременно. Так, в «Ариадне на Накосе» Р. Штрауса театр XVIII века моделируется средствами театра XX века, античность рассматривается сквозь зеркало оперы-seria, а опера-seria пародируется средствами оперы-buffa.

Не только опера-buffa, но и другие разновидности комической оперы опираются на эстетику условного, иллюзорного. Как показали работы теоретиков смеховой культуры (М. Бахтина, Д. Лихачёва и др.), комедия — воплощение праздника, смыслом которого является «упразднение» привычной реальности, вовлечение человека в иную реальность, где всё «не так», всё «вверх дном». В условиях несерьёзного сюжета возможны различные отступления от привычной рациональной логики, и свободное «жонглирование» речью и пением здесь вполне уместно. Комические сюжеты как бы заведомо оправдывают пение на сцене, трактуя его как одну из многочисленных условностей, свойственных комедии — а значит, этот тип сюжетов по праву относится к «типично оперным».

Осознавая всю неизбежную неполноту и условность схематического изображения, представим в виде условного древа генетически связанные между собой различные виды оперных сюжетов.



Основной «осью» или центром воображаемого древа станет **лирика**, а точнее — лирическое самовыражение героев в решающие моменты жизни, которое так или иначе «пря-

чется» в огромном большинстве оперных сюжетов. Идущие дальше две основные ветви могут быть обозначены как **комедия** и **миф** (и близкие к нему сказка, легенда или история, трактуемая в духе легенды или мифа). Дальнейшее ветвление оперного древа показывает, какие тонкие и разнообразные модификации могут возникать на основе базовых сюжетных основ. Так, от сюжетов мифологических или мифоритуальных вскоре ответвляются исторические и сказочные; исторические, в свою очередь, порождают из себя историко-бытовую и собственно лирическую ветвь, в которой поначалу необходимым атрибутом был исторический жизненный фон (лирические сюжеты эмансипируются в самостоятельную сферу и откажутся от исторических одежд лишь к концу XIX века) (см. об этом: [9, с. 57–58]). Лирическая ветвь будет на условном древе направлена в сторону оси. На основе комических сюжетов возникают сатирические, фарсовые, абсурдистские, разновидность лирической комедии (ветвь, идущая к оси) и т. д. При этом периоды тяготения к сюжетам условным (связанные с орфическим культом оперы флорентийцев, Монтеверди и Люлли; притчевые или философски-символические оперы XX в.) сменяются периодами, когда все более отчетливо ощущаются реалистические устремления (вторая половина XIX – начало XX вв.).

Как показывает история, эволюция оперной сюжетике идёт в сторону расширения её содержательных границ; ветвление сюжетного древа приводит к захвату все новых и новых областей. Но несмотря на это, опере, как, быть может, никакому другому театральному жанру, свойственна стереотипность и повторяемость сюжетов и отдельных сюжетных мотивов [6, с. 27]. Соотношение в оперной сюжетике типового и индивидуального, связь отдельных сюжетных мотивов с идеями и образами, рождёнными на различных этапах истории и культуры, может стать обширным полем для специального изучения.

Литература

1. Гончаренко С. С. О поэтике оперы. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2010. 259 с.
2. Димитрин Ю. Г. Либретто. История, творчество, типология. СПб.: Композитор, 2012. 171 с.
3. Кириллина Л. В. Драма – опера – роман // Музыкальная академия. 1997. №3. С. 3–15.
4. Кириллина Л. В. Опера-буффа и XX век // Музыкальная академия. 1995. №3. С. 179–188.
5. Кириллина Л. В. Орфизм и опера // Музыкальная академия. 1992. №4. С. 83–94.
6. Славутин Е. И., Пимонов В. И. К вопросу о структуре сюжета // Вестник Литературного института им. А. М. Горького. 2012. № 2. С. 22–30.

7. *Фрейденберг О. М.* «Эйрена» Аристофана // Архаический ритуал в фольклорных и ранне-литературных памятниках. М.: Наука, 1988. С. 224–236.
8. *Черкашина М. Р.* Историческая опера эпохи романтизма. Киев: Музична Украина, 1986. 152 с.
9. *Черкашина М. Р.* Размышления о феномене оперы // Музыкальная академия. 1995. №1. С. 53–71.
10. *Döhning S.* Der Operntypus Franz Schrekers // Franz Schreker. Am Beginn der Neuen Musik. Graz, 1978. S. 19–30.

© *Шаховской А. П., 2014*

ФОЛЬКЛОР В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Творческий опыт композитора-профессионала представляет собой систему взаимодействия объективного и субъективного, в которой фольклор играет особую роль. Ибо он несет в себе принципы национального художественного мышления, которые, в свою очередь, обуславливают феноменальные черты национального искусства и, соответственно, его творцов.

Ключевые слова: творческий процесс, объективное и субъективное в опыте, логика композиторского мышления, звуковое и НЕ-звуковое, музыкальное произведение

Выступая на международной научной конференции в Таллине в 1989 году, эстонский академик Ю. Какк охарактеризовал фольклор как «озоновый слой культуры». Это само по себе не нуждается в каких-либо дополнительных комментариях, являясь, по существу, аксиомой современного искусствознания. Вместе с тем, представляется необходимыми отметить: фольклор не только выполняет охранительную функцию, он является важным подтекстовым слоем любой национальной культуры, обеспечивающим ее своеобразие, специфичность, обуславливающим ее феноменальные черты. Трактующий таким образом фольклор предстает как базисный слой профессионального искусства, определяющий принципиально важные пути его становления и развития.

История русской композиторской школы дает достаточно полное представление об этом. Именно музыкальный фольклор и связанные с ним явления (такие как принципы мелодического, ладового, гармонического, полифонического, ритмического и т. д. мышления) обусловили уникальные черты, оформившиеся в композиторской практике с первых шагов становления школы в XVIII веке и получившие, условно говоря, обоснование и закрепление в XIX веке — в период возникновения русской музыкальной классики.

Вероятно, нет необходимости приводить здесь общеизвестные факты. Достаточно напомнить знаменитую фразу П. И. Чайковского о том, что в «Камаринской» М. И. Глинки, как

дуб в желуде, заложена вся русская симфоническая музыка. А после «Камаринской» в русской музыке были: феномен «Могучей кучки» с ее ориентацией, прежде всего, на национальное фольклорное начало, «певец русской души» П. И. Чайковский, удивительно русская по ее внутреннему подтексту музыка С. В. Рахманинова, фольклоризм И. Ф. Стравинского, оказавший воздействие на судьбу не только русской, но и европейской музыки XX века. Эти фольклорные энергетические импульсы обусловили достижения отечественной музыки XX века (С. Прокофьев, Д. Шостакович, Г. Свиридов, С. Слонимский, В. Гаврилин и др.).

Очевидно, что это краткое перечисление музыкально-исторических явлений далеко не полное, данный перечень можно дополнить еще многими именами, событиями, произведениями. Все это дает достаточно представление о значимости рассматриваемой проблемы. Можно уточнить, что проблема «фольклор – композитор» является одной из константных для отечественного музыкознания. По сути, она в своем более-менее определенном виде оформилась в первую половину XIX века и к настоящему времени является вполне освоенной и разработанной исследователями. Тем не менее, эта проблема не может считаться «закрытой», за нею, условно говоря, располагается еще довольно обширное скрытое от исследователей информационное поле, содержащее немало важных, требующих дальнейшей разработки явлений (=идей).

Попытка охарактеризовать одну из таких идей сделана в данной работе, а именно — рассмотреть своего рода «механизм» действия фольклора в системе композиторского творчества.

Предварительно представляется необходимым отметить: творческий процесс композитора нельзя сводить только к музыкально-интонационному воплощению композиторской идеи (=замысла), то есть к музыкальному произведению¹. Последнее выступает как итоговая музыкально-звуковая форма, завершающая акт творчества, который, в свою очередь, представляет процесс взаимодействия различных психических структур в творческом процессе (об этом более подробно см.: [5]).

Одной из таких структур является фольклорный опыт. Какова бы ни была, условно говоря, ориентация композитора на какую-либо «модель» звуковысказывания, усвоенный, впитанный им национальный фольклорный опыт, так или иначе, присутствует всегда в акте творчества и оказывает свое незримое, неосознаваемое композитором влияние на его мысль. Это влияние может быть обозначено как своего рода *НАД*-структура мышления, *НАД*-структура опыта. То есть это то, что предстает в роли *НАД*-сознательного.

Исследователи фольклорного творчества давно пришли к выводу, что фольклор (=фольклорное творчество) содержит в себе в сконцентрированном виде генеральные принципы музыкального мышления, в том числе и принципы, присущие только той или иной национальной музыкальной культуре. Как отмечается, в каждой культуре действует некая скрытая система, управляющая эмоциональными, чувственными, интеллектуальными и прочими реакциями слушателя, и добавим — художника, творца произведений искусства. Именно эта, сложившаяся на протяжении длительного существования национальной культуры система выступает как *НАД*-сознание культуры в целом и искусства (а равно — его видов) — в частности.

Несомненно, что эта скрытая система как усвоенный (и освоенный) композитором (=субъектом) опыт культуры² и есть личное (=субъективное), образующее в его сознании определенный оппонентский круг «значимых других». С этим оппонентским кругом соотносятся подсознательно все явления звукового мира Музыки. Тем самым опыт культуры выступает как незримый оппонент в процессе творчества композитора. Это незримое влияние фольклорного опы-

та имеет несомненное положительное значение, особенно явно проявляясь, когда композитор по своим эстетическим позициям тесно связан с национальной культурой и осознает себя в полной мере (не декларативно!) частью этой культуры. Несомненно, что в этом случае фольклор составляет весьма значимую часть (=значимый фрагмент) его творческого опыта.

Здесь представляется необходимым отметить, что композиторский опыт образует своего рода информационное поле творческого процесса, ибо все скрытые «механизмы» создания произведения обуславливаются, условно говоря, энергетическим пространством этого поля. Связанные с информационным полем явления в большей своей части не проявляются явно (=материально) в «продукте» творческого труда — в музыкальном произведении. По сути, они располагаются за пределами звучания, за пределами нотной записи. Но именно это неуловимое нечто обуславливает национальный подтекст творений композитора и образует систему феноменальных свойств (=качеств) его стиля (=музыки).

Музыка Г. В. Свиридова — яркое тому подтверждение. Можно искать и находить в его произведениях фольклорные интонации, жанровые признаки, гармонические и полифонические решения и т. п., но в целом это лишь поверхностный слой, отражающий взаимосвязи его музыки и фольклора. Суть лежит гораздо глубже и, условно говоря, «спрятана» в глубинных слоях композиторского мышления. Как отмечают исследователи: музыкальный язык Свиридова не «изобретенный» — «он, как классический, как народный, возникший из самого строя русской речи, из ее особенностей» [2, с. 25].

Очевидно, что данное замечание о строе русской речи не случайно. Взаимосвязь словесной речи и речи музыкальной в русской культуре давно замечена композиторами, писателями, исследователями. Именно речью обусловлены мелодические новации А. С. Даргомыжского (проявившиеся, прежде всего, в опере «Каменный гость») и подхватившего его идеи М. П. Мусоргского, который сформировал свой мелодический стиль на основе речевой интонации (представление о чем дают его песни и романсы; свое воплощение эта идея нашла также в операх «Борис Годунов» и «Хованщина»). Представляется уместным в связи с этим привести мысль писателя В. И. Белова: «Слово приравнивалось нашими предками к самой жизни. Слово порождало и объясняло жизнь, оно было

для крестьянина хранителем памяти и залогом бесконечности будущего» [1, с. 316].

Как кажется, именно эта бесконечность будущего отражается в творениях композитора, осознающего себя, прежде всего, частью национальной культуры и соответственно — ориентированного на фольклорную культуру, на постижение ее принципиальных законов. Он усваивает внутреннюю сущность явлений, сущность, которую нельзя обозначить конкретными музыковедческими терминами, понятиями. Но, тем не менее, можно найти «инструмент» приближения к этой сущности.

Таким инструментом может быть модель звуковысказывания. Как отмечается в литературе, народный исполнитель в своем звуковысказывании воссоздает не форму, а, прежде всего, модель, как идеальный образ, образ-эталон такого высказывания, представленный в его сознании. Русский музыкальный фольклор, как и фольклор любых других народов, представляет собой многомерный мир моделей, среди которых можно выделить в качестве примера модели причета, протяжной песни, эпического сказа, былины и т. п. Несомненно, что данные модели входят в фонд композиторской культуры, составляя важный раздел ее, условно говоря, интонационного словаря³.

Композитор, глубоко освоивший национальную музыкальную культуру, имеет эти модели в своем сознании. И именно они обуславливают тот тонкий подтекст его сочинений, который определяет феноменальность его стиля. По сути, здесь в качестве подтверждения можно указать на музыку русских композиторов-классиков, но не только. Если вспомнить ретроспективно музыку всех композиторов, произведения которых составляют золотой фонд общемировой культуры, то можно отметить: музыка каждого из них несет в себе незримо (=неслышимо!) или явно проявляемый фольклорный опыт. Бах, Гайдн, Моцарт — их связи с национальной бытовой культурой несомненны. Феноменальность творений Шопена, Листа, Шуберта, Грига обусловлена также этой тесной связью профессионального «композиторского» и «фольклорного». XX век позволяет с полным правом выделить творчество Ч. Айвза, Б. Бартока, Дж. Гершвина, Д. Мийо, Я. Сибелиуса и др.

Очевидно, что этот список далеко не полный, да, вероятно, и нет необходимости составлять таковой. Важно выделить следующее: общей характеристической чертой для всех из названных композиторов является глубокое ос-

воение (=осознание) фольклорной культуры и здесь не важно на каком уровне это знание располагается, на уровне рационального (=логического) или эмоционального (=интуитивного). По сути, композитор, познавший законы фольклорного мышления, идет путем аналогичным высказыванию фольклорного исполнителя: он реализует в своем произведении усвоенные и освоенные им модели звуковысказывания. Но в отличие от народного исполнителя, композитор в своем высказывании не стремится приблизиться к стереотипам, клише и пр., что является фактором фольклорного творчества. Он вносит в этот процесс весьма ощутимую долю субъективного (личного) и в данном случае происходит соединение (=наложение) опыта фольклорного и опыта профессионального композиторского, что вместе взятое и составляет субъективное в системе композиторского творчества⁴.

Предложенный подход к рассматриваемой проблеме позволяет, на наш взгляд, наиболее полно отразить сущностные характеристики творческого процесса (=творческого акта) композитора, показать его в контексте целого, то есть в контексте культуры, что предполагает выявление не столько, условно говоря, структурных свойств творческого акта, сколько того, что стоит за ним. Таким образом, более важной представляется возможность рассмотреть композиторское высказывание как проявление культуры, что созвучно одной из тенденций развития современной эстетики — тенденции перехода от «аналитического» к «синтетическому» рассмотрению явлений искусства.

Исходя из этого, музыкальное произведение трактуется как художественная целостность, представляющая собой систему взаимосвязанных элементов самого разного плана. Данный аспект детально рассмотрен в трудах ряда зарубежных и отечественных музыковедов. Сформулированные и обоснованные ими основные методологические положения имеют принципиальное значение для исследования музыкального произведения как объекта рассмотрения, имеющего, прежде всего, *результативный* характер, ибо музыка не абстрагируется от своего культурного контекста; ее не считают отдельным предметом, но рассматривают как часть многого целого.

Представляется необходимым отметить, что подобная трактовка музыкального произведения, а в целом — любого произведения искусства, представлена в той или иной мере в работах ученых, рассматривающих различные его

аспекты. «Результативность» в данном случае выступает как их общее основание, как явление, обуславливающее общий «исследовательский подтекст». Тем самым, на наш взгляд, снимаются противоречия в подходах к анализу художественного произведения со стороны специалистов различной направленности.

Таким образом, роль фольклорной культуры очевидна для судеб развития национальных композиторских школ и для творчества каждого отдельного композитора. Именно фольклор обуславливает феноменальные черты стиля, логику композиторского высказывания. В свою очередь, художественная логика дает представление о том, какой сеткой координат «управляется» мир композитором и, соответственно, какой космос выстраивается в создаваемом им художественном произведении.

Учет этого кардинально меняет подход к музыкальному произведению. Необходим не только сугубо музыковедческий анализ, необходимо обращение к проблемам рассмотрения творческого процесса композитора в контексте культуры, на важность чего особо указывают исследователи. Ибо когда художественные объекты изолируются от условий своего возникновения и проявления в опыте, вокруг них возникает стена, делающая почти непрозрачным их смысл.

Примечания

¹ Эта проблема является одной из постоянно привлекающих внимание ученых, ее касались в своих работах еще в начале XX века Э. Курт, Н. Молленгауер, А. Хальм и др. Е. В. Назайкинский, имея в виду данный аспект, пишет о принципиальной неполноте репрезентации музыкальной темы в звучании, о несводимости ее только к музыкально-интонационному обнаружению (см.: [3, с. 159]).

² Г. А. Орлов выделяет проблему опыта как одну из центральных в становлении музыканта (см.: [4, с. 127]).

³ Весьма точным в связи с этим представляется определение процесса (=механизма) творчества данное А. Кестлером, утверждавшим, что творческий процесс не есть акт творения в ветхозаветном смысле слова. Он (уточним: творец, автор произведения. — *А. Ш.*) не создает из ничего, а раскрывает, выбирает, переставляет, комбинирует, синтезирует уже существующие и известные факты, идеи, способности, навыки. Чем более знакомы части, тем более поразительно целое.

⁴ Важной представляется в связи с этим мысль американского ученого В. Цукеркандля, высказавшего мысль о том, что единичный опыт это изолированный момент, жизнь — протяженна. Чтобы музыка обрела жизнь в уме, один опыт должен соединиться с другим, музыкальный опыт — с опытом различной природы; все это должно расти вширь и вглубь, недостаточно просто снова и снова встречаться с музыкальными звучаниями.

Литература

1. Белов В. Лад. Очерки о народной эстетике. М.: Молодая гвардия, 1982. 680 с.
2. Книга о Свиридове / сост. Л. Золотов. М.: Советский композитор, 1983. 261 с.
3. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
4. Орлов Г. А. Дерево музыки. Вашингтон—Санкт-Петербург: Н. А. Frager & Co, Советский композитор, 1992. 490 с.
5. Шаховской А. П. Ассоциативный ряд музыкального произведения // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. №2 (32). С. 43–44.

© Шаховской А. П., 2014

АССОЦИАТИВНЫЙ РЯД МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Ассоциации выступают как фактор взаимосвязи звукового и НЕ-звукового в музыкальном произведении, как действенный компонент творческого процесса и, соответственно, — интерпретации композитором сложившейся в его стиле (=опыте) звуковой символики.

Ключевые слова: ассоциативный ряд, мегакосм мира, макрокосм человеческого ума, композиторский опыт, личное бессознательное, коллективное бессознательное

Музыка не представляет замкнутый в себе мир, не является «вещью в себе», она связана незримыми нитями с реальной действительностью (=жизнью), в которой, по сути, «располагаются» импульсы, стимулы творчества.

В искусствоведческих трудах проблема влияния внешних факторов на процесс творчества получила пространное толкование. Но, по сути, она является бесконечной, ибо каждое новое знание открывает перед исследователями новые горизонты.

Автор данной работы сделал попытку подобного подхода к проблеме, которую можно обозначить как проблему «звукового» и «НЕ-звукового» в музыкальном произведении, что предполагает «совмещение» музыковедческого и психологического аспектов анализа.

Музыкальное произведение всегда выступает как итоговая музыкально-звуковая форма, завершающая творческий акт. В силу этого звучащее (=слышимое) произведение представляет собой как бы видимую часть айсберга, предполагающую наличие скрытого от глаз наблюдателя основания. В контексте же нашего исследования: звучащее (=слышимое) произведение предстает как *pars pro toto* (часть вместо целого), предполагающее наличие некоего НЕ-звучащего (=НЕ-слышимого) содержания, скрытого от воспринимающего слуха.

Исходя из выдвинутой немецким музыковедом М. Хурте идеи об «ассоциативном аккомпанементе» слуховых впечатлений, из разработок учёных по данной проблеме, автор провел анализ ассоциативного ряда.

Признавая научную корректность предложенного М. Хурте термина «ассоциативный аккомпанемент», представляется более целесообразным использовать понятие «ассоциативный ряд». Это обусловлено тем, что термин М. Хурте предполагает, прежде всего, параллельность, одновременность звучания и сопровождающих его ассоциаций, чем определяется содержание предложенного им термина. Наше исследование

показало: произведение вызывает ассоциации не обязательно связанные с (условно говоря) моментом звучания.

По своей сути возникающие ассоциации образуют как бы ассоциативный контекст (=поле) исполнения произведения, проявляясь и *ДО*, и *ПОСЛЕ* звучания. Они выстраиваются в определенный ряд значений, имеющий двойственную структуру. Два слоя (=уровня) этого ряда взаимосвязаны в едином потоке ассоциаций по принципу дополнительности. Условно их можно обозначить как объективированный и субъективированный, ибо первый из них своими корнями (истоками) уходит в глубинные слои мировой культуры и связан с общими коллективными представлениями, а второй обусловлен, прежде всего, событиями жизни, опытом автора и несёт в себе очевидный личностный оттенок.

Несомненно, что за ассоциативным рядом стоит колоссальная историческая память и обширный, часто скрытый для слушателя смысл, отражающий глубинные пласты (=значения) культуры, богатство личного духовного опыта. Это обеспечивает, как отмечается в научной литературе, сопричастность человеческой культуре в целом, ощущение её полноты и стереоскопической объемности, образуя поле глубинных семантических значений и обуславливая, в свою очередь, познавательный аспект композиторского творчества [3].

Ассоциативный ряд связан, прежде всего, с коллективными представлениями, ибо музыка является интонационным способом существования духовных ценностей. В ней в специфической музыкальной форме находят продолжение (=осуществление) все основные компоненты духовной культуры: её предметное и ценностно-смысловое содержание, психологические и знаковые формы, способы социального функционирования.

Можно предположить: ассоциативный ряд, связывая произведение с глубинными пластами духовной культуры, является и фактором включенности произведения в её мегакосм. Ибо

если музыка это микрокосм, то она должна каким-то образом соответствовать макрокосму человеческого ума и мегакосму мира, как отметил Г. А. Орлов. Очевидно, что ассоциативный ряд (=внезвуковое содержание) выступает как показатель такого рода соответствия, поскольку в нём проявляется и «мегакосм мира» (объективированный слой) и «макркосм человеческого ума» (субъективированный слой).

Именно в этом, на наш взгляд, заключается эффект воздействия музыки, поскольку опора на ассоциации (=ассоциативный ряд) является не одним из возможных средств художественного воздействия, а обязательным компонентом механизма этого воздействия.

Эффективность данного воздействия видится, прежде всего, в том, что в ассоциативном ряде «сливаются» воедино многовековой опыт традиции и жизненный опыт личности, обеспечивающие активную сопричастность культуре. Именно это имел в виду, скорее всего, американский ученый В. Цукеркандль, утверждая, что музыка обретает жизнь, когда один опыт соединяется с другим, музыкальный опыт — с опытом различной природы.

Как отмечается учеными, каждая культура формирует ассоциативный фонд, складывающийся в общественном сознании и присваиваемый индивидом вместе с другими составляющими (=компонентами) социально-исторического опыта в его самом широком значении. А, по сути, личный опыт (личное бессознательное) соединяется с тем коллективным бессознательным (по Юнгу), которое образует автономный психический фонд, хранящий передающийся по наследству опыт предшествующих поколений. Входящие в этот фонд первичные образования — архетипы (как общекультурные первообразы), по сути, лежат в основе символики творчества.

Можно предположить, что ассоциативный ряд актуализирует (извлекает) из бессознательного (а равно — из ассоциативного фонда) опыт традиции, который выступает в данном случае как «архетипический фон» (=контекст) мелоди-

кообразования. Очевидно, что содержание, составляющее данный «архетипический фон» (а равно — *НЕ*-звуковое содержание), не представляет собой «развернутую» смысловую линию. Скорее всего, оно хранится в «свернутом» состоянии, «развертываясь» в процессе творческого акта, тем самым обуславливая его.

Механизм этой обусловленности видится в следующем. Единство музыкального и немзыкального опыта формирует в сознании автора некий «образ-эталон» (термин Е. В. Назайкинского) произведения (=звукового высказывания). В процессе музыкально-звукового воплощения этот «образ-эталон» выступает как «включатель ассоциаций», в результате чего происходит переход (=смещение) от конкретики ассоциативного ряда (как предмета) к его символическому воплощению — произведению (как образу предмета).

В заключение отметим: ассоциативный ряд предстает как носитель *НЕ*-звукового содержания. Содержание же, в свою очередь, является фактором связи с коллективным опытом традиции. С этой точки зрения ассоциации выступают как один из факторов творения, а соответственно — интерпретации автором сложившейся в его стиле (=опыте) звуковой (=интонационной) символики. Актуализация опыта осуществляется в акте творчества, представляющего, по сути, форму музыкального «поведения», включенного в определенную творческую ситуацию. Таким образом, ассоциативный ряд выступает и как фактор связи произведения с художественной действительностью.

Литература

1. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
2. Орлов Г. А. Древо музыки. Вашингтон–Санкт-Петербург: Н. А. Frager & Co, Советский композитор, 1992. 490 с.
3. Шаховской А. П. Познавательный аспект композиторского творчества. Глазов: Глазовский государственный педагогический институт им. В. Г. Короленко, 1999. 40 с.

© Сыров В. Н., 2014

К ТИПОЛОГИИ СТИЛЯ ДЖАЗОВОГО ТВОРЦА

Джазовое искусство в статье рассматривается в типологическом аспекте. Автор отталкивается от идеи Мартина Уильямса о существовании в джазе «интуитивных импровизаторов» и «синтезирующих композиторов». Развитие этой идеи позволяет раскрыть феномен многообразия стилевых явлений джаза и понять логику его сложной эволюции.

Ключевые слова: джаз, стиль в джазе, история джаза, афроамериканские музыкальные жанры, джазовый импровизатор и композитор

Если появление джаза на свет видимо так и останется приблизительно датируемым событием, то сама история джазовых стилей исследована достаточно подробно, ее маршруты расписаны вплоть до мельчайших деталей. Чем ближе к нашему времени, тем более густой и запутанной становится сеть этих маршрутов. И все труднее пользоваться одновекторным, линейным графиком, который сложился в исторической топографии джаза. Авторы, как правило, начинают с афроамериканских истоков (африканский фольклор, театр менестрелей, спиричуэлс, блюз, регтайм) и излагают эволюцию джаза поступенно, этап за этапом, стиль за стилем (нью-орлеанский джаз – свинг – боп – кул – хард-боп – модальный – свободный и т. д.). При этом отмечается, что каждый новый стиль не просто сменяет, но и отрицает старый. Однако, что скрывается за этим? В чем логика и смысл джазовой эволюции? Неужели только в одном отрицании?

Несомненно, развитие стилей в джазе, как и в музыке вообще, подчиняется неким общим законам. И один из них – закон отрицания. Мы также хорошо знаем и диалектическое двойное отрицание («отрицание отрицания»), которое означает одновременный возврат к «хорошо забытому старому». Возврат на новом уровне, новом витке спирали. Перед нами одна из фундаментальных основ в развитии искусства, обеспечивающая последнему жизнеспособность и стабильность в условиях изменчивого мира¹. Назовем его законом сохранения. Особенно ярко он проявляется в джазе, который, по сути дела, есть череда отрицаний и возрождений, смена же направлений — ничто иное, как полемика и борьба нового со старым.

Например, нью-орлеанский джаз восстает против респектабельности классического регтайма, существенно меняет его жанровый канон, внося в него импровизационные «переклички» («call and response»), свинговый ритм, «скользящее» блюзовое интонирование, «горячий» звук, особую фразировку с интенсивным вибрато в концовках фраз. Но в 30-е годы сам оказывается беспомощным перед экспансией танцевального

«свинга», который несет с собой ограничения в свободе импровизации, коренные преобразования в сфере ритма, фразировки, звучания, гармонии. Свинг, в свою очередь, не выдерживает натиска новых направлений и после периода благоденствия уступает авансцену, с одной стороны, бунтарскому би-бопу, а с другой — традиционным диксилендам, возрождающим коллективную импровизацию ньюорлеанцев. Уступает, чтобы через несколько лет возродиться в гармонически-тембровой колористике кул-джаза и оркестровых пышностях «прогрессива». Би-боп, сменяя свинг, возвращает джазу спонтанность, утраченную им в условиях биг-бендового музицирования. Спонтанность эта, подвергаясь более жесткой регламентации в европеизированном кул-джазе, возрождается на новом уровне в джазе модальном и достигает апогея в радикальных формах «черного» фри-джаза — этом царстве *тотальной* импровизации. Наконец, фьюжн 70-х, развивая импровизационные потенциалы джаза, вновь привносит в поиски новых решений параметры европейских форм. Хотя и здесь неоклассические модели не задерживаются надолго и в очередной раз уступают первенство моделям импровизационным, афроамериканским, что подтверждает джазовый фанк. И так — отрицание за отрицанием, вплоть до наших дней — эйсид-джаза и хип-хопа.

Справедливости ради, отметим, что не все стороны музыкального языка джаза претерпели фундаментальное реформирование, некоторые из них развивались более эволюционно (в частности, гармония). Самым существенным преобразованиям подвергались импровизация и ритм. Это, например, наглядно проявляется в смене основных моделей «граунд-бита»: «two-beat» (нью-орлеанский джаз), «four-beat» (свинг), «off-beat» (би-боп), «eight-beat» (джаз-рок), «sixteen-beat» (фьюжн) и т. д. Кроме того, существовали так называемые переходные формы стиля: от нью-орлеанского к свингу, от свинга к бопу, от бопа к кул-джазу и т. д., что усложняет классификацию. Да и чем ближе к нашему времени, тем явственнее видно, как стилевые пласты

утрачивают первоначальную чистоту и активно смешиваются. При этом первоначальные двадцатилетние и десятилетние циклы (900-е, 20-е, 30-е, 40-е годы) сжимаются до семи- и пятилетних, означая ускорение темпа эволюции. Особенно ярко это видно в 50-е годы, когда на авансцену друг за другом выходят кул-джаз, хард-боп (фанки), афрокубинский, модальный джаз и т. д.²

Но есть ли в джазовой истории иная логика, кроме отрицания и периодического возвращения к старому? Что скрывается за колебаниями эволюционного «маятника»? Каким образом развертывается стилевой диалог школ и направлений, борьба за лидерство? Обратимся к этому вопросу.

Целостный и глобальный взгляд на джазовое искусство обнаруживает скрытую антиномию. О ней размышляют разные исследователи. Так, Леонид Переверзев в работе «Импровизация *versus* композиция: вокально-инструментальные архетипы и культурный дуализм джаза» использует понятия Курта Закса «tumbling strain» и «horizontal melody»³. Связывая первое понятие со стихийным, а второе — с рациональным и абстрагирующим началом в музыке, Переверзев распространяет их на джаз, считая, что именно они раскрывают феномен, с одной стороны, джазового импровизатора, а с другой — композитора, конструктора.

Аналогичную мысль высказывает и американский джазовед Мартин Уильямс. В своем фундаментальном труде «The Jazz Tradition» он сравнивает Луи Армстронга с Дюком Эллингтоном, а Чарли Паркера — с Телониусом Монком и говорит о глубокой несхожести, с одной стороны, «интуитивных импровизаторов», а с другой — «синтезирующих композиторов» [3, p. 5]. Развивая эти параллели, заметим, что данные фигуры восходят к глубинным культурным архетипам, которые существуют не только в джазе. Но именно в джазе они предстают особенно рельефно, так как определяются дуализмом африканских и европейских корней. Проследим этот момент.

Для начала рассмотрим фигуру «интуитивного импровизатора». Сделать это непросто, ведь понятия «импровизация», «импровизатор» настолько отождествились с джазом, что их трудно представить в роли *частной* характеристики⁴. Тем не менее, если говорить о феномене «импровизатора», то он, несомненно, более ярко воплотился в творческом облике таких выдающихся мастеров, как Кинг Оливер, Луи Армстронг, Сидней Беше, Каунт Бейси, Лестер Янг, Чарли Паркер, Майлс Дэвис, Хорас Силвер, Джон Колтрейн, Орнетт Коулмен, Херби Хэнкок — ряд можно продолжать. К архетипу «синтезирующего композитора» ближе Скотт Джоплен, Джелли Ролл Мортон, Дюк

Эллингтон, Телониус Монк, Джон Льюис, возможно, Чарли Мингус, несомненно, Сесил Тэйлор, Чик Кория. При этом полнота раскрытия того или иного архетипа в каждом случае различна.

В цепочке джазменов-«импровизаторов», при всей их творчески-стилевой и жанрово-языковой несхожести, обращает на себя внимание одно: все они приверженцы открытого импровизационного высказывания. Несомненно, реализуется оно в разных формах: так, Армстронг в своем развитии в рамках нью-орлеанского и чикагского стилей остается во многом верен регтаймовой модели, Каунт Бейси и Лестер Янг опираются на традиционный песенный и блюзовый квадрат. Паркер тяготеет к блюзу и блюзовой интонационности, создает новые стандарты на основе переделки «старых». А вот у Девиса и Хэнкока импровизационность и блюз объединяются с открытыми формами модального джаза и джаз-рока.

Эволюционная цепочка «синтезирующих композиторов» иная. Ее образуют в большей степени джазмены-пианисты, воспитание и творческое становление которых так или иначе соприкоснулось с европейской традицией, в частности, традицией составных и сюитных форм. На раннем этапе джаза она раскрывалась в основном через регтайм. Сказанное не означает отсутствия импровизации. Да и в джазе это попросту немислимо. Другое дело, что импровизация в таком случае дозируется и помещается в более строгие рамки, получая филигранную оправу и подвергаясь большей художественной шлифовке. «Композиторская» линия, как и «импровизаторская», проявляется различно: у Моргтона и Эллингтона — в культивировании составных форм, у Монка — в рационалистичности импровизации и риффовой техники, у Льюиса — в тяготении к контрапунктическим формам (барокко, Ренессанс), а у Чика Кория — в синтезировании огромного наследия: джазового, классического, фольклорного.

Одна из формообразующих традиций регтайма восходит к средневековым европейским медлям, кводлибетам, пастичио и более поздним поппури. Импровизация в этих условиях заключается в рамки четких структурных границ и в известной степени подчиняется принципу тематического составления — в этой связи вспомним многотемную структуру классического рега, которая, в отличие от однотемного блюза, действительно напоминает поппури (ABACD)⁵. Неслучайно Джелли Ролл Мортон — один из первых джазовых «композиторов» — вдохновлялся музыкой Джоплена и сам, в свою очередь, был предметом поклонения для Эллингтона, этого признанного мастера составных оркестровых форм. Отметим и другую общность

«композиторов» — их тяготение к фортепианной манере «страйд», продолжающей гомофонное мышление регтайма, основой которого послужили европейские танцевальные образцы.

Различие двух типов проявляется и в другом. «Интуитивные импровизаторы» отличаются от своих более культурных собратьев-«композиторов», которые чаще были цветными креолами или белыми (Мортон, Эллингтон) и реже — «черными», как, например, самородок Монк или разносторонне образованный Джон Льюис. «Импровизаторы», как правило, были чернокожими, не владеющими музыкальной грамотой (как Армстронг) или самоучками (как Паркер или Колтрейн) и практиковали более стихийную и спонтанную манеру игры. Они были ближе не регтайму, а блюзу и госпелу с их ярко выраженным вариационным мышлением⁶.

Типологический подход, о котором идет речь, оправдывает себя и при сравнении музыкантов в рамках *одного* стиля. И это самое интересное — ведь оппозиционные пары образуют музыканты единых «конфессий»: Кинг Оливер и Джелли Ролл Мортон (нью-орлеанский джаз), Луи Армстронг и Бикс Бейдербек (чикагский стиль) Каунт Бейси и Дюк Эллингтон (свинг), Чарли Паркер и Телониус Монк (би-боп), Майлс Дэвис и Бил Эванс (кул-джаз), Орнетт Коулмен и Сесил Тэйлор (фри-джаз), Херби Хэнкок и Чик Кория (фьюжн) и т. д.⁷ Особенно необычно, когда разные типы объединяются в одном творческом проекте, как, например, «импровизатор» Милт Джексон и «композитор» Джон Льюис в ансамбле **Modern Jazz Quartet** или Херби Хэнкок и Чик Кория — крупнейшие мастера фьюжн — в рамках знаменитого акустического концерта 1978 года (концерт записан на альбоме *An Evening With Chick Corea and Herbie Hancock*) и дает яркое представление о диалоге двух джазовых типов).

Поэтому можно сказать, что оба феномена на протяжении джазовой истории не только соперничают, но и тесно взаимодействуют. При этом каждый обнаруживает противоположный признак второго плана, как бы отбрасывает свою «тень». Так, «интуитивный импровизатор» — как и всякий импровизатор — не мыслим без элемента конструктивного мышления. Известно, что джазовая импровизация не хаотична. В ней присутствует своя логика. Она многопланова: от логики общей формы, плана импровизации, построенной на «квадратах», от общей «драматургии» до мотивно-тематической реализации. Примером подобной мотивной реализации может послужить соотношение строгих тематических риффов (джазовая «horizontal melody») и свободных импровизируемых секций («tumbling strain»).

Интересна, в частности, и кристаллизация самих риффов, которые могут возникать в процессе импровизационного «поиска»: в этом случае рифф словно всплывает в мелодическом потоке и, продержавшись на бурлящей поверхности некоторое время, медленно погружается в его глубины. Кристаллизация может охватывать и начало изложения, например, когда сама тема строится на риффе. То есть рифф, как тематическая структура, выступает и как порождающий интонационный импульс, и как сгусток некой мотивной энергии в процессе концентрированного мелодического развертывания. Вот почему структурирование импровизации — важнейший показатель музыкального интеллекта крупнейших мастеров джаза от Армстронга до Паркера и от Колтрейна до Херби Хэнкока и Кита Джаррета.

Свою «тень» отбрасывают и «синтезирующие композиторы». Надо заметить, что в данном понятии скрыт двойной смысл: 1) широта жанровых и стилевых истоков и 2) акцент на музыкальной форме. Мы сейчас имеем в виду второе. Это не столько умение облечь высказывание в четкое и ясное построение, сколько само стремление использовать формообразующий потенциал в целях выразительных, коммуникативных и стилевых. Если у творцов-«импровизаторов» форма как бы вуалируется, отодвигается на задний план, уступая место потоку импровизационного самовыражения⁸, то у «композиторов» она выявляется и обнажается (в этом можно убедиться, прослушав оркестровые шедевры Дюка Эллингтона — «Черно-коричневую фантазию», «Концерт для Кути», «Диминуэндо и крещендо в голубом» и др.).

Это уравнивание двух сторон неизбежно присутствует в любой настоящей живой музыке, о чем свидетельствуют не только лучшие джазовые творения, но и шедевры европейских гениев: Моцарта, Шопена, Скрябина... Последний, например, наделяет свои формы-кристаллы удивительными мелодическими и ритмическими вибрациями, что помогает сгладить жесткий каркас композиционной структуры. Соединение архетипов «импровизатора» и «конструктора» в музыке (не только в джазовой) — интересная проблема, которая несомненно должна привлечь исследователей. И один из путей прогресса в этом направлении — изучение психологических типов. Речь идет, прежде всего, о психологических типах «иррационала» и «рационала» с их «правосторонней» или «левосторонней» ориентацией в мире звуковых и интонационных феноменов (когда-то этим занимался В. Медушевский, см. его статью «Единство импровизационности и композиционности как универсалия музыкально-

го мышления» в №17 «Джазового квадрата», вышедшего под редакцией Е. Барбана в 1983 году). Первый из них несомненно ближе к «интуитивному импровизатору», а второй — к «синтезирующему композитору». И изучение типов в сфере музыкального мышления — композиторского, исполнительского, импровизаторского, слушательского — могло бы дать многое для понимания фундаментальных процессов в музыке⁹.

Итак, мы завершаем рассмотрение вопроса о типологии джазового творца. Если говорить о начальном периоде существования джаза, то здесь более или менее чистые типы — не редкость, и вплоть до 40–50-х годов выявление «импровизаторов» и «композиторов» не вызывает особых затруднений (что и подтверждает идея Мартина Уильямса). Но в последние десятилетия в джазе происходит активная диффузия: явления сближаются, взаимодействуют, смешиваются. Образуются типы интегрированные, инверсивные, например, «синтезирующий импровизатор» или «импровизирующий композитор». Все это усложняет исходную бинарную логику, требует более дифференцированного подхода. И в какой-то момент классификация начинает терять свой первоначальный структурообразующий смысл — настолько крайности сближаются¹⁰. И это означает, что мы вступаем в новую эпоху — эпоху постмодернистических микстов, смесей, полистилистических сочетаний всего со всем. Время, когда меняется сама структура творческой личности. Но это уже тема для отдельной работы.

Примечания

¹ Так, классицизм, отвергая барочные каноны, оказывается более созвучным гармоничному мироощущению Ренессанса, а романтизм в борьбе с классицизмом возрождает художественные открытия барокко. И сам, в свою очередь, уступает место неоклассическим формам рационализма XX века. Чередование классических и аклассических формаций предстает отчетливо.

² Закон ускорения наблюдается и в эволюции европейской классической музыки, что лишний раз подтверждает общие универсальные закономерности развития искусства. Джаз не является исключением. Более того, он может послужить некой моделью для изучения культурных, художественных и стилевых процессов в музыке.

³ См.: [1]. Переверзев переводит их как «падающая попевка» и «горизонтальный узор».

⁴ Более того, бытует мнение, что джаз есть всецело интуитивное искусство, противостоящее какому-то ни было рациональному осмыслению.

⁵ Хотя европейское восприятие, скорее всего, обнаружит здесь либо сложную 3-частную форму

без репризы, либо трансформированное рондо.

⁶ Конечно, речь идет, прежде всего, о ранних образцах. Сегодня в джазе «импровизатор» и «композитор» в меньшей степени зависят от цвета кожи, ведь джаз уже давно ассимилировался и стал искусством внерасовым.

⁷ К примеру, если говорить о Паркере и Монке, то известно, что они были единомышленниками и создателями новой музыки — би-бопа. Но насколько несхожи творческие личности этих музыкантов! Недаром за Паркером, творящим спонтанно, как «птичка певчая», закрепилось прозвище «Bird» («Пташка»), а «enigmatic» Монк всегда отличался особой рационалистичностью и чувством архитектоники. Неслучайно Джон Колтрейн называл его «архитектором высшего ранга». Но при этом «импровизатор» Паркер *понимал* «композитора» Монка, а вот «импровизатор» Майлс Дэвис Монка не понимал и не принимал. И здесь мы вступаем в область, которая требует самостоятельного и углубленного изучения — это коммуникация разных стилевых типов (психологическая, творческая, стилевая и т. д.). Она и в «большой» музыке не изучена: почему, казалось бы, различные композиторы понимают друг друга, а близкие не находят общего языка?

⁸ Хотя, как уже говорилось, импровизация в джазе всегда развивается в рамках «квадрата»: песенного 32-тактового или блюзового 12-тактового (модальный и свободный джаз пока не берется во внимание). Интересно было бы изучить технику вуалирования квадратности в творчестве мастеров-импровизаторов.

⁹ На примере композиторского стиля это рассматривается в статье [1].

¹⁰ В чем и заключается противоречие *любой* типологии — давая возможность по-новому взглянуть на привычные явления, она быстро превращается в отработанный материал и начинает тормозить движение мысли. И важно уловить момент, когда необходимо перейти от типологически стилевому рассмотрению к индивидуально-стилевому.

Литература

1. *Переверзев Л.* Импровизация versus композиция. Вокально-инструментальные архетипы и культурный дуализм джаза // Музыкальная академия. 1998. №1. С. 125–133.
2. *Сыров В.* Типологические аспекты композиторского стиля // Стилиевые искания в музыке 70–80-х годов XX века. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского гос. педагогического университета, 1994. С. 53–70.
3. *Stearns M.* The Story of Jazz. New York, 1956. 367 p.

МУЗЫКА В ЕЁ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ

© Донин А. Н., 2014

МУЗЫКА И МУЗЫКАНТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ УРСА ГРАФА

В статье дается образно-стилистический контекстный анализ рисунков швейцарского (принадлежащего к немецкой традиции) художника эпохи Возрождения Урса Графа, в которых изображается игра на духовых и струнных музыкальных инструментах.

Ключевые слова: Швейцария, Германия, Ренессанс, Урс Граф, рисунок, музыка, рог, флейта, волынка, фидель

Тема музыки и музицирования имеет в немецком изобразительном искусстве глубокие корни. В эпоху Позднего Средневековья и Ренессанса она находила выражение в произведениях живописи, графики и скульптуры — как религиозного, так и светского содержания. Среди выдающихся памятников этого рода можно назвать алтарные произведения (картины, раскрашенные рельефы) с изображением музыкантов или музицирующих ангелов — например, «Ангел с лютней» из Краковского алтаря Файта Штосса (1489, Краков, костел святой Марии), створка с изображением музыкантов из Алтаря Иова работы Альбрехта Дюрера (1504, Кёльн, Музей Вальрафа-Рихартца), знаменитый «Концерт ангелов» Изенгеймского алтаря кисти Грюневальда (1515, Кольмар, Унтерлинден), «Коронование девы» Ганса Бальдунга Грина (1516, Фрайбург, собор). Здесь также могут быть упомянуты многие произведения светского, бытового содержания — например, посвященные миннезангу и миннезингерам миниатюры Большой Гейдельбергской рукописи (начало XIV века, Гейдельберг, Библиотека университета), рисунки Дюрера (Танцующие и музицирующие дети, 1495, ГМИИ; Танцующие обезьяны, 1523, Базель, Художественный музей), его же гравюра «Мужская баня» (1496), где один персонаж играет на дудочке, а другой — на маленькой фидели. К изображению музыкантов и музыкальных инструментов не раз обращались такие художники XVI века, как Ганс Гольбейн Младший и Альбрехт Альтдорфер, а из менее известных мастеров — Ганс Зебальд Бехам, Бартель Бехам, Ганс Вертингер, Даниэль Хопфер, Леонард Бек, Эрхард Шён. Серию гравюр с изображением дам, играющих на различных музыкальных инструментах, создал во второй половине XVI столетия Тобиас Штиммер: «Орган», «Лютня», «Виола», «Гитара», «Кларнет»¹, «Крумгорн», «Фагот», «Флейта».

Значительный и своеобразный вклад в развитие этой традиции внес швейцарский художник Урс Граф (ок. 1485 – ок. 1527/28). Его творчество известно в нашей стране немногим — в основном специалистам по искусству немецкого Возрождения. Будучи гражданином Швейцарии, но немцем по языку и культуре, Граф примыкал к немецкой художественной традиции. Это был единственный художник того времени, отдававший предпочтение графике — главным образом, рисунку пером, живописью же он занимался мало. До нашего времени сохранилась лишь одна его картина. Что же касается рисунков и гравюр Урса Графа, то они близки и по тематике, и по стилистике к произведениям Вольфа Губера — одного из ведущих мастеров Дунайской школы.

Жизнь Урса Графа была связана, главным образом, с Базелем, гражданином которого он стал в 1512 году. Здесь он работал как ювелир и мастер монетного двора, здесь же созданы многие его гравюры. Над рисунками же, которые ценились современниками выше всего, он работал не только дома, но, возможно, и во время военных походов: этот художник обладал склонностью к странствиям и авантюризму и не раз поступал на службу в качестве наемного солдата. Однако вместе с тем Урс Граф был весьма образованным человеком и обладал причудливой фантазией, которой давал волю в своем творчестве.

Участие художника в битвах и походах имело своим следствием то, что сюжетами многих его произведений стали боевые схватки и лагерная жизнь, а героями в этих случаях оказывались солдаты и маркитантки. Свои рисунки Граф создавал при помощи пера, блестяще владея этой техникой, что же касается печатной графики, то он предпочитал работать в области ксилографии, то есть гравюры на дереве.

Говорить о музыке применительно к работам Урса Графа можно в двух аспектах. С одной стороны, у исследователей его творчества подчас возникают в связи с некоторыми рисунками ассоциации с музыкой. Не раз высказывалось мнение, что композиции Графа бывают построены по принципам, в некотором смысле аналогичным тем, по которым создаются музыкальные произведения. Так, иногда фон, на котором представлен тот или иной персонаж, дополняет фигуру подобно тому, как гармония сопровождает мелодию (Ландскнехт на вахте, 1514, Базель, Кабинет графики). Иногда пейзаж многообразием своих форм напоминает оркестровое звучание (Обнаженная девушка, закалывающая себя кинжалом, 1523, там же). Более того, как считает немецкая исследовательница Маргарете Пфистер-Буркхальтер, рисунки Урса Графа по своей структуре сопоставимы с тканью музыкальных произведений, так как и само их композиционное решение, и пропорции, используемые художником, и интервалы между предметами, как и промежутки между отдельными линиями или штрихами, — все это подчинено ясным, легко читаемым закономерностям, которые не имеют ничего общего с академической рассчитанностью, но в которых много родственного с согласованием интервалов между тонами [8, S. 44].

С другой стороны, в работах Урса Графа мы нередко встречаем персонажей, играющих на музыкальных инструментах. Это ксилография 1520 года «Семейство сатиров», рисунки: «Сатириесса, трубящая в рог» (ок. 1513, Базель, Кабинет графики), «Обнаженная, играющая на струнном инструменте, и старый базельский шут» (1523, Дармштадт, музей), «Два швейцарских солдата и два ландскнехта, играющие на поперечных флейтах» (1523, Базель, Кабинет графики), «Волынщик» (1525, Париж, Школа изящных искусств); «Обнаженная, играющая на струнном инструменте» (Базель, Кабинет графики).

Среди них наиболее ранней работой является рисунок «Сатириесса, трубящая в рог». На нем изображена идущая широким шагом и полностью обнаженная — если не считать немногих модных аксессуаров — фигура женщины-сатира. У нее на шее драгоценное кольцо, вокруг талии повязан широкий пояс из какой-то легкой ткани, на левом колене и левой сандалиии — подвязки. Сатириесса трубит в огромный рог или горн, похожий на букцину (в данном случае это старинная примитивная труба, изогнутая наподобие рога, называвшаяся в Германии Zink или Zinken). Художник придает этому инструменту форму, напо-

минающую побег растения, как бы вырастающий из листа. Фигура дана в энергичном движении и производит впечатление силы и натиска. Несколько «животные» черты лица сообщают образу едва ощутимый гротескный характер.



Урс Граф. Сатириесса, трубящая в рог. 1513

Существует предположение, что на рисунке изображена древнеримская богиня войны Беллона, которая, трубя в рог², подает сигнал к началу битвы [4, s. 90]. В римской мифологии Беллона была спутницей Марса. С другой стороны, ее иногда отождествляли с иранской богиней плодородия Анаитис. Этим можно объяснить и «растительный облик» инструмента, и выпирающий живот сатириессы. Звуки, извлекаемые из рога, проходят спереди назад в виде клубов дыма между ногами сатириессы, что является, по-видимому, эротическим мотивом и напоминает некоторые произведения Ганса Бальдунга Грина — например, его рисунок «Ведьма и дракон» (1515, Карлсруэ, Кунстхалле). Что касается трактовки фигуры, то она обрисована линиями, проведенными с каллиграфической точностью и изяществом. В то же время бросается в глаза резкий, как бы металлический контраст между зонами света и тени на теле сатириессы. Эти резкие переходы рождают ассоциации с контрастами акустическими — между тишиной и трубным звучанием горна.

Спустя десять лет Урс Граф создал рисунок «Два швейцарских солдата и два ландскнехта, играющие на поперечных флейтах». В немецкой литературе этот рисунок иногда называют «Ständchen», то есть песня в честь кого-либо, серенада. Он имеет особое значение в историко-культурном контексте той эпохи. Несмотря на то, что немецкие ландскнехты были наемными солдатами, их не следует отождествлять со швейцарскими наемниками. Между теми и другими существовала давняя вражда, и назвать швейцарца ландскнехтом значило оскорбить его. Известно, что сам художник за подобное оскорбление подвергался судебному преследованию [6, p. 10].

Незадолго до того, как был создан этот рисунок, а именно в апреле 1522 года, состоялась битва при Бикокке близ Милана, в которой сражались французы и швейцарские наемники против войск папы Римского и императора. Солдаты, представленные на рисунке, — два швейцарца, француз и немецкий ландскнехт (это определяется по их одежде и аксессуарам), изображены не без легкого юмора: вряд ли после сражения при Бикокке они могли составлять «гармоничный квартет». Возможно, что нарисованная на плече одного из швейцарцев шутовская рожица, похожая на лисью морду, — символ хитрости и плутовства — является намеком на то, что швейцарцы своих недавних противников видят насквозь. Тем не менее, на рисунке эти вояки мирно и даже с видимым удовольствием предаются совместному музицированию. В этом рисунке, как и во многих других, художник не обошелся без эротических аллюзий: короткий толстый сук, торчащий из древесного ствола, напоминает о гультфиках швейцарских солдат, которые Граф часто изображал гротескно преувеличенными.

В 1965 году базельский ученый Вальтер Неф идентифицировал изображенные на рисунке инструменты. Во времена Урса Графа их называли *Zwerchpfeiff* или *Querpfeiffen* (в обоих случаях значение одно и то же: поперечная флейта), или *Schweizerpfeiffen* (швейцарская флейта). На рисунке их четыре, и они образуют квартет: дискант, альт, тенор и бас [4, S. 223].

К этому же году относится и еще один, похоже, автобиографический рисунок — «Обнаженная, играющая на струнном инструменте, и старый базельский шут».



Урс Граф. Два швейцарских солдата и два ландскнехта, играющих на поперечных флейтах. 1523

Этот лист можно сопоставить с другим, где также фигурируют шут и женщина — «Старый шут преследует обнаженную девицу» (б. д., Базель, Кабинет графики). Вместо «шут» можно сказать «дурак», поскольку немецкое слово *Narr*, а именно оно фигурирует в названиях этих рисунков, имеет оба значения. На листе «Старый шут преследует обнаженную девицу» героиня держит в левой руке веревку с двойной петлей — так называемый «силоч для дураков» или «ловушка для дураков» — мотив, часто встречающийся в западноевропейском искусстве Ренессанса (и более раннего времени), в том числе в рисунках Урса Графа. Это позднесредневековый символ любви или брака — своего рода аналог нашего выражения «узы супружества». Урс Граф вписывает в обе петли свою монограмму, так что нет никакого сомнения в том, что под шутом или дураком он имеет в виду самого себя (известны многочисленные скандальные случаи его супружеских измен). Вместе с тем объединение в одном рисунке мотива любовной ловушки и образа шута проясняет мысль художника о том, что любовь — та же глупость (или дурачество) [3, S. 28].



Урс Граф. *Обнаженная, играющая на струнном инструменте, и старый базельский шут. 1523*

Обращаясь к рисунку «Обнаженная, играющая на струнном инструменте, и старый базельский шут»³, мы видим, что в нем представлена аналогичная ситуация, только вместо «силка для дураков» девица держит в руках смычковый инструмент и играет на нем. По-видимому, тем самым художник характеризует музыку как средство, способствующее любовному дурману.

Создается впечатление, что шут, фигура которого приобретает слегка шаржированный характер, поет под аккомпанемент девицы. И, хотя художник в то время совсем не был так стар, как это деградирующее существо, он, возможно, снова имеет в виду самого себя. Здесь мы вновь видим контраст, как это было в рисунке с сатирической красотою и уродливой старостью. Что касается инструмента, то в публикациях, посвященных творчеству Урса Графа, ему не дают какого-то определенного названия. Только в англоязычной монографии Э. Мэйджора и Э. Грэдмена 1942 года он назван скрипкой [6, р. 21], но, разумеется, это другой инструмент — скорее всего, как и на гравюре Дюрера, это фидель.

К 1525 году относится последний известный рисунок Урса Графа, посвященный теме му-

зицирования, — «Волынщик». Это однофигурная композиция, какие часто встречаются в творчестве Урса Графа, особенно в ранний период. Здесь художник возвращается к этому принципу, и так же, как в первом из рассмотренных нами рисунков, здесь почти отсутствует фон — мы видим только одну линию, обозначающую или, скорее, намекающую на поверхность земли, и тень от ног на ней.



Урс Граф. *Волынщик. 1525*

Поэтому все внимание сосредотачивается на фигуре музыканта — на его одежде, позе, берете с длинным пером, надутых щеках и на самом инструменте. Этот рисунок безыскусен и прост, однако он живо характеризует позу волынщика и даже выражение его лица, хотя мы видим его в профиль и несколько сзади. С легким юмором художник обращает наше внимание на босые ноги музыканта — и это при том, что на берете у него щегольское перо, обрисовывает как бы вторящие друг другу контуры щеки музыканта и пузыря, служащего резервуаром для воздуха. Характер ведения линии становится в этом рисунке особенно виртуозным и в то же время элегантным. Вместе с тем, если неторопливо и внимательно следить за подвижными линиями абриса фигуры, как бы следуя взглядом за пером художника, то в нашем воображении вновь может возникнуть

музыкальная ассоциация: этот контур причудлив, как мелодия волынки, на что обращают внимание Э. Мэйджор и Э. Грэдмен [6, p. 21].

Биография Урса Графа рисует его как типичного человека своего времени. Но он также был и типично ренессансным художником, для которого характерно стремление — осознанное или нет — отразить в своем творчестве так называемую *varietà*, то есть бесконечное многообразие мира. Об этом говорят, в частности, те рисунки мастера, которые посвящены теме музицирования: в них причудливо, с элементами гротеска и аллегории, нередко с легким юмором воплощены война и любовь, музыка и безмолвие, мифология и актуальная для художника современность.

Примечания

¹ На самом деле на гравюре изображен горн.

² Сходство с букциной — древнеримским музыкальным инструментом — может служить косвенным подтверждением версии о том, что изображена действительно Беллона.

³ Это именно базельский шут, так как на его плаще виден так называемый базельский посох (стилизованый посох епископа) — главный элемент городского герба.

Литература

1. *Бенуа А.* История живописи всех времен и народов. Т. 3. СПб.: Издательский Дом «Нева», 2004. 512 с.
2. *Либман М. Я.* Дюрер и его эпоха. М.: Искусство, 1972. 240 с.
3. *Andersson Ch.* Jungfrau, Dirne, Fortuna // *Kritische Berichte.* 16, 1988. 1. S. 26–35.
4. *Beschreibender Katalog der Zeichnungen. Bd. III. Die Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts. Teil 2B. Urs Graf. Die Zeichnungen im Kupferstichkabinett Basel / bearbeitet von Christian Müller.* Basel, 2001. 412 S.
5. *Hütt W.* Deutsche Malerei und Graphik der frühbürgerlichen Revolution. Leipzig: Seemann Verlag, 1973. 594 S.
6. *Major E., Gradmann E.* Urs Graf, London, 1947. 38 S.
7. *Ullmann E.* Geschichte der deutschen Kunst. 1470–1550. Leipzig: Seemann Verlag, 1985. 328 S.
8. *Urs Graf. Federzeichnungen. Geleitwort von Margarete Pfister-Burkhalter.* Leipzig: Insel-Verlag, 1960. 52 S.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

© Афасижев М. Н., 2014

ФУТУРИЗМ: ОЧЕЛОВЕЧИВАНИЕ МАШИНЫ И МАШИНИЗАЦИЯ ЧЕЛОВЕКА

В статье представлены эстетические теории итальянских футуристов, в которых выражены их надежды на коренное преобразование европейского общества посредством развития техники. Показаны крайности апологетики «машинизма» как средства достижения новой эры в истории человечества.

Ключевые слова: эстетика, футуризм, манифест, искусство, наука

Итальянский футуризм зародился как литературное направление, инициатором и главным теоретиком которого был Филиппо Томмазо Маринетти. В своих теоретических манифестах он изложил понимание роли искусства в современном обществе, которое отличалось — даже по сравнению с последующими программами модернистов — яростным отрицанием культуры и искусства прошлого на том основании, что современная цивилизация в корне должна изменить ценностные ориентации, став на позиции активного и практического преобразования мира при помощи техники и машин. В «Первом манифесте футуризма» Маринетти писал: «Мы говорим: наш прекрасный мир стал еще прекраснее — теперь в нем есть скорость. Под багажником гоночного автомобиля змеятся выхлопные трубы и изрыгают огонь. Его рев похож на пулеметную очередь, по красоте с ним не сравнится никакая Ника Самофракийская» [1, с. 160]. Поэт-футурист доходит до экстаза, рисуя картину будущей машинной цивилизации. «Мы будем воспевать рабочий шум, радостный гул и бунтарский рев толпы: пеструю разноголосицу революционного вихря в наших столицах; ночное гудение в портах и на верфях под слепящим светом электрических лун» [1, с. 161]. И далее: «Пусть прожорливые пасти вокзалов заглатывают чадающих змей. Пусть заводы привязаны к облакам за ниточки вырывающегося из их труб дыма. Пусть мосты гимнастическим броском перекинутся через ослепительно сверкающую под солнцем гладь реки. Пусть пройдохи-пароходы обнюхивают горизонт. Пусть широкогрудые паровозы, эти стальные кони в сбруе из труб, пляшут и пыhtят от нетерпения на рельсах. Пусть аэропланы скользят по небу, а рев винтов сливается с плеском знамен и рукоплесканиями восторженной толпы» [1, с. 161], — провозглашал Маринетти. Пожалуй, никогда больше художники последующих

направлений модернизма не воспевали технику и машины с такой восторженностью и размахом. Как считают отечественные и зарубежные искусствоведы, политической подоплекой футуристического воспевания индустриализации явилось стремление итальянской буржуазии преодолеть феодальные пережитки и экономическую отсталость Италии по сравнению с передовыми странами Европы и Америки. Например, М. Дамус в работе «Функции изобразительного искусства в позднем капитализме» пишет, что «футуристы в своей «эстетике» идентифицировали себя с целями итальянской буржуазии перед Первой мировой войной» [5, S. 28]. В частности, они приветствовали завоевательную колониальную политику Муссолини. «Да здравствует война, — только она может очистить мир. Да здравствует вооружение, любовь к Родине!» [1, с. 160] — восклицал Маринетти.

Футуризм, в отличие от далеких от политики предшествующих течений в живописи — импрессионистов и кубистов — был предельно политизирован, и этим самым положил начало активному вмешательству модернизма в общественную жизнь. Но не только в этом футуризм выступил новатором, многие формально-технические новшества и в литературе, и в живописи получили развитие в различных направлениях изобразительного искусства XX века. Как впоследствии будет очевидно, в разных течениях модернизма вполне явственно реализовывались «советы» Маринетти, которые он давал в своем «Техническом манифесте футуристской литературы». А именно — «синтаксис надо уничтожить», «надо отменить прилагательное», «отменить наречие», «пунктуация больше не нужна», «сплетать образы нужно беспорядочно и вразнобой», а главное — «полностью и окончательно освободить литературу от собственного «я» автора», то есть от психологии. Более того, он

предлагает вообще исключить человека из объектов изображения в искусстве, а на его место «принять неживую материю». «Человеческая психология вычерпана до дна, и на смену ей придет лирика состояний неживой материи. Но внимание! Не приписывайте ей человеческих чувств. Ваша задача — выразить силу ускорения, почувствовать и передать процессы расширения и сжатия, синтеза и распада. Вы должны запечатлеть электронный вихрь и мощный рывок молекул... Горячий металл или просто деревянный брусок волнует теперь нас больше, чем улыбка и слезы женщины. Мы хотим показать в литературе жизнь мотора... Надо прислушаться к разговорам моторов и воспроизводить целиком их диалоги» [2, с. 165–166], — рекомендации Маринетти своим коллегам. А в заключение манифеста он восклицает: «Наступает век техники. Но что могут ученые, кроме физических формул и химических реакций? А мы сначала познакомимся с техникой, потом подружимся с ней и подготовим появление механического человека в комплексе с запчастями» [2, с. 168].

Таким образом, налицо декларативная апологетика «машинизма», которая сменила авторитет чистой науки, так или иначе, ранее оказывавшей влияние на искусство. От идей к их технологическому воплощению — такова эволюция от импрессионизма к футуризму на этом этапе развития модернизма. Наука в ее чистом виде еще не раз выступит в качестве ориентира и стимула творчества. Пока же в качестве основного объекта изображения в литературе и искусстве вообще выдвигалась машина или же человек в качестве механизированного робота, да еще и с запчастями.

Многие советы и установки футуризма, провозглашенные Маринетти, нашли воплощение в футуристической живописи. Так, вполне адекватна призыву изображать «механического человека» картина У. Боччони «Динамизм мускулов» (1913) или «Похороны анархиста Галли» К. Кара (1910). Их коллеги — Дж. Северини, Дж. Балла, Л. Руссола в своих картинах стремились изобразить «динамизм», «скорость» движения материальных тел или же «состояний души» (У. Боччони), беспорядочные скопления людей, разгул толпы или драки на улице, а также дина-

мизм абстрактных форм материи. Это вполне очевидно на примерах картин Дж. Балла «Динамическая последовательность» (1913), «Выстрел из ружья» (1915); Дж. Северини — «Сферическое распространение центробежного света» (1914), «14 июля» (1913), «Бронепоезд» (1915) и другие.

Как отмечали искусствоведы и критики, сравнение футуристической живописи с кубизмом, которое напрашивалось в период демонстрации первой в Париже в галерее Бернхейма, показало, что футуризм менее самобытен, и в известной мере использовал художественные открытия кубизма, а в дальнейшем развитии сближается и с абстракционизмом [3, с. 127].

Но если художественная радикальность и новаторство футуристической живописи не столь очевидны, все же идеи теоретиков и основателей футуризма нашли дальнейшее развитие и воплощение во многих направлениях модернизма. И с этих пор отношение к технике и вообще к науке и технологии в модернизме будет всегда актуальным. И, как справедливо утверждает В. И. Тасалов, «зависимость эволюции искусства от развития техники констатировать нетрудно. Форма искусства — материал, технические средства различных видов искусства и даже возникновение новых сфер художественной деятельности — во многих случаях прямым образом обусловлена прогрессом техники» [4, с. 31].

Литература

1. *Маринетти Ф. Т.* Первый манифест футуризма // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986.
2. *Маринетти Ф. Т.* Технический манифест футуризма // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986.
3. *Петрочук О.* Футуризм // Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М., 1987.
4. *Тасалов В. И.* Прометей или Орфей. Искусство технического века. М.: Искусство, 1967.
5. *Damus M.* Funktion der Kunst im Spätkapitalismus. Frankfurt am Main.

© Афасижев М. Н., 2014

КОНЦЕПТУАЛ-АРТ: ИСКУССТВО КАК ИДЕЯ

В статье рассматриваются социокультурные причины и условия появления концептуал-арта, который редуцировал художественное творчество и искусство до идеи произведения. Концептуал-арт положил начало доминированию в искусстве модернизма различных абстрактных арт-практик.

Ключевые слова: концептуал-арт, эстетика, идея, абстрактное искусство, наука

Проблема соотношения идеального и материального всегда являлась центральной в теории и практике искусства. Классическое искусство во все эпохи демонстрировало их единство и целостность. Во многих направлениях модернизма эта целостность принципиально отвергалась и в качестве искусства объявлялись или идеи вне их материального воплощения, или различные материальные объекты, или явления природы сами по себе. Абстракционизм, дадаизм, поп-арт, ленд-арт вполне определенно демонстрируют эти тенденции модернизма.

Концептуальность изначально была присуща модернизму и была обусловлена двумя обстоятельствами — активизацией субъективного фактора в искусстве XX века и все возрастающей ролью науки во всех сферах общественной жизни и в искусстве, в том числе.

Концептуальность, начиная с дадаизма, была направлена на отрицание традиционных форм изобразительности в искусстве. Так, Марсель Дюшан утверждал: «Меня интересуют идеи, а не живописный результат. Несколько раз я хотел поставить живопись на службу мысли... Фактически я пытался найти место, которое было бы подалеже от нравящейся и физически привлекательной живописи» (cit. op: [1, p. 56]).

Вообще, концептуальность характерна и для других направлений модернизма. Художники поп-арта, например, Р. Раушенберг и К. Олденбург в своем творчестве в большей мере стремились к «изобретению идей», чем к образному отражению действительности.

Известный исследователь модернизма американский критик Гарольд Розенберг справедливо утверждал, что для понимания общей черты модернизма необходимо учитывать в нем нередко определяющую роль понятий и идей, теоретических манифестов и концепций искусства в его развитии. «Корни современного искусства находятся не в созерцании природы и произведений искусства прошлого, но в теоретических интерпретациях их» (cit. op: [4, p. 138]), — пишет он в своей работе «Искусство на краю. Творцы и си-

туации». В противовес некоторым нашим искусствоведам, которые или отрицали необходимость появления модернизма как ответ на современную ситуацию в искусстве и его связь с характерными особенностями эпохи или же рассматривали его вне его общественно-политических детерминаций, американский искусствовед убежден в обратном. «Современное искусство, — считает он, — насыщено сущностью и идеологией, которые отражают *технологическую, политическую, социальную и культурную революцию последних ста лет*» [Ibid., p. 136] (курсив мой. — М. А.).

Возникновение нового направления в модернизме всегда, так или иначе, связано с общественно-психологическими и другими причинами и является в той или иной степени реакцией на предшествующие ему способы и цели творчества. И появление концептуал-арта было отзвуком настроений, охвативших радикальную интеллигенцию и бунтующую молодежь 60-х годов. А искусством, против которого выступили представители концептуал-арта, был поп-арт, который не только лояльно относился к потребительскому обществу, но и в известной степени содействовал эстетизации его товаров и их рекламы. Концептуал-арт же в лице своих теоретиков и художников выступил решительно и бескомпромиссно, как никто до него, против превращения искусства в товар, против коммерциализации его на стадии творчества и потребления.

Именно этим во многом определяется и концепция, и практика художников этого направления. И оно не было одиноким в этом своем отрицании рынка как регулятора и стимулятора творчества. В середине 60-х годов возникают сходные с ним направления, общей чертой которых являлась «дематериализация» искусства, создание произведений, которые невозможно продать или купить вследствие того, что в них отсутствовал эстетический или специально созданный предмет, а если и присутствовал, то он был лишен «товарных свойств». Так, например, ленд-арт, боди-арт или перформанс можно было только посмотреть или сфотографировать, но ку-

пить или продать раскрашенные скалы или вырытые рвы в поле (лэнд-арт) невозможно, так же, как и участников перформанса или боди-арта.

Кроме того, концептуальное искусство нередко заключается в изложении его творцами различных проектов, которые так и остаются намерениями, нереализованными на практике. Творчество концептуалистов исчерпывающе полно представлено в книге американской исследовательницы этого направления Люси Липпард «Шесть лет: дематериализация объекта искусства с 1966 по 1972». Здесь собраны описания выставок концептуал-арта, интервью с его представителями, их выступления и статьи.

Каким образом концептуал-арт апеллировал к науке? Главным образом, опосредованно. Поскольку его представители отвергли гармонию идеи и формы в искусстве, отрицая необходимость эстетической материализации идей, то они различными способами пытались выразить эти идеи или намеками на них, или же окольными способами. Но, во-первых, концептуалисты стремились к теоретическому обоснованию своего искусства. Так, один из авторитетных художников концептуал-арта Джозеф Косут выдвинул лозунг этого направления модернизма — «Искусство как идея». То есть концепция искусства как идеи, по убеждению Косути, должна оставаться как идея в сфере духовного, а не воплощаться в каком-либо материале искусства. Именно к этому, по его мнению, привела эволюция модернизма с самого начала его возникновения. И для него «ясно, что в природе искусства, начиная с XX века, наблюдается сдвиг в визуальном эксперименте от морфологического к концептуальному» (cit. op: [2, p. 129]).

Свое творчество художник определял как понятийное, поскольку объектом его является нечто общее или тотальное, а не что-либо конкретное. Современные произведения искусства — это идеи. Не «идеалы», а, скорее, модели являются визуальными выражениями специфического предмета, которые я имею в голове» [Ibid., p. 125], — говорил Косут в одном из своих интервью. Как же довести их до зрителя? Например, его работа «Название» представляет собой негативный фотостат, воспроизводящий страницу из словаря, на которой дается толкование слова «объект». Художник стремится, по его словам, к абстракциям, которые связаны с философией и теорией искусства. Но наиболее характерными для его творчества являются своеобразные «исследования», в которых он использует форму научного изложения для генерирования текстов весьма парадоксального характера, скорее, пар-

дирующих, чем исследующих что-либо. Например, в «Специальном исследовании» читаем:

«1. Логик, который ест свиной бифштекс, возможно, потеряет деньги.

2. Азартный игрок, чей аппетит не является чрезмерным, возможно, проиграет деньги...

3. Человек, который потерял деньги и не ест свиной бифштекс на ужин, лучше бы взял такси, чем вставать в пять часов утра.

4. Игрок, который идет спать до четырех утра, не нуждается в том, чтобы брать такси, если он не имеет чудовищного аппетита» [Ibid., p. 174–175] и так далее и в том же духе. А в итоге, как и любом научном исследовании, обобщаются результаты и делается вывод, вроде того, что «универсальный человек» — это тот, кто ест свиной бифштекс на ужин, встает в пять часов утра, проиграл деньги, имеет чудовищный аппетит, логик, не ложится спать до четырех утра, человек, который берет такси, и т. д.

Содержание концептуал-арта, считает Косут, столь же серьезно, как и содержание науки и философии. И в нем, как и в этих формах сознания, нет разделения между восприятием и творчеством. А при размышлении над искусством в концептуал-арте неразрывно сочетаются и функции творца, и критика. Поэтому его аудиторией являются художники и критики, а не широкая публика. Тем более, что «фундаментальным для идеи искусства является понимание его лингвистической природы» [Ibid., p. 148], о которой широкая публика редко задумывается при восприятии искусства.

О творческих устремлениях и о специфике концептуал-арта другой его представитель американец Сол Левитт пишет следующее: «В концептуал-арте идеи или понятия являются важнейшим аспектом искусства... Идея становится машиной, которая создает искусство» [Ibid., p. 28]. Отсюда основная часть творческого процесса падает на составление планов и проектов, а не на их «механическое воплощение». Идеи же и планы рождаются интуитивно и они обычно связаны с наукой, например, математикой или же с философией, но не должны быть иллюстрацией их. Именно качество и содержание идей определяет значительность и содержательность концептуал-арта. По заключению Левитта, «концептуал-арт хорош тогда, когда хороша его идея» [Ibid., p. 75–76].

Как и его коллега Косут, Левитт не скупится на определения своего искусства, сделанные в наукообразных формах и выражениях. Например, в своих «Сентенциях о концептуал-арте»,

опубликованных в 1969 году, он утверждает следующее:

«1. Концептуал-художники, скорее, мистики, чем рационалисты. Они пришли к выводу, что логика не может их обогатить.

2. Рациональные суждения повторяют рациональные суждения.

3. Иллогические суждения ведут к новому опыту. <...>

10. Одни идеи могут быть произведениями искусства... Не все идеи нуждаются в физическом воплощении. <...>

19. Условности искусства устанавливаются самим искусством. <...>

21. Восприятие идей ведет к новым идеям. <...>

33. Трудно испортить хорошую идею...» [Ibid., p. 162] и так далее.

Эти «сентенции» мало чем связаны с творчеством Левитта, вернее, с его проектами. Например, в одном из них он предлагает:

I. На стене (если возможно, белой и гладкой) нанести 500 желтых, 500 серых, 500 красных, 500 голубых линий внутри площади в один квадратный метр. Все линии должны быть длиной от 10 до 20 сантиметров.

II. Уничтожьте этот проект». Или: «На стене исполнитель проводит твердым карандашом линию в течение одной минуты, над этой линией и параллельно ей — еще одну линию в течение часа» [Ibid.].

Первую серию таких проектов Левитт выполнил сам на выставке «Искусство за мир» в 1968 году в галерее Паулы Купер в Нью-Йорке. Нередко он нанимал исполнителей подобных проектов, вовлекая их в «сотворчество» и платя им за этот монотонный труд.

Каждый концептуалист придумывает свой метод проектирования и исполнения своих произведений. Так, американский представитель этого искусства Мэл Бознер, в основном, занимался заполнением разграфленных квадратов цифрами, последовательность которых и составляет «содержание» его произведений. Они и нарастают, и образуют определенные узоры, например, крест или свастику, или же представляют случайный набор цифр — в случае демонстрации спонтанности творческого процесса.

В интервью с американским искусствоведом Элен Джонсон, помещенном в ее книге «Современное искусство и объект» и имевшем быть в 1972 году, в ответ на ее вопрос, почему он испытывает такое неприятие реальных объектов в качестве предмета изображения в своем искусстве, Бознер отвечал: «Мое отвращение к ним является

эстетическим и, возможно, психологическим. Я не люблю объекты. Я не хочу обладать вещами. Не хочу быть ответственным за их существование». И далее — «Меня с самого начала интересовала природа идей, природа мышления, вовлеченного в искусство» (cit. on: [1, p. 208]).

Но спрашивает Джонсон, возможно ли выражение одной и той же идеи разными материально-эстетическими средствами? Например, можно ли в его произведении «Медитации о теореме Пифагора», представляющей собой графическое изображение знаменитой теоремы при помощи мелких орешков, заменить другими предметами, хотя бы камешками? — «Можно, — отвечает Бознер, — ведь от этой замены идея этой теоремы не изменится».

Примерно таким же творчеством занимается и другой американский концептуалист — Бернар Венетта, целью которого, по его словам, является «презентация и утилизация лингвистических и логических диаграмм для обозначения абстрактного содержания работ, базирующихся на школьной математике, физике, химии, заводских чертежах и манифесте против чувственности, против экспрессии в искусстве индивидуальной личности» (cit. on: [2, p. 13]).

А некоторые работы представителей концептуал-арта были целиком рассчитаны на воспринимаемые действия зрителей. Так, концептуалист Дональд Бургц предлагает им на плакате следующее: «Опишите некую идею. Подумайте о всех идеях, которые находятся в связи с нею. Опишите их всех. Думайте об идеях, которые с каждой из них находятся в связи. Опишите их» [Ibid., p. 135–136].

Идея сближения искусства с наукой выражала весьма устойчивую тенденцию модернизма. Но будучи «оголенным» и освобожденным от эстетических средств выражения, доведя эту, в общем, плодотворную идею до логического конца и таким образом преступив все допустимые границы между искусством и не искусством, концептуал-арт как бы продемонстрировал, что при всех крайностях взаимодействия идеи и формы в искусстве — в пользу идеи или ее эстетического воплощения — все же их связь и взаимообусловленность необходимы. Подмена содержания искусства наукой в век, где она и так всюду присутствует и непосредственно, и опосредованно — в технологическом ее воплощении, едва ли может вызвать (и недолговечность концептуал-арта это показала) энтузиазм публики, как это было в начале века, когда наука помогала глубже исследовать природу человека, открывала, казалось, нео-

граничные и широкие просторы для развития всех видов человеческой деятельности и художественного творчества. Когда же наука содействовала не только прогрессу, но и созданию ядерного, химического, бактериологического и других видов вооружения, а также современных производственных технологий, приведших к экологическому кризису, отношение к науке стало совсем другим, настороженным, если не враждебным. В общем, по сравнению с другими направлениями модернизма, концептуал-арт не пользовался широкой популярностью даже среди узкого круга

любителей подобного рода творчества, и довольно быстро сошел с художественной сцены.

Литература

1. *Johnson E. H.* Modern Art and the Object. A Century of Changing Attitude. L., 1976.
2. *Lippard L.* Six Years: the Dematerialisation of the Object from 1966 to 1972. N. Y., 1973.
3. Marcel Duchamp in Perspective. New Jersey, 1975.
4. *Rosenberg H.* Art on the Edge. N. Y., 1969.

© *Кирнозе З. И., 2014*

МУЗЫКА В ПРОСТРАНСТВЕ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ: КУЛЬТУРА И ЦИВИЛИЗАЦИЯ

Необходимость лингвокультурной коммуникации — потребность времени. В качестве опор выбраны традиции Шпенглера, Тойнби, Хантингтона, Вернадского.

Ключевые слова: межкультурная коммуникация, музыка, инструмент, культура, цивилизация, Шпенглер, Тойнби, Хантингтон, Вернадский

Современное искусствознание остро нуждается в исследовании музыки не как локального и специального феномена. Очень важно осознание ее включенности в общие процессы культуры, выявление того, как музыка «реагирует» на цивилизационные сдвиги. Одним из главных методологических инструментов в этой связи является понятие «межкультурная коммуникация», открывающее пути изучения единства внутренних, имманентно-музыкальных закономерностей и внешних воздействий на логику стилевого и жанрового развития музыкального искусства. Остановимся на понятии «межкультурная коммуникация» подробнее.

Во второй половине XX века проблема межкультурной коммуникации заняла одно из главных мест в культурологии. Этому способствовало то, что после Второй мировой войны были существенно ослаблены позиции в европоцентризме, предполагавшем неравенство между цивилизованными и нецивилизованными народами, и, соответственно не усматривавшем острой необходимости в нем.

Потребность в диалоге с культурами, далекими по своему характеру от европейской, привела к созданию ООН и ЮНЕСКО. Провозглашение прав человека, создание Европейского союза стало поворотным пунктом в истории человечества. Эти же причины обусловили появле-

ние новой научной дисциплины межкультурной коммуникации.

Пионером научного изучения и преподавания межкультурного обучения стал антрополог Эдвард Холл, возглавивший Американский институт службы за границей в 1946 году. Холл писал, что нет другого пути познания культуры, кроме как изучать её, как учат язык. Может быть, здесь более подходит сравнение с настройкой музыкального инструмента. Антрополог настраивает самого себя так, чтобы быть способным воспроизвести мелодию чужой культуры.

Критерием понимания культуры Холл считал умение видеть разницу между событием в одной цивилизации и событием в другой культуре, которая незаметна для внешнего наблюдения, но очевидна для всех без исключения носителей данной культуры, даже если они не в состоянии объяснить, в чем заключается разница. Критерием понимания культуры оказывается способность к распознаванию событий в их внешнем проявлении.

Термин «межкультурная коммуникация», введенный Холлом после Второй мировой войны десятилетие спустя, перестал обозначать только направление, разрабатываемое в американском институте службы за границей, организованным антропологом и лингвистом. Задача стала видеться в том, чтобы найти узкий путь между глобализацией и сохранением культурного плюрализма,

между насилием и политическими методами решения проблем, между культурой войны и культурой разума.

Фундаментальный характер новой дисциплины был отмечен и обоснован в первую очередь учеными, занимавшимися точными и естественными науками — математикой, физикой, термодинамикой, биологией, закономерно обратившимися к философии. Именно они поставили во главу угла глобальные задачи дисциплины.

Из огромного множества сложных взаимодействующих и сотен тысяч переменных, характеризующих общее понятие мировой культуры, они пытаются выделить наиболее важные процессы и те ключевые факторы, которые оказывают влияние уже не на одну математику или биологию, но и на такие далекие от них науки, как философия, история, социология, экономика, этнография, филология... Ибо «если XX век прошел под знаком разбрасывания камней», рождения сотен научных дисциплин, то в XXI веке на первый план вышла проблема синтеза наук.

Межкультурные коммуникации понимаются сегодня в пределах одной или нескольких культур. Ее существование предполагает разные подходы от гендерных до статусных, от возрастных до ментальных, от национальных до эпохальных. И прежде определения важнейших аспектов межкультурной коммуникации целесообразно остановиться на исторических понятиях «культура» и «цивилизация».

На международном конгрессе в 1980 году было зафиксировано более двухсот наименований культуры. Сегодня культурологи говорят об их удвоении. Начиная с XVIII века понятие «культура» становится научным термином. Культура как понятие было сформулировано немецким юристом Самуэлем Пуфендорфом (1632–1694). Цивилизация — французскими просветителями XVIII века, мечтавшими о культуре нового общества, основанного на свободе, равенстве и братстве. В России термин «культура» получил распространение с середины XIX века. До этого времени употреблялся термин «цивилизация». Сегодня под термином «цивилизация» обычно понимают историческое воплощение культуры, хотя возможны и другие подходы. Цивилизация может быть определена по этническому и национальному признаку. В историю вошли великие цивилизации христиан, мусульман, евреев, китайцев...

Слово «культура» из серии фундаментальных по числу сочетаемых понятий, оно занимает одно из главных мест в европейских языках: «происхождение культуры», современная культу-

ра, античная культура, европейская культура..., культура производства, культура торговли, музыкальная культура, физическая культура... Поистине этот ряд стал неисчерпаемым. В нем мы имеем дело с инвариантами культуры. Неудивительно, что ученые ищут и общее понятие варианта культуры.

Общее определение культуры содержит два основных смысла, заложенных в генезисе слова (cult): обработка и возделывание земли и религиозная вера. Современный ученый Ю. М. Лотман отмечает разницу в смысловом, семантическом наполнении понятия культуры в разные исторические эпохи. Общее свойство культуры заключается в наличии у нее «отгороженной сферы» и в ее осознании на фоне оппозиции «культура/не-культура». Уже эта оппозиция предполагает знаковую, семантическую систему.

Именно знаковая семантическая природа позволяет это отличие видеть воочию. Каждый человек способен различать свои и чужие предметы и вещи. В чужом саду не собирают плоды, на могильных плитах пишутся имена ушедших...

Академический словарь русского языка дает первым из определений слово «культура»: «совокупность достижений человеческого общества в производственной, общественной и духовной жизни» [8]. В культурологии феномен культуры определяется как «природа, которую пересоздает человек, утверждая посредством этого себя в качестве человека» [3, с. 39]. В этом неполном определении четко выражены подходы к проблемам — победы человека над природой и переход природного человека в социальную личность, иначе говоря, переход той границы, о которой писал Лотман [5, с. 326].

Сближение человека с природой ради достижения смысла понималось много столетий назад и особенно явно декларировалось в просветительской философии XVIII века. Схематично это сочетание может быть выражено в треугольнике Локка, объединяющего природу, труд и семиотику (смысл) [4].

Возможны разные обозначения «углов» фигуры. В определении культуры присутствует человек как существо биологическое и деятельное, а культура предстает уже как система.

Гениальным шагом в трактовке феномена духовной культуры стала философия Гегеля (1770–1831). К просветительскому определению теории культуры Гегель добавляет следующую и очень значимую категорию — обратную связь. Хотя Гегель писал об искусстве, его открытие применимо и ко всему определению культуры. У

Гегеля искусство «распадается на произведение, имеющее характер внешнего, обыденного наличного бытия — на субъект его продуцирующий, и на субъект его созерцающий и перед ним преклоняющийся» [2, с. 383].

На основании просветительской и гегелевской концепции культуры в последующем была создана теория системы, опирающаяся на уже найденные базовые определения.

Сложность и многомерность, заявленные уже в количестве наименований, породили разнообразные подходы. Среди классических, самых популярных, сохранивших свое значение сегодня, — концепции Освальда Шпенглера, Тойнби, Хантингтона, Вернадского.

Освальд Шпенглер (Spengler, 1880–1936) — выдающийся немецкий философ, историк, создатель «морфологии культуры». Шпенглер разграничил понятия «культура» и «цивилизация». Подобно растению, «культура» проходит стадии зарождения, расцвета и умирания. «Цивилизация» — неизбежная «судьба», «закат» и «окаменение» культуры. Бездушная, техническая цивилизация порождает «толпу», управляемую «массу».

В концепции Шпенглера всякая культура переживает возрасты отдельного человека, имеющего свое детство, взросление и старость. История европейской цивилизации служит доказательством этого тезиса. Характер цивилизации определяет не его материальный уровень, а душа народа, понимаемая как единство, внутреннее сопереживание — «Мы». Закат Европы Шпенглер видит в утрате такого единства, являющегося концом единства европейской цивилизации [8].

По иному ищет смысл в культуре и цивилизации Тойнби.

Арнолд Джозеф Тойнби (Toynbee 1889–1975) — английский историк и социолог, один из руководителей Королевского института международных отношений (1925–1955). Главный труд Тойнби — «Исследование истории» (т. 1–12, 1934–1961). Следуя О. Шпенглеру, Тойнби выстраивает историю цивилизаций, каждая из которых проходит в своем развитии стадии возникновения, роста, надлома и разложения, после чего гибнет, уступая место другой. Развитие цивилизаций связано с творческой деятельностью меньшинства, которое отвечает на «вызовы» истории, увлекает за собой инертное большинство. «Своеобразие этих «вызовов» и «ответов» определяет специфику каждой цивилизации, иерархию ее социальных ценностей и философские концепции смысла жизни». Рассмотрев историю 13 отдельных цивилизаций, Тойнби отказался от

«европоцентризма». Влияние Тойнби испытали на себе С. П. Хантингтон и многие другие историки, этнографы и культурологи XX века.

В концепции Тойнби главным пунктом стало исследование процесса перехода от одного состояния цивилизации к другому, в «динамической деятельности». Он рассматривает тринадцать мировых цивилизаций, в которых при всей разности присутствует внутренняя война между господствующим меньшинством и активным большинством. Цивилизация сохраняет единство пока ее части, находящиеся в состоянии внутренней войны, не приведут к расколу общества. Социальная трещина ведет к распаду цивилизации, проявляющемуся в войнах, внешних и особенно внутренних. Ключевые слова философии Тойнби — «вызов времени» и «ответ истории» [6].

Связь культуры и цивилизации в современном мире исследует и Хантингтон:

Сэмюэл Ф. Хантингтон (Samuel Phillips Huntington, 1927–2008) — американский политолог, профессор Гарвардского университета. Вслед за А. Дж. Тойнби С. Хантингтон понимает цивилизацию «как культуру в широком смысле слова», как самое большое «мы», где человек чувствует себя в культурном отношении дома, и одновременно то, что отделяет нас от всех «них» — тех, что вовне» [9].

Трагический аспект современной цивилизации он видит в отрыве цивилизации от культуры, говорит о цивилизации, как истории человечества, перед которой стоит угроза гибели в результате утери «идентификации».

Понимание человечества, как единого целого в космическом масштабе свойственно и для теории Вернадского.

Владимир Иванович Вернадский (1863–1945) — русский философ, естествоиспытатель, основоположник антропокосмизма, генетической минералогии, биогеохимии и многих смежных наук гуманитарного и естественнонаучных циклов. Профессор Московского университета в 1898–1911 гг., Академик Петербургской Академии наук, первый президент АН Украины, организатор и директор Радиевого института (1922–1939) и Биохимической лаборатории. Получил Сталинскую премию в 1943 году. По научному кругозору и широте интересов приближается к титанам Возрождения. Развив теорию Биосферы совместно с французским теологом и естествоиспытателем Пьером Тейяром де Шарденом (1881–1955), он делает следующий шаг — признает неизбежность перехода homo sapiens из биосферы в ноосферу.

Вернадский научно устанавливает, что на протяжении последних 20–30 тысяч лет происходит *полное заселение биосферы человеком*. Биосфера XX столетия превращается в ноосферу, созданной ростом науки и основанной на созидательной деятельности человека. Изменение биосферы происходит как природный естественный процесс.

Путь от биосферы к ноосфере — это путь обретения высшего смысла [1].

Таким образом, в динамике изучения культуры — от просветителя Локка к Гегелю и философу Вернадскому — мы неизменно встречаем триаду: человек, материальный мир (наличное бытие) и разумная деятельность. В создании подобной системы важнейшее место принадлежит человеку, способному к осмысленной деятельности.

Завершая анализ важного для понимания культуры терминологического инструментария, обратим внимание на один примечательный факт. Практически все упомянутые в статье мыслители имели особенное отношение к музыке: либо обладали выраженными музыкальными способностями, либо были высокими ценителями искусства звуков. И это не случайно, поскольку музыка как тип мышления неизменно формирует особую

чувствительность к постижению многообразия мира и открывает тайны процесса межкультурной коммуникации во всей полноте.

Литература

1. *Вернадский В. И.* Избранные сочинения. Т. 1-5. М.: Наука, 1954–1960.
2. *Гегель Г. Э.* Философия духа. Энциклопедия философских наук. М.: Мысль, 1977. 471 с.
3. *Гуревич П. С.* Культурология. М.: Гардарики, 1999. 278 с.
4. *Локк Дж.* Избранные философские произведения. Т. 1–2. М.: Мысль, 1960.
5. *Лотман Ю. М.* Механизмы культуры. Избранные статьи в 3-х томах. Таллин: Александрия, 1993.
6. *Тойнби Дж.* Постигание истории. М.: Прогресс, 1991. 736 с.
7. Словарь русского языка / под ред. А. П. Евгеньевой. Т. 1–4. М.: Русский язык, 1981–1984.
8. *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерк морфологии истории. Т. 1. Образ и действительность. Минск: ООО «Попурри», 1998. 656 с.
9. *Huntington S. Ph.* The Clash of Civilizations and Remarking the World Order. New York, 1996. 576 p.

© *Сивухина Е. А., 2014*

ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА В ТВОРЧЕСТВЕ УМБЕРТО ЭКО

В статье раскрываются основные проблемы интерпретации, представленные в творчестве Умберто Эко, — проблема свободы интерпретатора как толкователя художественного текста, пределов интерпретации, гиперинтерпретации. Показана связь указанных проблем с эволюцией взглядов писателя на современное искусство.

Ключевые слова: художественный текст, интерпретация, гиперинтерпретация

Проблема интерпретации художественного произведения проходит сквозной нитью через все работы нашего современника — выдающегося итальянского ученого, писателя, семиотика, медиевиста Умберто Эко. Данная проблема подвергнута анализу в научных философских трудах автора, в художественных же произведениях она выражена в их основной идее, высказываниях главных героев и авторских рассуждениях. С трудами У. Эко в России знакомы сравнительно недавно: лишь в течение последних двадцати лет его работы активно переводятся на русский язык и издаются. Но, несмотря на это, в российской

науке уже появились попытки проанализировать наследие маститого ученого. Его творчеству посвящен ряд диссертационных исследований, также вышла монография А. Усмановой [2]. В настоящей статье акцент сделан на проблеме интерпретации как наиболее близкой современным исполнителям, показана эволюция данной проблемы в творчестве У. Эко.

Проблема интерпретации была исследована ученым в различных аспектах, таких как расширение границ интерпретации, предоставление большей свободы читателю, интерпретатору как толкователю текста. Этот аспект в понимании

Эко постепенно перерос в исследование проблемы гиперинтерпретации и связанной с ней проблемой пределов (границ) интерпретации.

Термин «гиперинтерпретация» (англ. «overinterpretation») может быть буквально переведен как «чрезмерная интерпретация». Этот вид интерпретации получил свое развитие в теории и практике постмодернизма и означает преувеличение прав толкователя текста, способное привести к значительному искажению авторского замысла.

Рассматривая каждую из указанных проблем, необходимо отметить, что их появление в творчестве Эко было неслучайным. Оно связано с эволюцией взглядов ученого, направившего свое внимание не только на свою любимую эпоху — Средневековье — но также на подвижное, изменчивое современное искусство, еще не нашедшего своего выражения в единой стилевой системе. Но изменения позиции Эко не носят характера противоречий, скорее являясь отражением гибкости взглядов ученого и его адекватной реакции на новые тенденции современной художественной практики.

В одной из своих первых работ «Эволюция средневековой эстетики» ученый намечает подходы к проблеме интерпретации художественного текста, затрагивает вопрос о бескорыстности созерцания произведений искусства людьми эпохи Средневековья. Эко указывает, что восприятие мира человеком этой эпохи отличалось целостностью и трактовалось как единое произведение Творца.

В следующей работе — «Открытое произведение» — Эко предпринимает попытку создать теорию «открытости» любого художественного текста (литературного, музыкального и т. д.) для множества прочтений, толкований [4]. Проблема, к которой обратился У. Эко, не нова, попытки ее разрешения уходят своими корнями в глубокую древность. Но именно в современной науке интерес к вопросам «множественности значений» художественных текстов значительно возрастает [1, с. 70]. В рамках своей теории Эко пытается расширить границы интерпретации, наделить читателя, исполнителя, слушателя художественного произведения не только правом пассивного «потребления», а сделать его активным интерпретатором, роль которого приближается к роли создателя этого произведения. Эко приветствует обогащение произведения новыми смыслами, более того, он считает, что читатель, интерпретатор имеет на это полное право. Ученый пишет: «Ничто так не радует сочинителя, как новые прочтения, о которых он и не думал и которые возникают у читателя» [3, с. 8]. В ставшем бестселлером

нашумевшем романе «Имя розы» автор также воплощает идеи читательской свободы, увеличения его «интерпретативной активности».

Данная идея, имея черты преемственности с взглядами Эко, изложенными в предыдущей работе, тем не менее, знаменует принципиально иной подход. Нового подхода к решению проблемы интерпретации от ученого потребовала современная эстетика и художественная практика постмодернизма, создание произведений искусства, существенно отличавшихся от своих предшественников.

Эко глубоко осмысляет явления художественной культуры 50-х годов, опираясь на художественные литературные и музыкальные образцы, принадлежащие к так называемому «радикальному» направлению (К. Штокхаузена, Л. Берио, П. Булеза и др.) [6]. Ученый отмечает, что открытость художественного произведения состоит не только в его потенциальной готовности к различным прочтениям. Современный открытый текст, кроме права свободной интерпретации, также избирает читателя, исполнителя своим соавтором — предоставляет ему возможность изменять структуру произведения, свободно компоновать ее элементы и др. Как отмечает Эко: «Текст — это ленивый механизм, который требует, чтобы читатель выполнил часть работы за него» [5, с. 57].

В следующем произведении — «Отсутствующая структура» — Эко подвергает анализу современные художественные произведения, в которых буквально «уничтожена» их структура — отсутствует сюжет, повествование начинено большим количеством ассоциаций, перекрестных связей. Писатель вводит читателя в мир семиотики, поясняет сущность процесса коммуникации, рассказывает о культурных кодах и различных системах кодирования и восприятия, а также описывает механизмы их функционирования. Возможно, что именно создание художественных произведений, не имеющих структуры, знаменовало, по мнению Эко, высшую ступень свободы его создателя и интерпретатора.

Постепенно взгляды Эко на проблему интерпретации претерпевают изменения. Это связано, в частности, с изменениями в современном обществе, оказавшими воздействие на художественную практику. Современному человеку становятся доступными поистине необъятные объемы информации, увеличивается количество смыслов и ассоциаций, которые интерпретатор способен найти в тексте. Изменяются и сами художественные тексты, все более насыщаясь исто-

рическими фактами, событиями, ссылками, аллегориями. Необходимо отметить, что черты, свойственные эстетике постмодернизма, являются характерными и для мышления самого Эко, которое характеризуется небывалым энциклопедизмом, способностью творчески осмыслить полученную информацию, найти те невидимые связи, которые объединяют героев, события, происходящие в различные эпохи, в самых удаленных друг от друга географических точках. Одновременно с таким расширением возникает опасность возникновения явления гиперинтерпретации.

Тема гиперинтерпретации и опасности этого явления появляется и в художественном романе Эко — «Маятник Фуко». На уровне сюжета автор показывает, что гиперинтерпретация способна увести интерпретатора в мир ложных смыслов и привести его к неверным заключениям. В образе Маятника Эко закодировал феномен свободного вечного движения как символа множественности явления интерпретации, а центр Маятника напоминает нам о необходимости сохранения ядра, сущности произведения, которое тесно связано с первоначальным замыслом автора и должно остаться неизменным.

Таким образом, Умберто Эко внес значительный вклад в разрешение проблемы интер-

претации художественного произведения. Изучение его работ, которые в последнее десятилетие активно переводятся на русский язык, способно стимулировать творческую активность музыканта, направить ее на создание собственных интерпретаций музыкальных произведений.

Литература

1. *Сиднева Т. Б.* Музыка, музыкальное и музыкальность: к вопросу о границе понятий // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2013. №1. С. 70–75.
2. *Усманова А. Р.* Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Минск: Прописи, 2000. 132 с.
3. *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы». СПб.: Симпозиум, 2007. 92 с.
4. *Эко У.* Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Академический проект, 2004. 384 с.
5. *Эко У.* Откровения молодого романиста. М.: АСТ, 2013. 320 с.
6. *Эко У.* Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб.: Simposium, М.: Издательство РГГУ, 2007. 502 с.

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

© Татаринова Т. Л., 2014

РОЛЬ ТРАДИЦИОННЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В РУССКИХ СМЕХОВЫХ ПЕСЕННЫХ ЖАНРАХ

Русская инструментальная культура прошла огромный путь в истории, исчезая и появляясь вновь в ином качестве. Обнаруживается, что по большей части она удерживалась в среде профессионалов и тесно взаимодействовала со смеховыми жанрами русской певческой традиции, в том числе и обрядовой. Автор выделяет две формы присутствия инструментария в контексте смеховых песенных памятников — живое звучание в исполнении сопровождения или сольных наигрышей и обозначенность в качестве символа веселья в образно-поэтическом плане вербальных текстов.

Ключевые слова: народные традиционные инструменты, смеховые песенные жанры русского фольклора

Традиционная русская музыкальная культура — явление полиморфное. Певческие стили, скрепленные генетически с различными регионами и их социокультурным развитием, инструментальные традиции, связанные с отдаленными и близкими историческими периодами, народно-академизированное профессиональное искусство советского и постсоветского времени, соединившее в себе первые две линии, — вот что она в себе соединяет.

Инструментальное народное творчество играет в общей картине немаловажную роль, находясь в особенном положении, выдвигаясь по большей части в профессиональных слоях исполнителей и взаимодействуя с песенным исполнительством. Так в последнее время, а это чуть более ста лет, в русском традиционном фольклоре обозначилась настоящая «зависимость» от исполнения песен под инструменты. Все реже можно услышать пение без сопровождения, все чаще инструменты вторгаются в сферу обрядового пения, которое не требовало сопровождения. Нередко этот факт вызывает огорчение у фольклористов-собрателей, так как воспринимается как наступление городской клубной культуры на деревенскую — природную.

Однако произошедшим переменам есть оправдания и культурные прецеденты в истории, связанные не только с советской пропагандой народного искусства, в том числе и инструментального. Профессиональная инструментальная культура развивалась около полутора сотен лет, когда народные инструменты получили поддержку и внимание к себе, были реконструированы и собраны в оркестры. Этот период известен нам и именами мастеров-реконструкторов, и испол-

нителей на народных инструментах. Но все же народные инструменты имеют и более долгую историю существования (к тому же у каждого из них и свое время появления на исторической «арене»). Не стоит забывать и о древнерусских музыкантах-профессионалах — скоморохах, несколько столетий поддерживавших в своей среде инструментальную русскую традицию.

Отношение к скоморохам в русской истории (как и в науке) не было однозначным. Их статус в социуме со времен реформ царя Алексея Михайловича середины XVII века был довольно низким. Так и их ремесло мнилось лишь в категориях площадного, развлекательного, на потребу простонародья. В большинстве летописных документов мы встречаем обозначение ему не иначе как «глумы бесовской». Осуждение, гонение, налогообложение и даже казни — вот награда за искусство скоморохов от официальных властей.

Но известно, что так было не всегда. Увеселения народа были не единственной задачей скоморохов. В документах и текстах старинных повествовательных песен пение скоморохов — наследников древних жреческих знаний и секретов, некогда придворных певцов и музыкантов, развлекавших родовитых бояр и князей, описывается и как «умильнёе и уныльнёе», то есть вполне серьезное. Владение игрой на инструментах, секретом их изготовления передавалось внутри цехового круга самым верным ученикам. В пореформенный период скоморохи двинулись в безопасные для проживания места и, кроме увеселения народа, занялись еще торговым офенским ремеслом, которое также потребовало секретного языка — «фени» — и передачи знаний, в том числе и магических.

К концу XIX века Архангельский и Ка-стальский записали множество специальных музыкальных выкриков торговцев-коробейников, выходцев из кланов скоморохов. Истомин, Дютш, Ляпунов сделали достоянием широкой публики наследие северных сказителей, потомков беглых скоморохов, основавших настоящие «школы» своего ремесла в этом отдаленном регионе. Вместе с серьезными произведениями эпоса были записаны и потешные шутовые (по Путилову) старины.

Благодаря популярности этнографических концертов в Петербурге в конце XIX века, на которых пели наследники скоморошьей культуры — сказители и вопленицы (Рябинин, Федосова, Кривополенова и др.), были услышаны и открыты заново произведения русского эпоса и их интереснейшие смеховые инварианты.

Однако игра на инструментах в смеховой культуре исчисляется еще более древними временами, не связываясь с цеховым укладом профессиональной передачи секрета, а более естественно ассоциируясь с родовой и семейственной передачей навыков. Многие смеховые жанры русского фольклора вышли родом из обрядовой сферы, которая, на первый взгляд, основана лишь на певческой традиции без сопровождения. Можно выделить несколько жанров, в которых обнаруживается обязательное присутствие музыкальных инструментов — «мусикии» — или их эквивалентной замены (игры на ногтях, языком, на бытовых предметах типа пилы и др.)

Так в обрядах природного цикла встречается игра на инструментах, — окаринах и свистульках, изображающих пение птиц, в веснянках, рожков и барабанок — в поветлужских егорьевских песнях, в том числе — корильных, выюнишных и семицкие «зеленые» пляски под дудки и кувиклы. Собиратели указывают на шуточные ряжения в зимние Святки и хождения под инструментальные наигрыши на гармошках, свистульках и шумовых инструментах. Известно присутствие игры и на шутейных похоронах «Масленицы», «Стромы», «Комара», «Кузьмы-Демьяна» — проводах зимы, весны, лета и осени.

Инструментальная игра в одном случае усиливает эффект звучания голоса, чтобы высший мир услышал человека и расположился к нему, а в других — является назидательным или осторожным приемом, помогая высмеивать пороки человека и «невсамделишность» ситуации проводов. Поздний жанр частушки стал неотъемлемым атрибутом любого праздника и обряда

для народа (разумеется, кроме похоронного, о котором, к слову, и то есть в народе анекдоты, как этот: «Хоронили тещу — порвали два баяна...»). Частушки — смеховой жанр, который более всего любят петь под гармонику.

Как оказалось, в семейно-бытовых обрядах или обрядах жизненного цикла человека инструменты играют свою важную роль, также в основном связываясь со смеховыми элементами. Уже в момент рождения человек знакомится со звучанием некоторых из них. В родинном обряде роженице помогают женщины, высмеивая боль и неудобства потешным пением и игрой в свистульки, ложки и любые гремящие предметы (к примеру — битьем ложек и палок о чугунок, кастрюли). Женщину отвлекают, расслабляют, чтобы она могла отдохнуть. С другой стороны, весь импровизированный «оркестр» должен был, шутя, и напугать женщину, чтобы от испуга она, наконец, разродилась бы.

В детских потешках часто применяют шуточные хлопки (игру в ладоши), потрескивания ногтей о ногти:

«Ходи, Ванька!» — «Я пошел!»

«Ты маленький — я большой,

Ты в опорках — я в лаптях,

Поиграем на ногтях!

Тирна-тирна-тирна-рна, да

Тирна-тирна-тирна-рна!»

Эта потешка знакома автору с детства от бабушки — Татьяны Васильевны Черновой. В ней присутствует и звукоизобразительный прием подражания игре на инструментах. Подобная замена инструмента «потешной игрой» была часта и в беседках, вечорках, когда не хватало музыкантов. Бабушка рассказывала так: «Музыки нету, в гражданскую фсех пабрали, так мы в языки сыграим», — и тут же показывает — как, виртуозно постукивая языком из стороны в сторону, что очень напоминает балалаечное тремоло.

Известно, что и в свадебных обрядах инструменты применялись и в серьезных его частях — в момент оповещения о выезде поезда могли звучать трубы, сурны, накры, особенно в царских и боярских свадьбах, и в шуточных — когда нужно высмеять семейство жениха и его самого за жадность, неуклюжесть. Неотъемлемый атрибут свадебного поезда — бубенцы и колокольчики — увеселяли «свадебную челядь» во время поездки и оберегали (в том их основное предназначение) от злых духов и сглаза.

Обряды второго — «шутейного» дня — тоже во многих частях зависели от музыкальных инструментов и шумовых эффектов. Так молодых

принимали в «женатики», пугая в бане стуками по ее стенам колотушками и палками, гремя в трещотки. После садились в повозки и знакомили с молодой парой окрестности под игру балалаек и гармоник. Мы видим и древние, и поздние по происхождению инструменты, факт применения которых связан со смеховыми элементами обряда.

Наиболее близко к скоморошьему, отношению к игре на инструментах во время исполнения шуточных плясовых, веселых солдатских походных песен. В них инструмент досказывает, усиливает эффект радости, организует, отвлекает от страха. К концу XIX – началу XX веков в народе укоренилась традиция веселиться, танцуя новомодные лансье и кадрили под балалайки, домры, гармошки. Носители традиции, вспоминая молодость, обычно сообщают, что так легче танцевать, когда петь не обязательно, а «музыка играет». Вот пример из нижегородской шуточной кадрили песни, записанной А. Нестеровым, в которой подчеркивается уважительное отношение к игре на балалайке и нежелание веселиться без нее:

«Я во садике гуляла,
Спелу ягодку рвала
Ой, Ванька, дай балалайку,
Балалаечку сюда!»

Одна из сообщительниц Поветлужского фольклора пела автору статьи очень страшную песню («жестокий романс»), в сюжете которой все герои были убиты друг другом из ревности. После пения она быстро встала, вышла в соседнюю комнату, и вернувшись оттуда в сапожках с каблучками, резко переключилась на серию частушек, сопровождая их пристукиванием каблучков. После она пояснила свое поведение так: «Споешь про их, как у их там тяжело, а потом протопашь каблучками, прочистишь частушки, так и легшее станёт». «Нет музыки — наденем каблучки», — еще один способ заменить инструмент, хотя бы ударный, и порадовать себя и близких веселой песней. Здесь мы видим своего рода расслабляющий психотренинг на основе смехового жанра с приплясом.

Очень часто в полевой практике мы сталкиваемся с отказом исполнителей петь веселые припевки «без музыки», тогда как медленные и грустные песни они поют без сопровождения охотно, что доказывает неразрывную связь смеховой культуры пения с инструментальной игрой. То же явление переносится и на профессиональные концертные подмостки, когда мы слышим веселые шуточные песни с обязательным сопровождением, что с огромным энтузиазмом воспри-

нимается слушателями. Яркая, насыщенная игра инструментов привлекает внимание, удерживает слушателей. Это замечали скоморохи, зазывая народ на площадные действия, то же заметили и в советское время, соединив пение певцов-народников с оркестром или ансамблем инструментов.

В целом можно наблюдать два вида функционирования традиционных инструментов в смеховом музыкальном фольклоре: о первом шла речь выше — это участие инструментов и их звучания в исполнении веселых произведений фольклора. То есть инструменты или «музыка» — это отдельные реальные «персонажи» смехового действия-процесса как обрядового, так и внеобрядового. Другой вид — это присутствие инструментария в образно-поэтическом плане смеховых песенных памятников. Иным словом, в вербальных текстах многих шуточных песен упоминаются инструменты и игра на них, как неотъемлемые символы увеселения, потехи, беспечного времяпрепровождения. Благодаря такому образному присутствию инструментов в сюжетах древних песен мы можем судить о роли музыкальной инструментальной культуры в Древней Руси. Вот примеры, из текстов былин, приводимые Фаминцыным.

«...Ай же, мала скоморошина!
За твою игру великую,
За утехи твои за нежные
Без мерушки пей зелено вино,
Без расчета получай золоту казну...»
«...Стал Ставр гусёлок налаживать,
Гусёлок налаживать, струнок натягивать...» [6, с. 30, 34].

Очевидно, что владение инструментом и умение веселить вызывали большое уважение у окружающих. Не гнушались игрой и богатыри.

От древних скоморошин и небылиц, к поздним городским песням и частушкам протянулась нить преемственности в создании подобных образов. Нередко приемы поэтики небылиц, в которых аллегория и фантазмагория приписывают человеческие умения и свойства животному миру, включают в контекст образности инструментарий, которым, как люди, владеют звери. Те же приемы мы можем обнаружить в разнообразных жанровых слоях.

Вот пример из потешки:
«Ай, ду-ду, ду-ду, ду-ду!
Сидит ворон на дубу,
Он играет во дуду,
Во трубу серебряну...» (Т. В. Чернова)

Здесь ворон — игрец на духовом инструменте. Образ шуточный, связанный генетически

с небылицами. В. М. Щуров в двухтомном труде «Жанры русского музыкального фольклора» приводит немало подобных текстовых примеров из шуточных плясовых песен. В них мы видим целые традиционные оркестры из игроков-животных и птиц:

«...Они музыку играли
Как гуси — у гусли,
Как утки — у дудки,
А коровы — у рёвы,
А бараны — у барабаны...» [7, с. 359].

Характерное для обрядовых действий «переодевание в маски» переносится в сюжетный контекст многих смеховых жанров, обозначаемых народом как «досюльные», то есть поющие на досуге, даже в городские канты. В одном из популярных и известных кантов «Два каплуна» обнаруживается целое сообщество зверей, занятых делами из людской жизни: петухи — молотят жито, козел с козой мелют, шука продает рыбу, свинья — покупает, медведь кроет рукавицы тканью и вздорит с бабой, которая словно и не человек (смеховое переключение)! Но самые важные образы в канте — сороки и вороны, пляшущие под игру на домре зайки и собаки-лайки. В них мы угадываем игроков-скоморохов, увеселяющих простых людей.

Таким образом, мы пронаблюдали два способа бытования традиционных инструментов в

контексте смеховых жанров песенного русского фольклора: инструменты в реальном звучании играют роль практического сопровождения к пению, усиливая его и нося обережный характер, и принимают функцию образа, встроенного в поэтический вербальный контекст, связанный с тайными смыслами, смеховой культурой масок и переодеваний.

Литература

1. *Бордюг Н. Д.* Традиционный фольклор юга Нижегородской области. Н. Новгород, 1996. 123 с.
2. *Варламов Д. И.* Метаморфозы народного музыкального инструмента: М.: Композитор, 2009. 179 с.
3. *Нестеров А. А.* Народные песни Горьковской области. М.: Советский композитор, 1972. 86 с.
4. *Серегина Н.* Музыкальная эстетика Древней Руси (по памятникам философской мысли) // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13. Л.: Музыка, 1977. 238 с.
5. *Татаринова Т. Л.* Полевой и семейный архивы.
6. *Фаминцын А. С.* Скоморохи на Руси. СПб.: Алетейя, 1995. 536 с.
7. *Щуров В. М.* Жанры русского музыкального фольклора. Т. 1. М.: Музыка, 2007. 399 с.; Т. 2. М.: Музыка, 2007. 652 с.

© Ян Бо, 2014

СОЛЬНОЕ НАРОДНОЕ ПЕНИЕ В КИТАЕ: ПРОБЛЕМЫ СТАНОВЛЕНИЯ В УСЛОВИЯХ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

В статье раскрываются особенности формирования сольного народного пения в современном Китае. Сравнивая европейское академическое и китайское традиционное пение, автор обозначает возможные пути их взаимодействия.

Ключевые слова: сольное народное пение, традиционное пение, вокальное искусство Китая

В Китае существует многовековая история традиционного пения. При этом в силу исторических обстоятельств страна долгое время была закрыта для культурных обменов, в том числе лишена возможности познакомиться с западным академическим искусством. Социально-политические изменения, во многом обусловленные процессами глобализации, приводят к тому, что начиная с 20-х годов XX века, эта ситуация дина-

мично меняется. Сегодня европейское академическое пение широко распространяется в Китае.

Ситуацию в сфере вокального искусства в современном Китае можно оценить как стадию интенсивного формирования национальной школы пения, поисков адекватных форм соединения «своего» и «чужого». Она усложняется общемировыми процессами, связанными с переоценкой академической культуры, техническими новше-

ствами, проникающими в вокальную сферу (феномен «микрофонного пения»), новыми условиями и формами бытового искусства (телевизионные шоу, интернет, концертные площадки нового типа) и т. д.

Не ставя перед собой задачи охватить все особенности формирования национальной китайской школы пения на современном этапе, сосредоточимся на одном из аспектов этого обширного исследовательского поля: на феномене «сольного народного пения».

Итальянское академическое пение, выросшее из искусства бельканто, сегодня признано эталоном во всем мире. Безусловно, его можно считать наиболее совершенным выражением многогранных возможностей человеческого голоса, неким универсальным способом пения, отражающим природу человека. Понятно поэтому стремление китайских певцов и вокальных педагогов перенести на национальную почву ценный европейский опыт. Одной из наиболее характерных форм этого синтеза является «сольное народное пение». Рассмотрим подробнее специфику и возможности академического вокала и китайского традиционного пения в их сравнении и взаимопресечении в современном певческом искусстве Китая.

1. Многие китайские исследователи, которые изучали данную проблему, обращают внимание на различное отношение к голосу с точки зрения техники пения. Западное академическое пение характеризуется ими как «прелестный голос», критериями оценки которого является красота тембра и звуковедения [7, с. 53]. В китайском традиционном пении упор делается на слове: важна артикуляция и ритм, являющиеся главными эстетическими нормами.
2. Различно и качество в выражении чувства, что обусловлено особенностями национального характера. Западный музыкант настроен на ясное выражение эмоции, аффекта. Одновременно требуется и определенная степень сдержанности в ее выражении, своего рода оформленность, огранка. Второе, возможно, связано с христианской традицией, на основе которой постепенно сформировалось итальянское бельканто и согласно которой от человека требовались сдержанность и высокая духовность в искусстве. Китайскому традиционному пению, напротив, присуще иносказательное, изящное, мягкое и неясное выражение чувства.
3. Различны манеры поведения певца на сцене. Академическая манера требует сосредоточения только на вокальных возможностях

певца, который одним лишь голосом может в полной мере воздействовать на слушателя. Даже в опере, предполагающей сильный драматизм, движение и жестикация певца сравнительно ограничены. В китайском традиционном искусстве пение всегда сопровождается театральной жестикацией (порой даже акробатическими трюками); чему певцы обучаются специально. Под влиянием национального театра в китайском народном вокальном искусстве особое внимание уделяется мимике, жестам и поведению музыканта: на взгляд европейца, они выглядят сильно преувеличенными.

4. Два метода пения различаются с точки зрения качества звука, отношения к тембру. Западное академическое пение характеризуется насыщенным, ярким, объемным звучанием с металлическим оттенком и полетностью [5, с. 8]. Китайский традиционный вокал предполагает более мягкий тембр, менее объемное и насыщенное звучание.
5. Различно и отношение к регистровым возможностям голоса. В западной практике сложилась достаточно разветвленная классификация регистров, различающая тенор, баритон и бас у мужского голоса, а также сопрано, меццо-сопрано (альт) и контральто у женского. Кроме того, с точки зрения драматизма и выразительных возможностей певца различают колоратурный, драматический и лирический типы голоса. Эти различия учитываются в композиторской практике. В китайском традиционном методе пения, кроме отличия мужского голоса и женского голоса, нет подобного разделения голоса на типы. Поэтому потенциальные возможности голоса здесь выявлены в гораздо меньшей степени. Причины этого коренятся, на наш взгляд, в том, что если в Европе существовала практика хорового музицирования, раскрывающая регистровые возможности голоса, то в Китае, за редким исключением, хоровое исполнение не является национальной традицией. Кроме того, в китайском традиционном пении не используются грудной регистр и нижние резонаторы, что не позволяет певцам овладеть широким звуковым диапазоном [4].

Современная ситуация в Китае характеризуется существенным повышением уровня жизни жителей страны в целом и их культурного уровня, в частности. Зримым свидетельством тому стал построенный в 2007 году Большой государственный театр в Пекине, обладающий ориги-

нальным дизайном и оборудованный по последнему слову техники. По замыслу правительства, «Большой государственный театр символизирует собой художественный облик страны, облик этого грандиозного здания определяет курс и будущее китайской художественной культуры... Главная цель театра — служение народу, выведение китайского музыкального искусства на уровень современных международных требований».

Музыкальная эрудиция среди слушателей неуклонно повышается, растет интерес к уникальной музыкальной культуре своей страны, в том числе и к народному пению. Тем острее ощущается несформированность собственной — современной — музыкальной культуры, органично объединившей бы европейские и китайские традиции. На пути складывания сольного народного пения у вокальных педагогов Китая возникают разногласия о путях взаимодействия этих традиций. Выскажем некоторые соображения на этот счет.

Как и любой национальный певец в наше время, китайский певец должен владеть совершенной техникой пения при исполнении произведений, написанных в традициях «прекрасного пения». Но при академическом исполнении произведений китайской музыки, необходимо корректировать эту технику с учетом специфики китайского народного пения. Таким образом, необходимо выработать особый стиль китайского пения, который вбирал бы в себя лучшие стороны национального и европейского вокального исполнительства.

Очевидно, что китайская культура, так же как в свое время и русская, стремится заимствовать из европейской традиции такие принципы, как нижнереберно-диафрагматическое дыхание, высокая певческая позиция, округление звука, выровненность регистров, свободная пластическая артикуляция, чистота произношения гласных, филировка, мягкая атака как основной прием вхождения в звук, кантиленное звуковедение.

Однако западное пение необходимо адаптировать к особенностям китайского языка, заимствовать дикцию народного метода пения и саму манеру исполнения музыки.

1. Дикция. Согласные и гласные китайского языка организованы в ограниченное количество тонированных слогов фиксированного состава. Слог китайского языка имеет определенную структуру. Количество звуков в китайском слого не превышает четырех, и их последовательность строго закономерна. Слог состоит из инициали (согласного звука с

которого начинается слог) и финали (гласного или сочетания гласных и согласных звуков).

Каждая часть слога требует максимально четкого и ясного произношения, от которого зависит смысл слова. Подобная структура слов китайского языка делает трудным пение легато. Эталонное легатное исполнение китайских народных песен в академической манере искажает их смысл. Поэтому сохранение специфической дикции является принципиальным.

2. Исполнительская манера. При исполнении китайских песен исполнитель может попытаться соединить европейское академическое пение с элементами национальных форм исполнения: традиционной китайской музыкальной драмы, народных танцев и т.д. Элементы самобытного жеста и танцевальных движений позволяют певцу передать специфическое содержание китайской музыки, не ограничиваясь чисто вокальными средствами.
3. Точное воспроизведение этнического стиля песни.

Особенность Китая заключается в том, что это довольно обширная территория, поэтому существует значительное различие между северными и южными регионами. Например, южные песни — относительно спокойные, лирические; песни северо-запада — необузданные, энергичные, грубоватые; песни северо-востока — активные, яркие, живые, бодрые. Кроме того, Китай является многонациональным государством, объединяющим 56 национальностей, в каждой из которых имеются собственные уникальные традиции и разновидности песенных жанров. Например: фольклорные сценки провинции Хунань, народные песни провинции Цинхай, которые называются «Хуар» (цветок), потому что в них женщин или девушек сравнивают с цветами. Данные песни исполняются на китайском языке, мелодия сформирована под влиянием традиционной музыки разных национальностей, как тибетская, цян, хуань, ту и других мусульманских национальностей. Поэтому при исполнении китайских народных песен современному профессиональному исполнителю нужна хорошая культурная эрудиция, которая позволит ему создать оригинальный и верный образ исполняемого сочинения.

Литература

1. Ван Юйхэ. Китайская современная музыкальная история. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2005. 372 с.

2. *Чжэнь Баохуа*. Сравнение и исследование китайского народного вокала и бельканто // Китайская музыка. Пекин, 2005. С. 122–124.
3. *Шан Цзиасян*. Европейская музыкальная история. Пекин: Хуа Юе издательство, 2004. 384 с.
4. *Ши Вэйчжэн*. Размышления о достоинствах современного китайского вокального искусства // Китайская музыка. Пекин, 2005. С. 98–110.
5. *Шэнь Сян*. Вокальное учебное искусство Шэнь Сяна. Шанхай: Шанхайское Музыкальное издательство, 1998. 534 с.
6. *Цзинь Телинь*. Вокальная методика Цзинь Телинь. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2008. 203 с.
7. *Хуан Юкуй*. Вокальное искусство Хуан Юкуй. Шанхай: Восточно-Китайское издательство, 2003. 127 с.

РЕЦЕНЗИИ

© Праздников Г. А., 2014

РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ СИДНЕВОЙ Т. Б. «ИСКУССТВО КАК МЕТАФОРА БЫТИЯ»

В рецензии дана высокая оценка актуальности, научной новизны, теоретической и практической значимости монографического исследования профессора ННГК Сидневой Т. Б. «Искусство как метафора бытия», изданного в московском издательстве «Прогресс-Традиция» в 2013 году.

Ключевые слова: искусство, метафора, музыка, граница, бытие

На протяжении истории многообразное развертывание художественной практики неизменно сопровождается потребностью философской, культурологической, эстетической, искусствоведческой рефлексией о ней. И среди наиболее драматических и дискуссионных был и остается вопрос выявления смысла искусства. Каковы механизмы его существования? В чем заключается потребность художественного творчества, заставляющая творцов искусства рождать образы и символы и платить за это очень высокую цену? Существует ли логика художественного процесса или природная апофатичность искусства делает бессмысленными любые попытки доказать, что пастушеский рожок и симфонический оркестр, Гете и наивные частушки являются неотъемлемой частью единого пространства? Как произведения попадают в ранг фундаментальной классики? Почему зигзаги истории так беспощадны по отношению к казалось бы безупречным художественным проектам? Чем объяснить широчайший разброс интерпретаций искусства — вплоть до убийственных «экспериментаций» над ним?

И, наконец, главный вопрос: «Что такое искусство?» сегодня не имеет определения, которое учитывало бы специфику и многообразие языков искусства, классическую и современную его версии, экспериментально-элитарные его сферы и искусство «легкого успеха» — иначе говоря, охватывало бы все пространство художественного опыта.

Автор монографии Сиднева Т. Б. смело вторгается в обозначенную выше сферу традиционных и, одновременно, остро дискуссионных проблем и предлагает яркое и незаурядное их решение.

Одно из важных достоинств данного монографического исследования — диалог с различными традициями изучения искусства. В книге отражено глубокое понимание автором особен-

ностей толкования философско-эстетических проблем разными мыслителями — от античности до эпох ближайшего прошлого. Причем интересно, что автор ни на минуту не забывает о том, какие реалии искусства окружали размышляющего о нем: какая музыка, предположим, побудила Канта определить ее как чистую игру изящных ощущений, какие стихотворные произведения позволили увидеть в поэзии завершение «романтической» эпохи и говорить о самоисчерпании искусства Гегелю и т. д. При этом исследование пронизано поиском константных характеристик художественных реалий, стремлением в континууме истории искусства обнаружить неизменное и фундаментальное.

Центральным предметом внимания Т. Б. Сидневой является музыка. Причиной этого выбора является не только то, что автор по своей исходной профессии музыковед. Известно, что в музыке сконцентрированы качества художественности, и она нередко выступает в качестве критерия достоверности философских проблем. В разные периоды истории культуры утверждалось представление о музыке как барометре общемировых процессов, «квинтэссенции культуры» (Т. Манн). Замечена ее способность опровергать, казалось бы, незыблемые общеэстетические построения (как писал о музыке Ф. Лаку-Лабарт, она является «самым неудобным предметом для философии»), с другой стороны — репрезентировать искусство в целом, являясь его наиболее наглядной моделью (по мысли Гете, музыка — «колыбельное имя всякого искусства»). Принципиально, что музыка автором трактуется широко: как онтологическая целостность, охватывающая широкий спектр метафизических, физических, психологических, семиотических и эстетических смыслов. При этом, как пишет автор в другой своей статье, «реальная и метафорическая музыка имеют один корень», в этой связи

для понимания сущности искусства звуков важен как музыкантский, так и немужыкантский опыт [2, с. 73]. Исходя из полисемантической понятия «музыка», Т. Б. Сиднева дает последовательное обоснование декларируемой в разные эпохи исключительной роли музыки в бытии.

Музыка в монографии стала важным (но не единственным!) фокусом изучения как внешних связей искусства (с религией, нравственностью, наукой, повседневностью), так и выявления внутренних механизмов его существования — в диасхронии и синхронии.

Одним из ключевых лейтмотивов исследования художественного опыта в монографии стала категория границы. Обращение к границе, понятой (на основе концепций М. Бахтина, Ю. Лотмана, Н. Рымаря, В. Зусмана и др.) как сложная, иерархическая полифункциональная система, дало возможность автору по-новому рассмотреть проблему смены парадигм в искусстве. Обращаясь к классической и неклассической парадигмам, Т. Б. Сиднева на огромном фактическом материале выявляет различное переживание границы в искусстве. Многоаспектное изучение проблемы выводит автора на понимание того, что высшее духовное назначение искусства лежит в основании устойчивой связи реального бытия искусства (что оно *есть*) и императива (каким оно *должно быть*).

В монографии четыре раздела. Исходным постулатом первого («В поисках определения искусства») является представление об искусстве как сложнейшем концепте культуры. Концепт определен как методологически важный ключ, который позволяет понять свойственные художественному опыту слиянность духовного и вещественно-телесного, континуального и дискретного, субъективного и объективного, «своего» и «чужого», «высокого» и «низового», сочетание в нем константности и вариабельности, открытости и закрытости его границ. В русле концептуального анализа искусства определяются классическая и неклассическая парадигмы в их конкретно-историческом и вневременном, метаисторическом измерениях. Так, в горизонте размышлений автора оказываются понятия «классика», «классическое наследие», «современное искусство».

Во втором разделе («Граница как категория искусства») художественный опыт в его сложно-

сти и многоликости анализируется сквозь призму проблемы границы.

Третий раздел «Серебряный век: лики и границы бытия» — один из самых вдохновенных и интригующих в монографии. Обращаясь к различным художественным произведениям, публицистике, философским трудам, отражающим «рубежный» опыт, Т. Б. Сиднева точно и тонко фиксирует состояние межпарадигмальности («пребывания на пороге») в культуре.

Четвертый раздел «Метафоры бытия в музыке» погружает читателя в интересный и увлекательный мир музыки «рукотворной» и «нерукотворной», реальной и метафизической, звучащей и незвучающей.

В заключение отмечу, что все сюжеты монографии подводят читателя к пониманию искусства как универсальной метафоры бытия, что позволяет фиксировать характерные для художественного творчества единство чувственно-предметной конкретности и символической обобщенности, следования логике бытийных процессов и автономности его суверенной территории, безграничную многоликость художественного опыта и инвариантность его оснований.

Автор так формулирует основную идею исследования: «Постигая искусство как метафору бытия, мы тем самым открываем путь не только к признанию уникальных возможностей искусства, но — прежде всего — к познанию самого бытия как всеобъемлющего пространства жизни» [1, с. 318]. В этих словах мы слышим глубокое понимание *бесконечности* познания — и искусства, и всего жизненного пространства.

Перед читателем монографии предстает теоретически плотный текст, в котором, вместе с тем, ощущается колоссальное знание живого материала. Надеюсь, что настоящая энциклопедичность знаний, которая присуща автору и сполна проявилась в данной книге, увлечет как профессионалов-гуманитариев, так и всех, кто интересуется проблемами музыки, искусства, бытия.

Литература

1. Сиднева Т. Б. Искусство как метафора бытия. М.: Прогресс-Традиция, 2013. 320 с.
2. Сиднева Т. Б. Музыка, музыкальное, музыкальность: к вопросу о границах понятий // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2013. № 1 (27). С. 70–75.

SUMMARY

Yevdokimova A. Tonal peculiarities of Octoechos by Stevan Lastavitsa. S. Lastavitsa's Octoechos comprises tonal systems which appeared in different historical periods (from archaic everyday modality to modern complicated tonal-harmonic system). The memory of Serbian people have preserved the main stages of tonal evolution, encapsulating them in the lines of the Echos.

Key words: Stevan Lastavitsa, Octoechos, Serbian chant, tonality, modal

Girfanova M. Franco of Cologne's «perfection» as the beginning of forming the theory of multilevel musical meter. Mensural metric system of musical rhythm formed as a multi-level, transmitting this quality to the successor tact metric system. The article views the theoretical description of the very first level of future multi-level mensural meter, undertaken by Franco of Cologne in a treatise «Ars cantus mensurabilis» (1260–1270). This phenomenon was not considered in its entirety and integrity in national studies.

Key words: musica mensurabilis, Franco of Cologne, Johannes de Garlandia, musical meter, rhythmic modes, ars antiqua

Zeifas N. Resting on the historical memory of the genre. To the problem of analyzing Mendelssohn's oratorio «Paul». Mendelssohn's first oratorio opened a new page in the history of the genre, due to the fact that it was based on the traditions of Bach and Handel viewed from the position of German Romanticism.

Key words: Mendelssohn, oratorio, Bach, Handel, disciple Paul

Bochkova T. The phenomenon of Bachianism in the musical culture. The article aims at analyzing the phenomenon of Bachianism in European and Russian musical culture.

Key words: J. S. Bach, musical culture, tradition, Bachianism

Petri E. Notes about one provincial music archive of the 1870–1890s. Based on the study of music archives of the citizens of Arzamas at the end of the 19th century, the article considers the ratio between Russian and foreign textbooks on teaching the piano. It points out their influence on the formation of an ear for music and musical taste.

Key words: music collections, publishing houses, German composers, Conservatory, «Mighty handful»

Anufrieva O. Three sacred concerts of Deacon Sergius Trubachev on the texts of the Epistles. Musical intonation brings its own laws of thematic development, it keeps some genetic memory of its original structure and crystallizes the form of the whole work. Three sacred concerts of Deacon Sergius Trubachev on the texts from the Epistles may serve as an expressive musical illustration of this phenomenon. In one musical composition purely musical principles were reflected — there three-part form was established in two other concerts a liturgical recitative became a model, and they lined up a so-called rhetorical form.

Key words: Sergiy Trubachev, spiritual concert, rhetorical form, psalmody

Medvedeva J. Opera stories: to the problem of specificity and typology. Among the specific qualities of opera stories the article focuses on showing a man at the turning point of his fate, the presence of situations of lyrical self-expression of heroes, the convention of events. The author also offers an original classification of opera stories.

Key words: Opera story, mythology, historical opera, comic opera

Shakhovskoy A. Folklore in a composer's creativity. Creative experience of a professional composer appears to be a system of interaction of the objective and the subjective, where folklore plays a special role. This is because it contains the principles of national artistic thinking which, in their turn, provide the phenomenal features of national art and, consequently, its creators.

Key words: creative process, the objective and the subjective in the experience, the logic of a composer's thinking, the sound and the NON-sound, musical composition

Shakhovskoy A. Associative field of a musical composition. Associations serve as the factor of interconnection of the sound and NON-sound in a musical composition, as an efficient component of a creative process

and, therefore, — the composer's interpretation of the sound symbolism, formed in his style (=experience).

Key words: associative field, megacosm of the world, macrocosm of a human mind, composer's experience, personal unconscious, collective unconscious

Syrov V. To the typology of the style of a jazz creator. The article considers the art of jazz in a typological aspect. The author takes as a basis Martin Williams's idea about the existence of «intuitive improvisers» and «synthesizing composers» in jazz. The development of this idea allows to reveal the phenomenon of the diversity of jazz style manifestations and understand the logic of its complex evolution.

Key words: jazz, style in jazz, history of jazz, Afro-American musical genres, jazz improviser and composer

Donin A. Music and musicians in Urs Graf's creativity. The article provides the pictorial stylistic contextual analysis of the drawings of a Swiss artist of the Renaissance Urs Graf (who also belongs to the German tradition), which show the scenes of the wind and string musical instruments playing.

Key words: Switzerland, Germany, Renaissance, Urs Graf, drawing, music, horn, flute, bagpipe, fiedel

Afasizhev M. Futurism: humanization of a machine and machinisation of a human. The article considers the aesthetic theories of Italian futurists, in which they express their hope for the crucial reformation of the European society by means of technical development. It shows the extremes of the apologetics of «machinism» as a way to reach the new era in the history of humanity.

Key words: aesthetics, futurism, manifesto, art, science

Afasizhev M. Conceptual-art: art as the idea. The article tackles the socio-cultural reasons and conditions of conceptual-art emergence, which reduced artistic creativity and art itself to the idea of a composition. Conceptual-art gave birth to the dominance of various abstract art-practices in Modern art.

Key words: conceptual-art, aesthetics, idea, abstract art, science

Kirnoze Z. Music in the field of cross-cultural communication: culture and civilization. The article points out that the necessity of linguocultural communication is the time requirement. As the key points it chooses tragedies by Spengler, Toynbee, Hantigton, Vernadsky.

Key words: cross-cultural communication, music, instrument, culture, civilization, Spengler, Toynbee, Hantigton, Vernadsky

Sivukhina E. Problems of interpretation of an artistic text in Umberto Eco's creativity. The article describes the main problems of interpretation presented in the works of Umberto Eco — the problem of the interpreter's liberty as the user of an artistic text, the problem of limits of interpretation, hyper-interpretation. It shows the evolution of the writer's views on modern art.

Key words: artistic text, interpretation, hyper-interpretation

Tatarinova T. The role of traditional musical instruments in Russian humorous folk song genres. Historically Russian culture of the instrumental music passed a long way disappearing once and then appearing again in another shape. It is obvious that the instrumental music was a part of the professional sphere and interacted with the humorous culture genres of the Russian singing tradition as well as the ceremonial one. The author considers the instrumentarium as a living performance (solos or accompaniment) and also as the symbol of gladness presented in the figurative and poetic meanings of the verbal texts.

Key words: folk traditional musical instruments, humorous genres in the Russian folk songs

Yang Bo. National solo singing in China: problems of formation in intercultural communication. The article reveals the peculiarities of the formation of national solo singing in modern China. Comparing European academic and Chinese folk singing, the author refers to the possible ways of their interaction.

Key words: national solo singing, folk singing, vocal art of China

Prazdnikov G. Review for a monograph «Art as a metaphor of existence» by T. B. Sidneva. The review highly appreciates the topicality, scientific novelty, theoretical and practical value of the monographic research «Art as a metaphor of existence» by Professor of Nizhny Novgorod State Glinka Conservatoire T. B. Sidneva, which has been published in the Moscow publishing house «Progress-Tradition» in 2013.

Key words: art, metaphor, music, boundary, existence

АВТОРЫ НОМЕРА

Ануфриева Ольга Вильевна, соискатель Уральской государственной консерватории, преподаватель Пермского регентского училища.

E-mail: anuolga@mail.ru

Афасижев Марат Нурбиевич, доктор философских наук, действительный член академии Гуманитарных наук (академик), профессор кафедры философии и эстетики Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки.

E-mail: marat-work@mail.ru

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

E-mail: tatyana31@yandex.ru.

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

E-mail: grfn@inbox.ru

Донин Александр Николаевич, доктор искусствоведения, профессор кафедры философии и эстетики Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки.

E-mail: an-donin@mail.ru

Евдокимова Алла Алексеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки.

E-mail: evdokimova_51@mail.ru

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

E-mail: nngk@mail.ru

Кирнозе Зоя Ивановна, доктор филологических наук, заслуженный деятель науки РФ, профессор кафедры философии и эстетики Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки.

E-mail: nngk@mail.ru

Медведева Юлия Петровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки.

E-mail: jul-medvedeva@yandex.ru

Петри Эльвира Корнеевна, кандидат искусствоведения, заместитель директора по учебной работе Арзамасского музыкального колледжа, заслуженный работник культуры РФ.

E-mail: e.petri2011@yandex.ru

Праздников Георгий Александрович, кандидат философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии и истории Санкт-Петербургской академии театрального искусства, почетный профессор Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов.

E-mail: nngk@mail.ru

Сивухина Екатерина Анатольевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкальной педагогики и исполнительства Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки.

E-mail: sivukhina@mail.ru

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

E-mail: valerysyrov@gmail.com

Татарина Татьяна Леонидовна, кандидат искусствоведения, член Союза композиторов России, доцент кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки.

E-mail: demestvo@mail.ru

Шаховской Альберт Павлович, доктор искусствоведения, заслуженный деятель науки Удмуртской Республики, почетный работник высшего профессионального образования РФ, профессор Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки.

E-mail: shakh46@mail.ru

Ян Бо, аспирант кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки, преподаватель музыкального института Линьского университета Шаньдунской провинции Китая.

E-mail: 164233370@qq.com

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

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

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

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

- К рукописи прилагаются:
 - отдельным файлом: ФИО автора, название статьи, аннотация (200-250 знаков) и ключевые слова (5-7) на русском и английском языках; сведения об авторе: ученые степень и звание, должность и место работы, номера контактных телефонов, адрес электронной почты;
 - отзыв научного руководителя (для аспирантов и соискателей);
 - рецензия на статью, в которой дана характеристика новизны работы, определено качество решения поставленных проблем;
 - выписка из протокола решения соответствующего структурного подразделения (кафедры, отдела и т. п.).

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

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

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

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

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

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
Научно-аналитический и научно-образовательный журнал
№ 2 (32) 2014

ISSN 2220–1769

Редакционный совет:

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

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

Компьютерная верстка А. С. Абрамович
Корректор Л. А. Зелексон
Дизайн обложки Е. Н. Соловьев

Учредитель: ФГБОУ ВПО «Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки»
Журнал зарегистрирован Министерством печати и массовой информации РФ
Рег. № ФС77-41738 от 20.08.2010
Распространяется во всех регионах России
Подписка по каталогам «Пресса России» (индекс 82885)
Свободная цена
Издание включено в систему Российского индекса научного цитирования
(договор № 74-11/2010Р от 24.11.2010)
Адрес издателя и редакции:
603600, Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40
ФГБОУ ВПО «Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки»
Тел./факс (831) 419-40-56

Подписано в печать 15.05.2014. Формат 60×84/8.
Усл. печ. л. 9,3. Тираж 100 экз. Заказ №24.
Отпечатано: ФГБОУ ВПО «Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки».
603600, Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40.