

УДК 78(079)

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Научно-аналитический и научно-образовательный журнал

Издается с 2009 года

№ 3 (29) 2013

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Петри Э. К. К проблеме музыкального образования русских композиторов начала XIX века	3
Ляхина Т. В. К вопросу об определении жанровых признаков виртуозной инструментальной фантазии на заимствованную тему (на примере Фантазии Г. Венявского на темы из оперы Ш. Гуно «Фауст»)	8
Галкин А. А. Симфонии Густава Малера как семантическая система	13
Соколова Е. Ю. Лейтмотивная система в симфонической поэме Арнольда Шёнберга «Пеллеас и Мелизанда»	17
Николаева А. И. Хронотоп стиля А. Н. Скрябина	22
Скачкова Н. В. О некоторых приемах изобразительности в пейзажных романсах С. Рахманинова	26
Седельников Е. И. «24 прелюдии и фуги» Всеволода Задерацкого	30
Васенина С. А. Особенности звукоусиления в современной академической музыке	35

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Гладков А. Н. Оперный оркестр XVII века: между Ренессансом и классицизмом	37
Цыпин Г. М. Интерпретация музыкального произведения: интуитивное и сознательное	41

МУЗЫКА В ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ

Горбачева Н. С. Феномен музыкальной интерпретации архетипа Дон Жуана	46
Платонова О. А. К вопросу изучения сальсы в контексте <i>música popular</i>	50
Татарнинова Т. Л. Современная свадьба: новое и традиционное	54
Щепара А. В. «Электронизация» музыки: современность и перспективы	57

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

Publishing since 2009

№ 3 (29) 2013

**PROBLEMS
OF MUSICAL THEORY AND
HISTORY**

Petri E. K. To the problem of musical education of the Russian composers at the beginning of the XIX century	3
Lyakhina T. V. To the question of defining the genre characteristics of virtuoso instrumental fantasia on a borrowed theme (at the example of H. Wieniawski's Fantasia on the themes from Gounod's "Faust")	8
Galkin A. A. Gustav Mahler's symphonies as a semantic system	13
Sokolova E. J. The leitmotif system in Arnold Schoenberg's symphonic poem "Pelleas et Melisande"	17
Nikolayeva A. I. The chronotope of A. N. Scriabin's style	22
Skachkova N. V. On some methods of landscape depiction in the romances of S. Rachmaninoff	26
Sedelnikov E. I. "24 preludes" and fugues by Vsevolod Zaderatsky	30
Vasenina S. A. Sound reinforcement features in contemporary music sphere	35

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

Gladkov A. N. Theatrical orchestra of the XVII century: between the Renaissance and Classicism	37
Tsypin G. M. Interpretation of a musical piece: the intuitive and the conscious	41

**MUSIC IN ITS ARTISTIC
PARALLELS AND
INTERRELATIONS**

Gorbacheva N. S. Musical interpretation of the phenomenon of Don Juan	46
Platonova O. A. To the question of learning Salsa in the context of musica popular	50
Tatarinova T. L. Contemporary wedding ceremony: the old and the traditional	54
Shchepara A. V. "Electronification" of music: modernity and perspectives	57

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

© Петру Э. К., 2013

К ПРОБЛЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ НАЧАЛА XIX ВЕКА

В статье рассматривается проблема образования русских композиторов начала XIX века и влияние на него немецкой композиторской школы.

Ключевые слова: критика, немецкие учебники, немецкие композиторы, слуховые впечатления

Начало XIX столетия знаменовалось расцветом русского романса, сменившего «российскую песню» XVIII века. Но эти романсы получили в музыкальной критике неоднозначную оценку. Среди упреков в несовершенстве сочинений, созданных Алябьевым, Варламовым, Гурилёвым, Верстовским и другими «композиторами-дилетантами», повторяется мотив неглубокого проникновения в фольклорную природу русской музыки, поверхностного отражения в ней национального характера.

Такое критическое отношение возникло во второй половине XIX столетия и особенно суровую направленность имело в среде революционно-демократической общественности. Ставилась под сомнение ценность поэзии, лежащей в основе подобных вокальных сочинений (см., например, отзывы Н. П. Огарёва, А. И. Герцена, Н. А. Добролюбова – об А. В. Кольцове) и самой музыки, получившей в трудах одного из столпов музыкальной критики эпохи А. Н. Серова определение «варламовщина». И это тот случай, когда мнение А. Н. Серова совпадало с мнением В. В. Стасова, тоже писавшего о «псевдонародности» творчества Алябьева, Варламова, Гурилёва: они «...были совершенно ничтожны, слабы, бесцветны и бездарны».

А если кого-то романсы «дилетантов» трогали, возникал повод для сомнения в полноценности собственного музыкального вкуса: «Иногда в музыке нравится что-то совершенно неуловимое и не поддающееся критическому анализу. Я не могу без слез

слышать „Соловья“ Алябьева!!! А по отзыву авторитетов – это верх пошлости» (из письма П. И. Чайковского к Н. Ф. фон Мекк от 3 мая 1877 года).

Самый сокрушительный отзыв о дилетантах оставил Тургенев в романе «Дым»: «...тут такой господин бегаёт, гениальным музыкантом себя воображает. «Я, говорит, конечно, ничего, я нуль, потому что я не учился, но у меня не в пример больше мелодий и больше идей, чем у Мейербера». Во-первых, я скажу: зачем же ты не учился? А во-вторых, не то что у Мейербера, а у последнего немецкого флейтщика, скромно высвистывающего свою партию в последнем немецком оркестре, в двадцать раз больше идей, чем у всех наших самородков; только флейтщик хранит про себя эти идеи и не суется с ними вперед в отечестве Моцартов и Гайднов; а наш брат самородок «трень-брень» вальсик или романсик, и смотришь – уже руки в панталоны и рот презрительно скривлен: я, мол, гений» [11].

Однако «в отечестве Моцартов и Гайднов» с таким мнением согласны были далеко не все. Об этом, например, свидетельствует издательская практика. В XIX столетии романсы начинают публиковаться в разных издательствах Германии. Назовём два примера. В Оффенбахе-на-Майне выходит сборник 25 Russische Volkslieder & Romanzen für Mittelstimme mit Piano – Begleitung (Deutscher Text). Heft I–V (т. е. 250 сочинений). Здесь публиковались романсы Алябьева, Гурилёва, Варламова, Дюбюка, Глинки, и др. На протяжении

10 лет (с 1850 г.) в издательстве Ф. Шуберта (Гамбург) выпускалась серия *Sammlung Russischer Romanzen und Volkslieder für eine Begleitung Pianoforte*. Было издано более 200 выпусков. Политика издательства была, безусловно, связана с коммерческой деятельностью: эта музыка была востребована в Германии [9].

Яркий, на наш взгляд, образец отношения к русскому романсу даёт и композиторская практика, например, сочинение венского музыканта, автора многочисленных военных маршей, Карла Комзака. В своё оркестровое попури *Aus der Zeit der jungen Liebe* он включает романс Варламова «Красный сарафан» (в нотах обозначено: *Näh nicht liebes Mütterlein*). Сохранены без изменений не только мелодия и ритм, но и гармония и особенности фактуры, сколько это возможно при оркестровом переложении. Русские интонации выглядят на фоне немецких маршей, студенческих песен и вальсов необычно, свежо, и песня становится своеобразным лирическим центром попури. Смысл этого попури в том, что звучащий музыкальный материал легко узнаётся публикой на слух: немецкой публике романс был известен.

И это не единственный пример обращения европейских композиторов к творчеству авторов русских романсов начала XIX столетия: подобные темы для вариаций использовали Роде, Венявский, Лист, Вьетан и др.

Ещё один аргумент в пользу положительного отношения к творчеству русских композиторов-дилетантов со стороны иностранных профессионалов. В Петербурге во второй половине 40-х гг. XIX века работал известный немецкий музыкальный критик, композитор, теоретик Б. Дамске. В одной из работ А. Н. Серова пересказывается содержание его статьи в *Revue et Gazette musicale de Paris*. Приведём некоторые выдержки. О русских дилетантах: «...авторы, незнакомые с нуждой, пишут действительно по призванию, по вдохновению, когда оно вздумает посетить их, не гоняются ни за какими другими соображениями, кроме идеала искусства, как они его понимают» (курсив – Б. Дамске) [10, с. 29]. Далее, отмечая «не

довольно глубокое изучение техники своего искусства», не позволяющее достигнуть высот в сложных жанрах, критик пишет: «Зато романсы, песни пишутся там отлично и могут выдержать соперничество с лучшими европейскими» [10, с. 29].

Если посмотреть на создателей жанра романса как на представителей своего музыкального времени, их достижения не покажутся незначительными и неполноценными. Нельзя обманываться их «дилетантством»: все они имели возможность приобрести достаточно серьёзные музыкальные знания, в области теории музыки и композиции – тоже.

Нужно ясно себе представлять, что вообще эталоном для системы образования, формирующейся в России с XVIII столетия, служили учебные заведения Германии, Пруссии, Австрии. После революционных событий во Франции система воспитания молодёжи в этой стране оказалась на долгое время дискредитирована и не могла больше считаться в России образцовой. Учебники (самых разных отраслей знаний), по которым занимались в образовательных учреждениях, в значительной своей части являлись переведёнными с немецкого языка [5]. И с музыкой дело обстояло точно так же. Консерваторий ещё не было. А при открытии Петербургской консерватории за основы были приняты принципы организации Берлинской консерватории и учебный план, разработанный К. Цельтером. До выхода первого русского учебника гармонии пройдёт ещё много лет, но учебники композиции и гармонии издавались.

Е. Е. Полоцкая в своей докторской диссертации «П. И. Чайковский и становление композиторского образования в России» (2009), упоминая И. Гунке, считает, что ему «...принадлежит и первый в России учебник по музыкальной форме и композиции (“Полное руководство к сочинению музыки”, 1859), и первый учебник гармонии на русском языке – “Руководство к изучению гармонии, приспособленное к самоучению и составленное Иосифом Гунке” (1852)» [8]. Это не вполне точное утверждение. Первые учебники подобного рода в XIX веке изданы

раньше и принадлежат немецким музыкантам, жившим в России:

1818 г. – Heß de Calve. Musiktheorie, 2 Bde., Charkov (russ. Übersetzung des deutschen Manuskripts von R. T. Gonorskij). Гесс (Густав) де Кальве – теоретик, композитор, пианист и музыкально-общественный деятель. Учился в Германии и Италии, в 1814 году принял русское подданство. Полное название его труда: «Теория музыки, или Рассуждение о сём искусстве, заключающее в себе историю, цель, действие музыки, генерал – бас, правила сочинения (композиции), описание инструментов, разные роды музыки и всё, что относится к ней в подробности. Сочинено в России и для русских» (пер. с нем. Р. Гонорского).

1830 г. – J. L. Fuchs. Praktische Anleitung zur Komposition, sowohl zum Selbstunterricht, wie auch als Handbuch für Lehrer, nebst einer besonderen Anweisung für Komposition des russ. Kirchengesang (deutsche und russ. Fassung), SPb. Перевод: «Практическое руководство к сочинению музыки, в пользу самоучащихся и в облегчение учителей, с приложением особых правил для сочинителей русского церковного пения и двух нотных тетрадей, из коих первая заключает в себе примеры и задачи, а вторая – решение задач, пер. М. Д. Резвого. Видимо, тогда же, и тоже в Санкт-Петербурге, Фуксом издан ещё один учебник: «Новая метода, содержащая главные правила музыкальной композиции и руководство к их практическому применению», текст в нём изложен параллельно на русском и немецком языке. Даты выхода издания – нет. Иоганн Леопольд Фукс, родившийся в Дессау, провёл в Петербурге большую часть своей жизни, был уважаемым педагогом и композитором. Фуксу же принадлежит учебник с курьёзным, на современный взгляд, названием, изданный в Лейпциге: Harmonielehre für Damen («Учебник гармонии для дам»).

1836 г. – Th. Drobisch. Anfangsgründe der praktischen Musik, SPb («Начальные основы практической музыки»), второе издание вышло в 1854 году. Фридрих Дробиш жил в Москве в середине XIX века. Биографических сведений о нем почти не сохранилось. Немецкий историк музыки Э. Штёкль

считает, что он руководил крепостным оркестром А. Г. Теплова в Петербурге, а позднее был учителем музыки в Москве. Возможно, сын Фридриха Дробиша – капельмейстера труппы Тилле и инициатора постановки в России «Волшебной флейты» и «Дон Жуана», живший с 1803 г. в Петербурге, член Петербургского филармонического общества.

1840 – И. К. Ф. Габерцеттель. «Таблица всех аккордов для облегчения занятий гармонией и композицией». Книга издана в Петербурге на русском языке. Об этом музыканте сведений найти не удалось, но его фамилия иногда появляется в сборниках сочинений авторов XIX века.

1841 – Karl Arnold. Kurze Anleitung zum Studium der Kompositionsregeln, SPb. («Краткое руководство к изучению правил композиции»). Карл Арнольд принадлежал к династии немецких музыкантов, работавших в России (больше известен Ю. Арнольд). Карл Арнольд уехал из России и продолжил преподавательскую деятельность в Осло.

1842 – F. X. Gebel. Lehrbuch der Komposition od. Teoretische und praktische Generalbaßschule (russ. Übersetzung des deutschen Manuskripts von P. Artemov, M. («Учебник композиции или теория и практическая школа генерал-баса», перевод с немецкого – Артёмова). Это московское издание. Франц Ксавер Гебель, родом из Шлезвии, известный в своё время композитор, педагог, исполнитель, знаток музыки венской классической школы. Среди его учеников Н. Мельгунов, Н. Станкевич, Ф. Толстой (Гебель имел много друзей среди литераторов) а также А. Виллуан. С похвалой отзывался о Гебеле А. П. Бородин.

1850 – L. Schuberth. Gründlicher Unterricht in der Theorie der Tonsatzkunst. («Основательное обучение теории композиции»). Людвиг Шуберт – представитель разветвлённого семейства музыкантов с такой фамилией, причём, имя в этой семье тоже часто повторяется. Ни по немецким, ни по российским источникам не удалось установить точно, тот ли это Л. Шуберт, который был дирижёром немецкой оперы в Петербурге, или его сын – виолончелист. Вероят-

нее, последний, о нём известно, что он работал в открывшейся Московской консерватории, архив университета Лейпцига именно ему приписывает данный теоретический труд. Учебник этот, предназначенный для самостоятельных занятий, был издан в Гамбурге у Ф. Шуберта.

В начале XIX столетия мог также ещё использоваться и учебник И. К. Альбрехтсбергера *Gründliche Anweisung zum Composition* (1890) – «Основательное наставление в композиции». Его можно было выписать в издательстве И. Д. Герстеберга, работавшего в России: об этом свидетельствует реклама в приложении к его «Магазину общепользных знаний и изобретений» за 1795 г. (Был переиздан в Вене в 1821 и 1826 гг.)

На русском языке в Петербурге начала столетия (1805) вышло также второе издание итальянского учебника «Правила гармонические и мелодические» В. Манфредини. Таким образом, до появления книги И. Гунке уже имелось не менее 10 учебников по гармонии и композиции, которыми могли воспользоваться композиторы – дилетанты, 6 из них – на русском языке. Учебник Гунке тоже был выпущен на русском. Всего же, по приблизительным подсчётам, за XIX столетие в России выпущено немецких учебников и пособий по музыке 49, из них 39 были переведены на русский язык, большинство же издавались одновременно на немецком и русском, несколько реже – на немецком и французском. Такая направленность на русских любителей музыки (все эти «начальные сведения» и «краткие руководства» с конкретным адресом: «в пользу самообучающихся») противоречит установившейся точке зрения о замкнутости профессиональной «немецкой общины». Предполагаем, что языковой барьер служил препятствием для контактов в более «демократических» слоях населения (например, между немцами-колонистами и русскими крестьянами), образованные же немцы, как и русские дворяне, изучали французский язык с детства – на нём говорила чуть ли не вся Европа.

Для музыкантов, особенно любителей, в силу специфики изучаемого предмета (ин-

дивидуального обучения) учитель часто имеет ещё большее значение, чем учебник. На nive преподавания музыкальных наук в России в первой половине XIX века господствовали немцы, да и к концу столетия ситуация не изменилась радикальным образом. Если перечислить известных русских композиторов, которые имели немецких преподавателей, то даже неполный список будет внушительным. Фомин учился композиции у Раупаха, Вильбоа и Верстовский – у Майера по скрипке. Львов, Одоевский, Грибоедов, Алябьев, Виельгорский, Верстовский изучали теорию музыки и композицию под руководством Мюллера, Алябьев также брал уроки композиции у Гесслера и Шольца. Глинка – изучал теорию у Цойнера (и у Дена в Берлине), фортепиано – у Майера, скрипку – у Бёма. Учителями Даргомыжского по фортепиано были Луиза Вольгеборн и Шоберлехнер, по вокалу – Цейбих. Серов занимался по фортепиано у Гензельта, по виолончели – у Кнехта, потом у Карла Шуберта. Учителем Балакирева был Карл Эйзерих, братья Рубинштейны изучали композицию у Гебеля. Мусоргский, Стасов, Ларош занимались по фортепиано у Герке, Чайковский – у Кюндигера. Зверев (педагог по фортепиано у Рахманинова и Скрябина) – у Гензельта. И дело здесь не в фамилиях, а в той школе, на которой были воспитаны преподаватели, тех принципах, которые они, вольно или невольно, передавали своим ученикам.

Немецкие учителя, перечисленные выше, все являлись авторитетными музыкантами-практиками. Посмотрим, например, на окружение Алябьева. Фридрих Шольц – композитор, дирижёр и педагог. Примечательно, что он имел опыт работы с вокальными жанрами (в театре Грауденца, Придворной певческой капелле, Большом театре) и был автором опер-водевилей. Восемь из них он написал совместно с А. Алябьевым, А. Верстовским, Й. Геништой и Л. Маурером. Сочинял и балеты: в его «Руслане и Людмиле» отмечается близость мелодики к бытовому романсу. С Алябьевым его связывали дружеские отношения. В книге *Musikgeschichte der Rußlanddeutschen* Э. Штёкль высказывает осторожное предпо-

ложение о том, что Алябьев пользовался его советами, но осторожность здесь, конечно, не вполне уместна: дружба музыкантов и совместная работа не могли обойтись без обмена творческим опытом. Добавим, что Шольц был старше Алябьева на 10 лет и имел, в отличие от Алябьева-дилетанта, статус профессионала.

Но в этой «команде» был ещё и Людвиг Маурер, один из авторитетнейших музыкантов России, «лучший капельмейстер Европы» (отзыв Одоевского), работавший в Москве и Петербурге, вхожий в аристократические, поэтические и артистические круги столичного общества. Именно в период сотрудничества с Алябьевым, Маурер сочинил романсы на стихи русских поэтов, переведённые на французский и немецкий языки, – Батюшкова («Пленный») и Жуковского («Пустынник», «Ангел и поэт»). Есть в его вокальном творчестве и восточные мотивы: «Черкесская песня» на сл. А. С. Пушкина из «Кавказского пленника» [4].

Иоганн Гесслер – немецкий композитор, концертирующий пианист и органист, приобретший имя авторитетного музыканта в Европе (посмел даже выступить в «музыкальном соревновании» с Моцартом) был также педагогом и работал капельмейстером Придворного театра в Петербурге. Стиль его как композитора сложился под влиянием венской классической школы – Гесслер выступал как солист в оркестре, которым руководил Й. Гайдн. Влияние на Гесслера оказал и Ф. Э. Бах.

Иоганн Мюллер, родившийся в Кёнигсберге, работал в Вене дирижёром немецкого театра, затем, 20 лет, в Петербурге. Здесь он заслужил авторитет отличного преподавателя теории музыки, обучая и иностранцев (П. Роде, И. Л. Фукс, А. Дорффельдт, Х. Зусманн, Ф. Бёме), и русских любителей. Мюллер имел глубокие познания в области контрапункта (так его характеризует Виельгорский), что проявилось и в его достаточно обширном композиторском наследии. По склонности дарования он был лирик. Его перу принадлежат и вокальные произведения, в том числе песни.

Для человека, обучающегося музыке, существенны не только учебники и учителя,

но и непосредственные музыкальные слуховые впечатления. Для столичных жителей Российской империи возможности в пополнении «музыкального слухового багажа» были достаточно благоприятными. И немецкий акцент в палитре предлагаемых любителю музыки концертов и спектаклей был весьма заметным. Среди гастролёров преобладали выходцы из немецкоязычных стран на протяжении почти всего столетия. Влияние немецкого театра на вкусы публики в разные периоды было различным, но особо следует отметить десятилетие с 1834 по 1844 год, когда немецкая опера осталась единственной иностранной в России. Итальянцы в этот период на гастроли не приезжали, а во французском театре шли исключительно пьесы. Немецкий театр поставил в это десятилетие 138 опер, 44 премьеры. Это сопоставимо с работой русского оперного театра, там, соответственно, 131 и 36 спектаклей. Авторитет итальянской и французской оперы вообще постепенно падал к середине XIX столетия: «В серьёзной мыслящей Германии [...] служение искусству не испорчено модным вкусом до такой степени, как у итальянцев и французов» [10, с. 30].

Таким образом, база для серьёзных теоретических и практических занятий композицией в России имела уже и в первой половине XIX столетия.

Литература

1. *Букринская М. А.* Камерно-вокальное творчество А. Алябьева: Автореф. дис. ... канд. искусств. М., 2012.
2. *Долгушина М. Г.* Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: связи с европейской культурой: Автореф. дис. ... докт. искусств. СПб., 2010.
3. *Долгушина М. Г.* Русские «романсисты» второй четверти XIX века // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Н. Новгород, 2009. № 2. С. 249–252.
4. *Долгушина М. Г.* Романс Л. В. Маурера «Пленный» на стихи К. Н. Батюшкова. Электронный ресурс: <http://feb-web.ru/feb/batyush/critics/ep/ep1/ep1-149.htm> (дата обращения 20.08.2013).

5. *Зюсс В.* Динамика социокультурных и образовательных связей // Чему и как учили в немецких школах России. СПб., 2007. С. 3–87.
6. *Ломтев Д.* Немецкие музыканты в России: к истории становления русских консерваторий. М., 1999.
7. *Огаркова Н. А.* Вокальная камерная музыка // Энциклопедический словарь Музыкальный Петербург. XVIII век. СПб., 1998. С. 173–194.
8. *Полоцкая Е. Е. П. И.* Чайковский и становление композиторского образования в России: дис. ... докт. искусств. М., 2009.
9. *Пуртов Ф.* Русская музыка в немецких нотопечатательских фирмах второй половины XIX – начала XX века // Немецко-русские музыкальные связи. СПб., 2002. С. 62–88.
10. *Серов А. Н.* Статьи о музыке. Вып. 2–Б. М., 1986. 337 с.
11. *Тургенев И. С.* Дым. Электронный ресурс: http://az.lib.ru/t/turgenew_i_s/text_0280.shtml (дата обращения 20.08.2013).
12. *Karl Komzak.* Aus der Zeit der jungen Liebe. Wien, 1898. 15 s.
13. *Stöckl E.* Musikgeschichte der Rußland-deutschen. Dülmen, 1993. 247 s.

© *Ляхина Т. В.*, 2013

**К ВОПРОСУ ОБ ОПРЕДЕЛЕНИИ ЖАНРОВЫХ ПРИЗНАКОВ ВИРТУОЗНОЙ
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ФАНТАЗИИ НА ЗАИМСТВОВАННУЮ ТЕМУ
(НА ПРИМЕРЕ ФАНТАЗИИ Г. ВЕНЯВСКОГО НА ТЕМЫ
ИЗ ОПЕРЫ Ш. ГУНО «ФАУСТ»)**

В статье рассматривается Фантазия Г. Венявского на темы из оперы Ш. Гуно «Фауст» для скрипки с оркестром. Интонационный анализ произведения позволяет выявить истоки тематизма, проследить специфические сквозные интонации, которые определяют композиционные процессы в монументальной форме. Анализ формы, в свою очередь, помогает архитектурной выстроенности как отдельных частей, так и всей композиции. Таким образом, проведенное автором тщательное исследование на примере данного произведения позволяет выявить ведущие жанровые признаки, типичные для виртуозных фантазий на заимствованные темы.

Ключевые слова: фантазия, композиционная организация, инструментальная виртуозность, виртуоз-композитор, тематические заимствования

Фантазия относится к числу старинных жанров инструментальной музыки. На первоначальном этапе своего становления – в XVI веке – она была близка таким полифоническим жанрам, как ричеркар, токката, прелюдия. В начале XVII века отчетливо определилась связь фантазии с формой фуги. Фантазия XVIII века, будучи не ограниченными строгими рамками жанром, активно воздействует на другие жанры и формы: вариации, сонаты, симфонии. В XIX веке широкое распространение получают «фантазии

на тему», родственные рапсодиям, импровизациям, вариациям и попури. Тематическую основу фантазий романтической эпохи чаще всего составляет материал, хорошо известный публике, любимый ею – оперное или инструментальное творчество популярных композиторов, народные песни и пр. Тематический материал подвергается виртуозному варьированию. Этот жанр и в наше время привлекает композиторов, так как позволяет им наиболее полно выразить свободу творческой фантазии, он занимает

видное место в концертном репертуаре современных виртуозов, являясь самым *выгодным* для демонстрации индивидуального исполнительского мастерства.

Научный интерес к проблеме жанра фантазии отражается в различной музыковедческой литературе. Среди научных работ по данной теме следует выделить диссертационные исследования и статьи И. Палажченко [2], Е. Штрифановой [9], Е. Погоды [3], Е. Рощенко [5], А. Щеголевой [10]. Предметом анализа в этих трудах являются либо ранние фантазии для лютни XVI века (Альберто Рипа, Франческо да Милано), либо органные и фортепианные фантазии (И. С. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Листа, Фр. Шуберта, Р. Шумана). В вышеупомянутых работах проводится достаточно глубокий и разносторонний анализ феномена инструментальной фантазии, однако такая ее разновидность, как фантазия на заимствованную тему, остается вне фокуса исследования. Хотя в инструментальном искусстве XIX века фантазия «на тему» становится одним из ведущих жанров. Согласно романтической эстетике, в нем наиболее полно, ярко и непосредственно проявляется личность художника. Ни один из выдающихся исполнителей XIX века не оставляет без внимания жанр фантазии. Стоит назвать такие знаковые имена в скрипичном исполнительстве, как Ш. Берио, Г. Эрнст, А. Вьетан, Г. Венявский, П. Сарасате. В творчестве некоторых сочиняющих виртуозов фантазия станет основным жанром (Д. Алар, Ж. Б. Синжели, К. Сивори). Именно в это время устанавливаются основные композиционные закономерности и художественные нормы жанра. Они и образуют своего рода эталонную модель, на которую в дальнейшем будут ориентироваться композиторы при написании произведений такого типа.

В различных системах классификации жанра фантазия проявляет себя следующим образом: по классификации Г. Бесселера фантазия относится к *преподносимым* жанрам [1]; по системе В. Цуккермана – это жанр, отражающий *свободу творчества* [8]. По классификации А. Сохора фантазия принадлежит к группе *концертных* жанров [7]. Основными критериями типологии жанров

для Т. Поповой являются условия *бытования* музыки и особенности ее *исполнения*. По данной классификации фантазия не занимает конкретного места, а располагается в двух группах: легкая бытовая, эстрадно-развлекательная музыка и камерная музыка для малых залов [4]. В систематике О. Соколова основным критерием является наличие или отсутствие связи музыки с другими искусствами или внемузыкальными компонентами, а также ее функции. В данной системе, охватывающей наиболее значимые музыкальные жанры, фантазия принадлежит к роду *чистой программной музыки* [6]. По типологии Е. Назайкинского фантазия принадлежит ко второй форме жанрового бытия, которая охватывает музыку, выполняющую собственно художественно-эстетические функции [1].

Объектом анализа избрана фантазия Г. Венявского на темы из оперы Ш. Гуно «Фауст»¹. Стоит подчеркнуть, что фантазия на оперные темы – одна из ведущих ветвей жанра в XIX веке. Тема фаустианства чрезвычайно близка эстетике романтизма. Не случайно на сюжет поэмы И. В. Гете в XIX веке создавалось множество произведений различных жанров и исполнительских составов: опера А. Бойто «Мефистофель» (1868), музыкально-характеристические картины «Фауст» для оркестра А. Г. Рубинштейна (1864), сцены из «Фауста» Гете для голосов, хора и оркестра Р. Шумана (1853); танец сильфов из «Осуждения Фауста» для оркестра Г. Берлиоза (1860). Достаточно широко темы Фауста и Мефистофеля представлены в творчестве Ф. Листа: Фауст-симфония (1854), Мефисто-вальс (1883), Мефисто-полька (1883), Хор ангелов из «Фауста» Гете (1849). Наконец, опера Ш. Гуно «Фауст», созданная в 1859 году, темы из которой заимствуют для своих фантазий выдающиеся скрипачи XIX века: К. Сивори (1866), Г. Венявский (1868), Д. Алар (1870), А. Вьетан (1870), П. Сарасате (1874).

Фантазия Г. Венявского не содержит ни названия, ни текстовой программы. Однако особенности построения позволяют трактовать данное произведение как своего рода «мини-версию» оперы Ш. Гуно. Композитор, по-новому соединяя в своей фанта-

зии известные оперные темы и создавая на их основе *иное содержание*, в первую очередь реализует свои интерпретационные намерения. Поэтому, анализируя данное произведение, нельзя не обращать внимания на повороты сюжетной линии, которые во многом объясняют многочисленные вторжения, «незавершенность завершений», отсутствие строго выраженной дискретности (даже там, где есть кадансирование), нетипичные приемы развития и тональные соотношения. В результате Фантазия представляет собой образец синтетической формы, которая вбирает черты классических форм и, вместе с тем, преодолевает их.

Фантазию можно условно разделить на 5 разделов, сопоставимых с частями сонатно-симфонического цикла. Некоторые разделы более четкие по форме, в других преобладает развитие. При всей разомкнутости цикла, форма скрепляется тональной и тематической арочностью.

Первый раздел Фантазии (*Allegro moderato*) открывается экспозицией двух тем: Фауста и Маргариты. Характер изложения, общая тональность (a-moll) напоминают репризное проведение главной и побочной партии в сонатной форме. Тема Фауста – объемная, многослойная, как и сам литературный образ. Она содержит несколько элементов: тонический органнй пункт (символ фатума); волнообразное движение и интонации *lamento* (отражение лирического начала); движение по восходящим квартам, в котором заложен весь дальнейший тональный план (активное, волевое начало). Тема Маргариты, напротив, однородна, прозрачна по фактуре, песенного характера. Она более светлая и беззаботная, несмотря на минорный лад. Но именно эта тема в I разделе выполняет роль катализатора развития, драматизма. Тема Маргариты приводит к тональности доминанты (E-dur). Далее следует сольная скрипичная каденция, которая сохраняет драматургию начального раздела (тональное движение вновь построено от a-moll к E-dur). Интонационно она близка теме Маргариты, а, кроме того, содержит элемент, связанный с образом Мефистофеля (пунктирный ритм). Если исходить из классических тональных соотношений, то весь начальный раздел может рассматриваться,

как главная партия с двумя контрастными темами, а следующее за каденцией проведение темы Фауста в e-moll играет роль побочной партии, или же ложного рефрена в рондо-сонате. Но если в оркестровом вступлении тема точно «скопирована» из Пролога оперы Ш. Гуно, то со вступлением солирующей скрипки она существенно изменяется: сумрачная тональность e-moll, большее напряжение за счет фактуры, акцентов, расширения диапазона (солист имитирует звучание целого оркестра). Г. Венявский не только излагает известную тему, но также демонстрирует собственную трактовку соответствующего образа. Тема перерастает в каденцию аппассионато в Es-dur², которая завершается мефистофельским аккордом (ум. VII по ре-минору) в пунктирном ритме. В партии оркестра, как символ, звучат интонации темы Маргариты в d-moll, но уже через два такта они вновь обрываются дьявольским аккордом и стремительными пассажами, строящимися на уменьшенной гармонии. В конце I раздела возникает новая тема, которая представляет собой синтез тем Фауста и Маргариты. Завершается раздел в тональности E-dur.

Таким образом, в первом разделе в сжатом виде представлена любовная драма Фауста и Маргариты, от ее завязки до трагического завершения. Структуру I раздела определяет взаимодействие принципов сонатности и рондальности. Границы форм постоянно «размываются» вторгающимися каденциями, необычными сочетаниями тональностей. Этот принцип «обманутого ожидания» станет ведущим и в последующих разделах фантазии.

Второй раздел (*Andante ma non troppo*) по своей драматургической функции сопоставим со вторыми частями симфонического цикла. Он имеет трехчастную структуру, с типичным для романтиков соотношением тональностей: A-dur – Cis-dur – E-dur – A-dur. В смысловом плане здесь также можно говорить о трехчастности. Согласно сюжету, этот раздел Фантазии, условно говоря, посвящен «мужчинам в жизни Маргариты». Г. Венявский «сводит вместе» ее брата, поклонника и возлюбленного³. В среднем разделе буквально сталкиваются две темы: оркестровое вступление готовит куплеты Зи-

беля в *Cis-dur*, а вместо них в *fis-moll* появляется речитатив Фауста (снова имеет место принцип «обманутого ожидания»). В завершении раздела все три темы соединяются по парному принципу. Это своеобразный диалог-борьба. Если в первом разделе тема Фауста была главенствующей, определяющей, то здесь она подается в контексте других, равноправных ей тем: эпической, повествовательной темы Валентина и утонченной, грациозной темы Зибеля.

Третий раздел, соответствующий скерцо сонатно-симфонического цикла, основан на теме куплетов Мефистофеля. Данный тематический материал рассматривается Г. Венявским как наиболее благоприятный для демонстрации исполнительского мастерства, поэтому скрипичная партия весьма насыщена всевозможными техническими трудностями. В первой части трехчастной формы (оркестровое вступление) заимствована тема из Дуэта Фауста и Маргариты. Характерно, что Венявский сближает образы Фауста и Мефистофеля, объединяя их одной тональностью – *a-moll*⁴.

Первые три раздела Фантазии составляют смысловой микроцикл с внутренней драматургией, содержащей экспозицию персонажей, их столкновение. В ходе развития тем некоторые из них выводятся на первый план: для них характерно более экспозиционное изложение, они начинают разделы (темы Фауста, Валентина, Мефистофеля). Другие, наоборот, носят подчиненный характер (темы Маргариты) или встречаются только в разработочных эпизодах (темы Зибеля).

Четвертый раздел в соответствии с оперным сюжетом посвящен чувствам Фауста и Маргариты. В структурном плане он делится на три подраздела, каждый из которых написан в двухчастной форме. Первый подраздел – оркестровое вступление – содержит два тематических элемента, оба они взяты из II действия оперы. Согласно образной партитуре Фантазии вступление служит переходом от иронической сферы к лирической⁵. Следующий за тем подраздел также двухчастен. Два абсолютно равных проведения (по 17 тактов) заканчиваются полным кадансом в Фа-мажоре. Но здесь в смысловую и структурную завершенность вторга-

ется развивающий эпизод, выполняющий роль связки. Тематически его можно воспринять как интонационный комплекс, предваряющий следующее *Andante non troppo*. Несмотря на другой размер (соответственно $\frac{3}{4}$ и $\frac{4}{4}$) и иной характер движения, можно говорить о том, что данный материал содержит зерна будущей темы. Третий подраздел написан в простой двухчастной форме. Первая тема⁶ изложена достаточно экспозиционно. Но эта устойчивость нарушается тем, что вся она проходит на доминантовом органном пункте. *E-dur* утверждается только в конце IV раздела, при проведении темы Любви.

Заключительный раздел Фантазии резко контрастирует с предыдущими: вокальный тематизм предшествующих четырех разделов сопоставляется с инструментальной танцевальной сюитой. Вместе с тем, именно здесь осуществляется своеобразное обобщение. Задействован весь комплекс узловых тональных соотношений Фантазии: *A-dur* – *E-dur*, *C-dur* – *E-dur*, *A-dur*. В качестве тематической основы Венявский использует Вальс из I действия оперы. Четыре темы чередуются по сюитному принципу. В конце, после типичного для финальных разделов многократного утверждения тональности, появляется хорал⁷. Заканчивается Фантазия унисоном «ля» на пунктирном ритме (напомним – это характеристика Мефистофеля).

Таким образом, форма снова скрепляется с помощью тональной и тематической арочности⁸. На последней паузе Венявский ставит фермату. Рамки произведения как будто расширяются, и оно остается «незавершенным».

Такая структурная модель – свободное чередование различных тем, обрамленное вступлением и кодой, с теми или иными отличиями используется в ряде других фантазий XIX века и может выступать как устойчивый признак жанра.

В качестве обобщения выделим два ведущих жанровых признака фантазии на заимствованную тему:

1. *Форма*, в которой имеет место игра узнаваемыми слушателю структурами, принцип «обманутого ожидания». Все это приводит к структурной мозаичности, пре-

одолеваемой тональными и тематическими арками между различными разделами произведения;

2. *Содержание* особого рода. Можно отметить, что отличительной особенностью подобных произведений является смысловая многопластовость, подчиненная инструментальным принципам развития. В цепочке: поэма Г. Гете «Фауст» – Опера Ш. Гуно – Фантазия Г. Венявского – Исполнитель – Публика – каждое звено может рассматриваться как новый уровень интерпретации первоисточника.

Примечания

¹ Г. Венявский. Фантазия на мотивы из оперы «Фауст» Ш. Гуно: Для скрипки и фортепиано. М.: Госмузиздат, 1959.

² e-moll – Es-dur – свойственное романтическому мышлению соотношение тональностей.

³ В этом разделе используются следующие темы из оперы: куплеты Валентина (I д.), куплеты Зибеля (II д.) и речитатив Фауста (Пролог).

⁴ Кроме того, a-moll служит также своеобразной тональной аркой, скрепляющей форму всего произведения.

⁵ В опере первый мотив звучит у оркестра во время насмешливого высказывания Мефистофеля в адрес Марты: «Эта старая красотка охотно под венец пошла со всяким, даже с сатаной», а второй предваряет любовный диалог Фауста и Маргариты.

⁶ Она заимствована из II действия, Дуэт Фауста и Маргариты.

⁷ Последовательность аккордов с низкой VI ступенью вызывает ассоциации с началом Фантазии в a-moll.

⁸ Возвращение в конце начального тематизма Фантазии и тональная логика сонатно-симфонического цикла, где первая часть в миноре, последняя – в мажоре.

Литература

1. *Назайкинский Е.* Стиль и жанр в музыке: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
2. *Палажченко И.* Инструментальная фантазия XVII – XVIII веков (генезис и пути развития): Автореф. дис. ... канд. искусств. М., 1992. 24 с.
3. *Погода Е.* Фортепіанні фантазії віденських класиків у контексті філософських концепцій уяви на межі XVIII–XIX століть: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2009. 18 с.
4. *Попова Т.* Музыкальные жанры и формы. М.: Музыка, 1954. 146 с.
5. *Рощенко Е.* Музыкальное произведение как сакральный универсум: соната-фантазия Ф. Листа «По прочтении Данте» в аспекте преломления логики мифа // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музичний твір як творчий процес. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. Вип. 21. С. 156–167.
6. *Соколов О.* К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. Горький: Волго-Вятское книжное изд., 1977. С. 12–59.
7. *Сохор А.* Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968. 102 с.
8. *Цуккерман В.* Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.: Музыка, 1964. 160 с.
9. *Штрифанова К. В.* Фантазія для лютні XVI століття: становлення жанру: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2007. 17 с.
10. *Щеголева А. В.* Романтическая инструментальная фантазия в творчестве Ф. Шуберта и Р. Шумана: пути становления жанра: дис. канд. искусств.: 17.00.03. К., 2011. 204 с.

© Галкин А. А., 2013

СИМФОНИИ ГУСТАВА МАЛЕРА КАК СЕМАНТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

В статье предпринимается попытка описания симфонического творчества Густава Малера как семантической системы. Предлагаемый в статье подход отличен от широко распространенного в отечественном музыковедении метода анализа симфоний Малера, в основу которого легла концепция «интонационной фабулы» (И. А. Барсова).

Ключевые слова: Малер, симфонизм, музыкальный язык, семантика, система

«Голос» Малера прозвучал «финальным аккордом» эпохи романтизма, возвестив закат великой австро-немецкой симфонической традиции. Практически весь арсенал выразительных средств, используемых композитором, был сформирован на классико-романтической почве. Это говорит о ретроспективности как об одном из наиболее характерных качеств композиторского мышления. Многие современники обвиняли Малера в эклектичности. Это обусловлено в первую очередь тем, что в его сочинениях сосуществуют два, казалось бы, взаимоисключающих музыкальных пласта – высокий и низкий. Эти пласты не просто сосуществуют, а прекрасно уживаются в его музыке.

Современники, прежде всего видевшие в Малере выдающегося дирижёра, пренебрежительно аттестовали его композиторское творчество как «капельмейстерскую музыку». На протяжении своей длительной карьеры (Малер посвятил дирижёрской деятельности 30 с лишним лет своей жизни), композитор «вживался» в лучшие образцы классического и романтического музыкального искусства, что, конечно же, оказало огромное воздействие на его формирование.

К моменту окончательного созревания Малера-композитора музыкальная академическая традиция уже обладала устойчивой системой выразительных средств, составными частями которой выступали стойкие семантические стереотипы – некие структуры, имеющие знаковую функцию¹ [1, с. 103]. Сознательно или нет, Малер в своих симфониях постоянно апеллирует к отдельным элементам этой системы. Мы считаем, что такая позиция была избрана совершенно сознательно. Малер, будучи по своей при-

роде художником-мыслителем, не рассматривал проблему уникальности музыкального языка как первостепенную. Для него гораздо важнее было выстраивание философской концепции произведения.

В отечественном малероведении наиболее известен метод анализа предложенный И. А. Барсовой. Центральное понятие её концепции – «интонационная фабула». Главными элементами интонационной фабулы являются темы симфоний, которые в процессе развёртывания музыкальной ткани определяют основные сюжетные линии симфонической драмы. Сюжетные линии, в свою очередь, формируют симфоническую концепцию. Темы уподобляются персонажам драмы, выступая в роли главного организующего начала действия. Подход И. А. Барсовой – *динамический*, так как внимание здесь концентрируется именно на процессе, на драматургической составляющей. Подход, предлагаемый в настоящей статье, можно определить как *статический*. От подхода И. А. Барсовой он отличается тем, что интерес сосредоточен на строении элементов музыкального языка и их месте в контексте целого, а не на их поведении.

Создавая симфоническую картину мира, композитор оперирует системой антитез. Такой принцип организации материала является у Малера закономерным и проходит красной нитью через всё его симфоническое творчество. Здесь уместным будет использование термина бинарная оппозиция. Термин этот получил самое широкое распространение во всех областях знания, начиная от философии и заканчивая лингвистикой. Бинарная оппозиция – универсальное средство описания мира, где одновременно рассматриваются два противоположных поня-

тия, одно из которых утверждает какое-либо качество, а другое – отрицает. В произведениях этот принцип, как правило, реализуется при помощи сопоставления двух контрастных сфер. Сферы эти образуют пары,

начиная от самых общих сфер добра и зла, высокого и низкого, и заканчивая противопоставлением более частных – трагического и комического, земного и небесного, природного и суетного и т. д.

Схема 1. Система оппозиций

Высокое	Низкое
Небесное	Земное
Природа (пасторальное)	Социум (суетное, тщетное)
Вечное	Преходящее

Семантическую систему организуют четыре уровня, направленных от общего к частному. Главным качеством данной системы является иерархичность: её можно представить в виде многоуровневой струк-

туры, охватывающей самые разные по своему масштабу пласты содержания, начиная с общеэстетических категорий и заканчивая семантическими фигурами, в которых эти категории материализуются.

Схема 2

I. Эстетическая категория
II. Образная сфера
III. Семантический комплекс
IV. Семантические фигуры

Единство организующих элементов даёт основание говорить о наличии системы. Наиболее общий семантический уровень – эстетическая категория – включает в себя подуровень – образную сферу. Они могут быть объединены в один крупный блок по принципу родства. Эти уровни организуют только идеальный аспект содержания, не получая конкретной материализации в звуках. В связи с этим имеет смысл определить их как некие универсалии, фигурирующие не только в творчестве Малера и – даже шире – не только в музыке, но и в других видах искусства: в литературном жанре трагедии, в пасторальных мотивах живописи и т. д.

идеального, то третий и четвёртый фиксируют это идеальное в материальном. В случае с третьим уровнем это языковые комплексы, а в случае с четвёртым – ритмически-интонационные формулы. Третий и четвёртый уровни системы, по аналогии с первым и вторым, также могут быть объединены в один блок по качественному признаку – их чёткой структурной оформленности.

Ещё более узкий уровень – семантический комплекс – переходит в частные семантические фигуры, замыкающие собой всю систему. При этом все уровни определяет смысловое единство, взаимосвязь. Другим важным качеством системы является движение от идеального к материальному. Если первые два уровня составляют сферу

Первый уровень охватывает основные эстетические категории, получившие наиболее широкое распространение в симфониях Малера. Конечно, предлагаемый ряд не исчерпывает всех категорий, существующих в эстетике, но затрагивает те из них, которые встречаются во всех симфониях, в большинстве случаев определяя симфоническую концепцию. Среди них следует выделить возвышенное, трагическое и комическое.

Второй уровень включает образные сферы, через которые эти эстетические категории реализуются. По сравнению с первым он более развит, являясь его производным.

Созерцательная
Религиозная
Пасторальная
Экстатическая
Фантастическая (Карнавальная)
Quasi-народная
Гротескная
Траурная
Сфера борьбы

Некоторые из образных сфер сочетают в себе признаки двух эстетических категорий, обладая синтетической природой. К ним относятся:

Сфера гротескного. Гротеск – понятие широкое, которое часто трактуется как одна из модификаций общих эстетических категорий. Мы же будем рассматривать этот термин именно в образном ключе. Эта сфера рождается в сочетании признаков двух противоположных по своей природе эстетических категорий – комического и трагического, возвышенного и низменного. Наличие гротеска – один из определяющих для Малера моментов.

Сфера фантастического. Под фантастическим, как правило, понимается нечто ирреальное, то, что отсутствует в окружающей нас действительности. При этом фантастическое обладает рядом сходных с реальным качеств. Здесь уместной будет аналогия с карнавальными действиями, атрибуты которых выступают яркой иллюстрацией фантастического начала. Эти действия создавались как раз с расчётом на то, чтобы спровоцировать в сознании участников переживание чувства ирреального, погружение в особую атмосферу фантастического. Одно из главных условий реализации карнавального действия – наличие игрового элемента [см. об этом: 3]. Этот элемент часто приобретает комическую окраску. Но в связи с тем, что фантастическое также выражает нечто идеальное, в ценностном понимании, оно относится и к возвышенному. Игровое начало проявляется в акте перевоплощения. Участники карнавала, будучи реально существующими лицами, в процессе перевопло-

щения в персонажах сказок, мифов и легенд становятся представителями уже совершенно иной фантастической реальности. Музыка, в отличие от других видов искусства, не оперирует конкретными образами, её природа не визуальна, как в живописи, и не описательна, как в литературе. Главным характеризующим моментом здесь выступают качественные изменения тем.

Остальные образные сферы примыкают только к одной из эстетических категорий. К возвышенному относятся: созерцательная, пасторальная и экстатическая, к комическому – quasi-народная, к трагическому – траурная и сфера борьбы.

Образную сферу формируют **семантические комплексы**, которые материализуются в виде многосложных звуковых моделей. Отличаясь сложностью организации, семантический комплекс представляет собой неоднородную структуру. Его составляющими могут быть самые различные элементы, начиная от отдельных исполнительских приёмов, инструментальных тембров, фактурных образований и заканчивая жанровыми моделями. Предлагаемый здесь ряд неполон, фиксируя только самые очевидные, часто встречающиеся в нотном тексте примеры. Одни и те же элементы могут участвовать в организации разных семантических комплексов. В связи с этим все элементы, составляющие семантические комплексы, можно условно разделить на две группы: стабильные и мобильные. Степень условности определяется тем, что в элементах одного ряда эти качества могут проявляться с разной степенью интенсивности.

Стабильные элементы	Мобильные элементы
Жанровая модель	Тембровый состав
Фактурные образования	Композиционная логика
Исполнительские приёмы	Темп
Трактовка инструмента	Лад

Жанр может проявлять себя в завуалированном виде, вплоть до намёка, так что в некоторых случаях приходится говорить о выраженных в большей или меньшей степени жанровых признаках. Семантические комплексы, принадлежащие к разным образным сферам, могут содержать сходные элементы, например: тембры валторн входят как в комплекс, характеризующий сферу трагического, так и сферу комического или возвышенного; тембры деревянных духовых и струнных инструментов также могут быть составной частью самых различных комплексов (их природа универсальна). Проявление признаков жанра, напротив, более устойчиво и незамедлительно рождает ассоциацию с определённой сферой образности. Элементы семантического комплекса обладают разной степенью универсальности, характеризуя ту или иную образную сферу. Принадлежность комплекса к конкретной образной сфере определяет то, что его различные элементы являются только частями целого и только в совокупности составляют этот содержательный уровень. Семантический комплекс, будучи синтетичен по своей природе, не является обособленной единицей и может быть воспринят и распознан только в контексте целого. При значительной мобильности составляющих его элементов природу семантического комплекса определяет только конкретное их сочетание.

Музыкальный словарь Малера формируется на основе семантических стереотипов классико – романтической традиции. Эти универсальные языковые модели в разные периоды развития музыки носили различные наименования: риторические фигуры, топосы, семантические фигуры. Речь идёт о системе общих мест, получающих конкретное структурное оформление в виде интонационно-ритмических формул [см. об этом: 4, с. 3–7]. Е. И. Чигарёва [5] определяет общие языковые формулы как *семантические фигуры*. Эти единицы, выступая в

качестве носителей информации, «имеют более широкий радиус действия, не ограничивающийся рамками одного сочинения». На этом уровне прослеживается наиболее тесная связь с традицией, уходящей своими корнями в эпоху становления феномена музыкальной риторики. Уместным здесь будет сравнение семантических фигур с генетическим кодом, сохранявшим своё значение, свою семантическую нагрузку на протяжении многих столетий, не зависимо от смены музыкальных направлений и авторских стилей. Это даёт основание рассматривать семантические фигуры как наиболее стабильные элементы системы. Облик семантических фигур определяется музыкальным контекстом, в который они помещаются композитором. Некоторые параметры семантических фигур могут варьироваться, но при этом сохраняется «ядро», т. е. отличительный признак, определяющий их индивидуальный облик. В качестве ядра могут выступать ритмические формулы, типы мелодического движения, интонационные обороты и даже тембры.

Сегодня композиторский гений Малера общепризнан, тогда как при жизни вокруг фигуры композитора велись ожесточённые споры. Одни видели в нём прогрессивного новатора, закладывающего фундамент искусства будущего, другие – бездарного электика. Реакция на его творчество была самой разной – от крайне неприязненной до восторженной. Сам Малер считал, что его симфонии очень сложны по структуре и требуют «вживания» в материал даже от опытного слушателя: «Конечно, одного прослушивания недостаточно, и даже самый опытный и способный слушатель должен сперва отыскать связь отдельных тем произведения друг с другом: лишь затем для него откроется значение целого» [2, с. 377]. Настоящую статью можно рассматривать как одну из попыток такого «вживания».

Примечания

¹ М. Г. Арановский в уже упоминавшейся статье относит к семантическим стереотипам также «...структуры типа знаков того или иного законченного авторского стиля». «Образование сферы излюбленных сюжетов, тем, проблем, настроений ведёт нередко к появлению стойких семантических стереотипов [1, с. 103].

Литература

1. *Арановский М.* Мышление, язык, семантика. Проблемы музыкального мышления. М.: Музыка, 1974. 336 с.

2. *Барсова И.* Симфонии Густава Малера. М.: Советский композитор, 1975. 482 с.
3. *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
4. *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Часть 3. М.: Композитор, 2007. 376 с.
5. *Чигарева Е.* Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. М.: Эдиториал УРСС, 2000. 280 с.

© *Соколова Е. Ю., 2013*

ЛЕЙТМОТИВНАЯ СИСТЕМА В СИМФОНИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ АРНОЛЬДА ШЁНБЕРГА «ПЕЛЛЕАС И МЕЛИЗАНДА»

В статье рассматривается лейтмотивная система в симфонической поэме Арнольда Шёнберга «Пеллеас и Мелизанда». Анализируются ключевые лейтмотивы произведения и способы их развития.

Ключевые слова: «Пеллеас и Мелизанда», Шёнберг, Метерлинк, лейтмотивная система

Симфоническая поэма «Пеллеас и Мелизанда» была сочинена Арнольдом Шёнбергом под впечатлением от одноимённой пьесы Мориса Метерлинка, написанной в 1892 году. Кроме Шёнберга музыкальные произведения, вдохновленные пьесой Метерлинка, создали еще несколько композиторов: Клод Дебюсси, Ян Сибелиус, Габриэль Форе, Уильям Уоллас.

«Пеллеас и Мелизанда», первая редакция которой была закончена в 1903 году, относится к раннему этапу творчества Шёнберга, ко времени становления молодого композитора. В этот период Шёнберг изучает музыку своих предшественников, переживает увлечённость Р. Вагнером, Й. Брамсом, Р. Штраусом, чьи программные симфонические поэмы «Жизнь героя», «Так говорил Заратустра», «Смерть и просветление», «Дон Жуан» оказали большое влияние на «Пеллеаса и Мелизанду».

Исследователь творчества Шёнберга Н. Власова отмечает: «Его симфоническая поэма очень похожа на оперу – без пения и

без сценического действия, но с хорошо прослушиваемым сюжетом, воплотившемся в последовательности «сцен». Если в «Просветленной ночи» Шёнберг объединяет жанры симфонической поэмы и струнного секстета, то «Пеллеас» представляет собой единственное в своем роде сочетание симфонической поэмы – жанра уже самого по себе синтетического – и вагнеровской музыкальной драмы» [1, с. 108].

Аналогии с оперой Вагнера возникают благодаря развернутой системе лейтмотивов, которые характеризуют персонажей, их отношения и тяготеющие над ними силы. Термины лейтмотив и лейттема по отношению к «Пеллеасу и Мелизанде» применяются самим Шёнбергом [1], а также Альбаном Бергом в путеводителе к поэме, написанном в 1918 году [5].

Лейтмотивы Шёнберга в некоторых случаях очень схожи с вагнеровскими – это краткие, рельефные, запоминающиеся темы-знаки (например, тема судьбы, смерти). Композитор пользуется и вагнеровским ме-

тодом выведения новых лейтмотивов из предшествующих. Так, тема смерти является видоизмененным обращением темы судьбы.

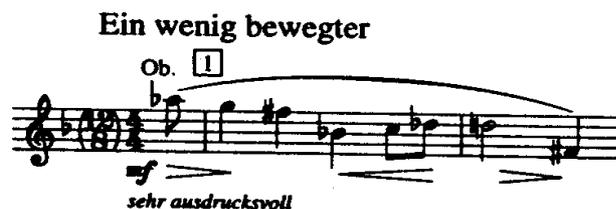
Вместе с тем, в поэме Шёнберга немало развернутых, широко развитых мелодий, которые используются в качестве лейтмотивов. В подобных случаях, как правило, отдельные фрагменты этих тем впоследствии развиваются самостоятельно (например, второй мотив темы Голо становится темой обручального кольца).

Важным для композитора оказалось музыкальное воплощение героев пьесы, образующих любовный треугольник: Мелизанды, Пеллеаса и Голо. Главная героиня драмы Мелизанда – очень необычный и таинственный персонаж. Принц Голо встречается ее у лесного ключа, заблудившись во время охоты. Голо не знает и никогда не будет знать, кто она, откуда и от какой обиды так горько плачет. У Мелизанды нет извест-

ного прошлого, все, что было до ее встречи с Голо – тайна. В пьесе облик Мелизанды соотнесен с образом птицы: она распевает, как «нездешняя птичка», она дышит тяжело, как «пойманная птичка». Образ птицы соединяет в себе ощущение полета и хрупкости, диковинности («нездешняя») и обреченности («пойманная»).

Шёнберг уловил таинственность, необычность образа Мелизанды, которые воплотились в ее музыкальной характеристике. Мелизанда в симфонической поэме – образ хрупкий и беззащитный – охарактеризована краткой двутактовой темой, которая впервые звучит во вступлении, а в дальнейшем появляется во всех разделах формы. Лейттема Мелизанды сочетает удивительную изысканность и ощущение обреченности и бессилия, а полутоновые интонации и нисходящие ходы на ув. 5 и м. 6 сообщают теме почти речевую выразительность.

Пример 1



Чаще всего лейттема Мелизанды звучит в партии деревянных духовых (как правило, у гобоя), что придает образу нежность и искренность. Лейтмотив насыщен хроматизмами, а ощущение томления, недосказанности в этой теме напоминает о вагнеровских лирических темах.

Лейттема Мелизанды является одной из основных в поэме и многократно варьируется, отражая основные события сюжетной фабулы. Сам Шёнберг так пишет об этом: «Мелизанда с ее беспомощностью характеризуется темой, которая претерпевает множество изменений в соответствии с различными настроениями» [2, с. 484]. Подобных изменений в поэме множество. Укажем лишь некоторые из них. Это взволнованный, «испуганный» вариант темы – с учащенной

ритмической пульсацией – в экспозиции поэмы (7 такт после ц. 6), когда Мелизанда знакомится с Голо, и словно предчувствует трагическую развязку драмы. Показательно, что контрапунктом к теме звучит лейтмотив кольца.

В разработочной связке ко второму разделу в момент возникновения чувства любви Пеллеаса и Мелизанды звучит прихотливо кокетливый вариант лейтмотива в партии скрипки, а контрапунктом к нему проходит первый лейтмотив Пеллеаса (5 такт после ц. 15). Далее закономерно возникает тема пробуждающейся любви, которая близка вагнеровским темам томления – она будет постоянной спутницей Мелизанды и Пеллеаса в лирических сценах поэмы.

Пример 2 (8 такт после ц. 15)



Еще один существенно новый вариант лейтмотива Мелизанды возникает в репризе поэмы (7 такт после ц. 50). В нем удивительно сочетаются скерцозность, проявившаяся во втором разделе поэмы, и обреченность, незащищенность, возникающие благодаря гармонической неустойчивости темы. В контрапункте с ней звучит лейтмотив

кольца, а далее лейтмотив смерти. Лейтмотив смерти представляет собой три восходящие волны, основанные на целотоновой гармонии, где каждая последующая волна чуть длиннее предыдущей, словно смерть постепенно выходит из тени, завоевывая все большую территорию.

Пример 3 (ц. 53)



Неким продолжением образа Мелизанды является Пеллеас, который романтичен и незащищен, как и его возлюбленная. Пеллеас относится к особой категории молодых, полных жизни людей, предчувствующих, что они обречены на раннюю смерть. Близость смерти придает им несвойственную их возрасту глубину и серьезность. «Что это, я никогда прежде этого не замечал: у тебя значительное и приветливое лицо, как у тех, кому осталось недолго жить...» [3, с. 208], – говорит Пеллеасу его отец. Предчувствие близкой гибели есть и у самого Пеллеаса: «С некоторых пор я слышу близость несчастья» [3, с. 208].

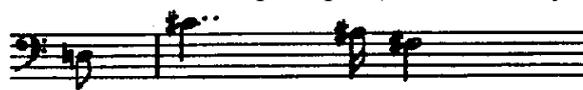
противопоставленной главной партии – теме Голо. Шёнберг пишет: «Пеллеас явственно противопоставляется Голо благодаря юношескому и рыцарственному характеру его мотива» [2, с. 484]. Первая лейттема Пеллеаса, в отличие от многих других тем поэмы, имеет четкую тональную и жанровую основу – марш в E-dur, с характерным ходом на чистую кварту. Темы героя звучат, как правило, в партии медных духовых инструментов. Интересно, что именно в теме Пеллеаса впервые появляются гармонии, символизирующие сферу рока. О музыкальном комплексе рока в своей поэме Шёнберг пишет: «Две гармонии, отмеченные * – *, и короткий мотив, который впервые появляется в начале, призваны символизировать собой судьбу» [2, с. 485].

В поэме Шёнберга Пеллеас охарактеризован двумя основными темами, которые выступают в роли тем побочной партии,

Пример 4 (лейттема Пеллеаса, гармония рока, ц. 9)



Пример 5 (лейтмотив судьбы, вступление)



В поэме Шёнберга Пеллеас – типичный романтический герой. Он лишен рефлексии, мотивы его поступков вполне определены. Однако шёнберговский Пел-

леас не так прост, как кажется на первый взгляд. Вторая тема Пеллеаса, довольно редко появляющаяся в поэме, значительно обогащает образ молодого героя. Данная

тема очень близка лейтмотиву Мелизанды и возможно именно ее имеет своим источником. В ней есть та же прихотливость и изя-

щество, то же вагнеровское томление и нисходящий рисунок волны.

Пример 6



Лейтмотивы Пеллеаса, как и другие темы, подвергаются активному варьированию. Есть нежные лирические варианты, например, в сцене у башни замка, или мятущийся, трансформированный в самом конце той же сцены после вторжения Голо (3 такт после ц. 30).

Особенность лейтмотивов Пеллеаса в поэме Шёнберга состоит в том, что они почти всегда звучат параллельно с лейтмотивами Мелизанды или с темой пробуждающейся любви, а часто и сливаются с ними, образуя единые темы. Например, в сцене в подземелье, куда Голо, догадавшийся о чувствах жены и брата, приводит Пеллеаса. Здесь тяжелым унисонам темы Голо и лейтмотиву рока противостоит тема, начало которой – первый элемент лейтмотива Пеллеаса, а окончание – начало лейтмотива Мелизанды (ц. 31). Кроме того, контрапунктом звучит тема пробуждающейся любви.

Важнейшее значение, как в пьесе Метерлинка, так и в поэме Шёнберга приобретает образ Голо. В то время как природа Мелизанды раскрывается вне всяких связей с внешними обстоятельствами, Голо – принц, повелитель, старший внук Аркеля. Мелизанде он кажется великаном, а служанки называют его «большим Голо». Отец Пеллеаса болен, а дед Аркель слишком стар,

чтобы управлять государством. Истинный правитель Аллемонда – Голо. Голо – человек практического действия, он опирается на свою решительность и твердость, как надежную и прочную основу. Однако эта рациональная основа оказывается ненадежной, когда ее потрясает иррациональная, неподвластная разуму сила страсти. Голо тем более беззащитен перед страстью, что недооценил ее разрушительное действие, не уберечься от ее натиска. Голо – страдающий, любящий Мелизанду – по всей своей сущности все же не трагический герой, а лишь безвольный и необходимый участник трагического действия.

В поэме Шёнберга Голо – персонаж, наиболее далекий от метерлинковского прообраза. В нем нет той скованности, неуверенности в своих поступках, которые отличают Голо в пьесе. В поэме Шёнберга Голо – типично романтический герой – ревнивец, подобный Отелло, который одержим своими чувствами и уверен в своей правоте. Отсюда и характер его темы – необыкновенно лиричный и песенный в экспозиции и все более напористый и жесткий в других разделах формы. Неизменными остаются пунктирный ритм, поступательный характер мелодии, тональная устойчивость (F-dur в экспозиции).

Пример 7 (ц. 3)



Лейттема Голо у Шёнберга – одна из наиболее активно развивающихся. Серьезные изменения эта лейттема претерпевает в тех же сценах, что и темы Пеллеаса и Мелизанды. Грозно и безжалостно, в контрапункте с лейтмотивом судьбы звучит тема Голо в

сцене в подземелье. Здесь она утрачивает свою лирическую природу, а многократный повтор ее первого мотива звучит как приговор, который уже вынесен судьбой и непременно исполнится. Наиболее же устрашающий вариант темы Голо звучит в момент

убийства Пеллеаса (ц. 48, на грани разра-ботки и репризы). Его лейттема, приобрета-ющая характер безудержного гнева, ярости, звучащая в контрапункте с лейтмотивами кольца и судьбы, своей звуковой массой раздавливает все на своем пути. Буквально несколькими тактами своего звучания она уничтожает идиллию всей предшествующей сцены любви. Как реакция на него у соли-рующей валторны звучит первый элемент лейттемы Пеллеаса, который постепенно угасает, символизируя гибель юного героя (4 такт после ц. 49).

Непосредственную близость к образ-ной сфере Голо имеет лейтмотив обручаль-ного кольца, который символизирует су-пружескую верность. Как и в операх Вагне-ра, лейтмотив кольца в поэме – краткий мо-тив, имеющий закругленный контур.

В поэме Шёнберга лейтмотив кольца непосредственно является продолжением первого лейтмотива Голо, который отделя-ется от него и живет самостоятельной жиз-нью, но чаще всего так и остается неотъем-лемой частью тематизма героя. Для него ха-рактерны вращательность и структура за-кругленной волны.

Пример 8 (2 такт после ц. 5)



Музыкальная ткань поэмы Шёнберга практически сплошь тематизирована. Лейт-мотивы образуют основу музыкальной ткани, полифонически соединяются и развиваются в соответствии с сюжетом, предсказывают бу-дущие события. В итоге, отдельные лейтмо-тивы, сливаясь в общую музыкальную ткань, перестают различаться слухом, превращаясь из характеристик героев в отдельные темати-ческие единицы. Этот звуковысотный мате-риал претерпевает различные гармонические, фактурные и ритмические изменения. По-добная трактовка лейтмотивов является неким прообразом будущей работы Шёнбер-га с сегментами серии.

Спустя годы в статье «Оглядываясь назад. Моя эволюция» Шёнберг дает оценку своей ранней симфонической поэме, называя ее одной из этапных в своем творчестве. «В этом произведении есть черты, которые во многом способствовали развитию моего сти-ля» [2, с. 429]. Действительно, «Пеллеас и Мелизанда» – сочинение, в котором Шёнберг

идет по пути расширения тональности, усложнения гармонической вертикали, пре-одоления метрической пульсации, т. е. того, что в ближайшие годы приведет композитора к новому музыкальному языку.

Литература

1. *Власова Н.* Творчество Арнольда Шён-берга. М.: ЛКИ, 2007. 528 с.
2. *Шёнберг А.* Стиль и мысль / сост., пере-воды, комментарии Н. Власовой, О. Лосевой. М.: Композитор, 2006. 528 с.
3. *Метерлинк М.* Жуазель. СПб.: Кристалл, 2000. 544 с.
4. *Шкунаева И.* Бельгийская драма от Ме-терлинка до наших дней. М.: Искусство, 1973. 447 с.
5. *Berg A.* Pelleas und Melisande (nach dem Drama von Maurice Maeterlinck): Sympho-nische Dichtung für Orchester von Arnold Schönberg op. 5: Kurze thematische Analyse. Wien; Leipzig, o. J. [1920].

© Николаева А. И., 2013

ХРОНОТОП СТИЛЯ А. Н. СКРЯБИНА

В статье раскрывается явление хронотопа как фактора образования эпохального и индивидуального стиля; рассматривается взаимосвязь реального, художественного и перцептуального («внутреннего») времени; характеризуется функция хронотопа в творчестве А. Н. Скрябина, дающая ключ к пониманию и исполнению музыки композитора.

Ключевые слова: хронотоп, фактура, стиль, пространство, время, перцепция, длительность, континуум, символ

«Всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов». Эти слова великого философа М. М. Бахтина дают нам основание считать, что, раскрывая особенность скрябинского хронотопа, мы глубже проникаем в смысл его музыки. Попробуем рассмотреть хронотоп стиля А. А. Скрябина сквозь призму его фортепианного стиля, репрезентантом которого выступает фортепианная фактура, не только организующая и материализующая все музыкально-языковые средства, но и непосредственно, на физическом уровне воплощающая пространство и время музыки.

Слово «хронотоп» означает «время – место» или «пространство – время» как неразсторжимое единство, как глубоко взаимосвязанные части единого явления. Философией этот термин был заимствован у психолога А. А. Ухтомского. Искусствоведение же получило это понятие из рук М. М. Бахтина, выдвинувшего и разработавшего идею «Художественного хронотопа», в котором, по его словам, «время <...> сгущается, уплотняется, становится художественно – зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени» [1, с. 121–122]. Стиль Скрябина, как нам представляется, служит ярчайшей иллюстрацией самого явления художественного хронотопа.

Хронотоп играет важную роль в искусстве. Считается, что исторические эпохи отличаются хронотопами, которые определяют, в частности, и тип музыкального мышления. Само качество хронотопа, т. е. мера соотношения в нем координат про-

странства и времени является важным показателем стиля. При этом в разные эпохи его координаты, обретая символическое значение, становятся стилеобразующими. Так, например, по мнению П. А. Флоренского, в искусстве Египта преобладала длина, в Греции существовала гармония горизонтали и вертикали, в христианском искусстве Средневековья было полное преобладание вертикали, в эпоху Возрождения возрастает роль глубины пространства [2, с. 304]. Разные эпохи отличаются друг от друга и способом восприятия и изображения времени. Таким образом, в хронотопе проявляет себя то или иное духовное устремление эпохи. Каким же образом реальное время и пространство находит отражение и выражение в искусстве, и прежде всего музыкальном?

Между реальным временем и пространством и отражением их в искусстве лежит особое явление – психологические, или «перцептуальные» пространство и время. Эти структуры можно назвать «чувством времени» или «чувством пространства». Переходя во внутренний план и становясь психическим образованием, реальные объекты модифицируются. Так, например, последовательность может стать одномоментной. Реальное время преобразуется в симультанный образ. При этом внутреннее чувство времени связано, по-видимому, не только с физиологическими свойствами человека, но и с его индивидуальными особенностями.

«Внутреннее время» как преобразователь времени реального порождает новое явление – время художественное, которое во

временном искусстве, каким является музыка, вновь обретает реальную протяженность, приобретая одновременно и особые внутренние свойства. Таким образом, перцептуальное время, как и перцептуальное пространство в статических искусствах, имеет двустороннюю связь с реальностью: будучи проекцией физических явлений, оно порождает новую реальность – художественное время и пространство, приобретающие в каждом стиле особые качественные характеристики.

Интересно, что внутреннее психологическое время течет по-другому, чем время новой, т. е. художественной реальности. Так, например, психологи считают, что представляемый темп произведения в полтора раза **выше** действительного [3, с. 387]. Воображаемое время может и растягиваться в зависимости от плотности происходящих в музыке событий. Можно предположить, что психологическое время Скрябина тяготело к растягиванию, заполнению его музыкальным смыслом; реализуясь же в звучании, оно сужалось, оказывалось уплотненным.

Сложность явления времени, его неуловимость, его мгновенный «перелет» из прошлого в будущее заставило философов от античности до наших дней стремиться раскрыть его сущность. Первым философом, поставившим проблему времени, был Августин Блаженный (середина IV–V вв.). В его представлении не существовало прошлого и будущего времени как таковых – первое являлись памятью, второе – надеждой. Настоящее же представляет собой миг между двумя этими ипостасями **времени**.

В XX веке наиболее яркой фигурой, исследовавшей проблему психологического времени, был Анри Бергсон. Он выдвинул понятие «длительности», или **дления**. Интересно, что для иллюстрации идеи длительности Бергсон выбирает музыку. Он пишет: «Мелодия, которую мы слушаем с закрытыми глазами, не думая ни о чем другом, почти что совпадает с этим временем, представляющим собой текучесть нашей внутренней жизни» [4, с. 39]. В этой интерпретации музыкальное время синхронизируется с реальным. Однако на самом деле музыкальное время оказывается явлением более

сложным и лишь частично совпадающим с временем реальным.

Особенность музыкального времени, обладающего многогранностью, многомерностью, играет важную роль в самом явлении хронотопа и, в частности, в хронотопе скрябинского стиля. В связи с этим кратко охарактеризуем структуру музыкального времени, которую предлагает Этьен Сурио [5, с. 371]. Ученый устанавливает три измерения музыкального времени:

«Время исполнения», т. е. реальное время звучания музыки как акустического феномена.

«Время созерцания», или восприятия, осмысления – оно зависит от субъективных факторов и в целом связано с временем исполнения лишь косвенно, т. к. время осознания музыкальной ценности может намного превышать время живого звучания.

«Внутреннее время музыки», находящее выражение прежде всего в различных проявлениях ритмической структуры.

Если вторая координата музыкального времени не имеет количественного измерения, то третья, так же как и первая, вполне могут быть реально измерены. Возникает мысль, что, если первые два измерения образуют некую диалектическую пару, то и третья координата также должна иметь пару чисто духовного, не измеряемого реальным исчислением, плана. Её можно было бы назвать «символическим» временем, которое характеризуется плотностью содержания.

Что касается скрябинского хронотопа, то в нем играют достаточно важную роль все **четыре** измерения музыкального времени. При этом второе и четвертое образуют его внутренний слой, его глубину, его «душу», материализуемую как в реальном времени звучания музыки, так и в ритме ее внутреннего времени. Мы подошли сейчас к одному из важнейших факторов образования скрябинского хронотопа, а именно, к особому **чувству времени**, характерному для этого композитора.

Особое чувство времени в творчестве Скрябина было порождено как его собственной нервной организацией, так и той общественной атмосферой, тем духом вре-

мени, которые оно впитало и ярчайшим образом выразило. Оно отразило неуловимость времени, непрочность, нестабильность настоящего, нашедшие выражение в стихах Анны Ахматовой:

Как будто под ногами плот,
а не квадратики паркета.

Свойственное Скрябину радостное предчувствие будущего, ощущение в настоящем потенции **будущего** наполняло его каждое звучащее мгновение стремительностью и нетерпением, борющимися с пассивностью, инертностью времени, «прорывающими» время. Для Скрябина настоящее существует как предчувствие будущего. «Я в сущности живу только одним будущим», – говорил он своим друзьям [6, с. 16].

Не случайно, композитор записал на полях книги Гегеля: «существования нет – есть становление». Для Скрябина движение, процесс, намного важнее, чем его результат. «Достижение без достижения» – это и есть символ внутренней энергетики скрябинской музыки и источник его ощущения времени.

Как считают психологи, «в предметных образах будущего одновременно представлено то, что затем, возможно, развернется в **различную** последовательность событий. Воображая, фантазируя или моделируя будущее, мы реальную ожидаемую длительность берем как одномоментность [7, с. 205]. Интересную мысль, подтверждающую это положение, высказал В. Ю. Григорьев; он считал, что слуховые представления, ориентированные в будущее, отличаются сжатием временной характеристики. «Чем дальше простирается умственный взор, – писал он, – тем больше сжимается время, тем быстрее его течение и тем больше временная характеристика преобразуется в пространственную» [8, с. 83]. Действительно, скрябинское время, сжимаясь, как будто «выдавливается» в пространство. Таким образом происходит «вертикализация» времени, превращение его в пространство, т. е. «**спатиализация**» [9, с. 390]. И не случайным кажется тот факт, что музыка к «Предварительному действию» была записана в форме сжатого конспекта, т. е. аккордовыми вертикалями. В сознании же композитора эти аккорды, лишь обрисовывающие

границы музыкального пространства, оживали, разворачиваясь во времени.

Примером подобного явления может также выступить начальный аккорд в Поэме «Прометей», представляющий собой символ некоего изначального единства мира, своего рода музыкальной «пралайи», из недр которой родится будущий пространственно – временной музыкальный континуум.

Особое чувство времени, присущее Скрябину, может быть связано и с его собственной нервной организацией. Действительно, остро чувствующим, импульсивным людям, бывает свойственно максимально насыщать ощущениями каждую малую единицу времени, каждый миг настоящего. Эту особенность скрябинской эмоции можно было бы определить словом «мгновенность». Уже в ранних своих произведениях композитор дает как бы тонкий, но **глубокий эмоциональный** срез, превращающийся в более позднем его творчестве в своего рода «эмоциональную вертикаль».

Присущее Скрябину обостренно – нервное ощущение неповторимости убегающего мгновения вызывает стремление к его максимальному смысловому насыщению. Отсюда свойственный композитору лаконизм, проявляющийся в смысловой емкости коротких мелодических оборотов, афористическая краткость высказывания, интонационная насыщенность всей музыкальной ткани. С этим же может быть связан характерный для позднего Скрябина распад единого фактурного пласта на отдельные ячейки, не только имеющие самостоятельное значение, но и приобретающие специфически скрябинский символический смысл.

Сходную мысль о скрябинском чувстве времени высказала в свое время Н. Я. Брюсова в статье «Два пути музыкальной мысли» [10]. Она противопоставила музыкальное мышление Ф. Шопена, охватывающего, покоряющего, заполняющего время, скрябинскому стремлению к концентрации, сжатию времени. Возможно, что эти примеры символически выражают различие в чувстве времени людей XIX и XX веков, что не может не отразиться на исполнении этих двух композиторов.

Говоря о скрябинском музыкальном пространстве, следует сказать, что оно насквозь символично. В нем возрождаются барочные представления о «верхе» и «ниже», а также оно служит выражением его философских идей. Например, «улетающие» фигуры в ранних произведениях уже можно считать своеобразным воплощением идеи «конечной дематериализации». Сама его музыкальная ткань должна создать представление о той среде, в которой будет осуществляться, реализовываться скрябинская «полетность» – символ вдохновенного устремления к мечте, к идеалу, к «звезде».

Время и пространство – это две стороны хронотопа. В зрелом скрябинском стиле они образуют единство, провозглашенное самим композитором как **единство гармонии и мелодии**, когда «нет разницы между мелодией и гармонией – это одно и то же» [11, с. 47]. Явление «гармониемелодии» позднего Скрябина, когда, по словам композитора «мелодия – развернутая гармония, а гармония – свернутая мелодия» по сути дела сближает понятия двух координат музыки – горизонтали и вертикали. В течение всего творчества композитора оба начала идут друг другу навстречу, чтобы в зрелые годы образовать единый пространственно-временной звуковой континуум музыки, в котором понятия пространства и времени становятся относительными. Поэтому кажется вполне естественным, что в стиле Скрябина играют столь важную роль ритм как выразитель и организатор внутреннего времени музыки и педаль как фактор образования музыкального пространства. Маркируя в разные моменты звучания то пространственные, то временные элементы, они помогают реализовать переходы одной координаты в другую. Это позволяет считать скрябинскую музыкальную ткань своего рода «живым раствором», живой субстанцией, в которой энергией скрябинского духа то отслаиваются мелодические элементы, то конденсируется аккорд, словно порождая в её теле разные формы жизни.

Таким образом, хронотоп скрябинского стиля является ярчайшим выражением «принципа единства» [12, с. 100], о котором композитор много размышлял, особенно в

последние годы жизни. При этом скрябинский фортепианный стиль служит наилучшим выражением самой идеи хронотопа, развиваемой уже после смерти композитора М. М. Бахтиным.

Представляется, что само художественное воплощение этой идеи смогло появиться лишь в XX веке, когда в сознании людей начала формироваться новая картина мира, порожденная открытием А. Эйнштейна, его идеей единого четырехмерного пространственно-временного континуума. У нас есть основание, однако, считать скрябинский музыкальный континуум не четырехмерным, а **пятимерным**. Пятое измерение – это координата значения и смысла, которую предложил отечественный психолог А. Н. Леонтьев как организующую многомерный Образ мира в сознании человека [13, с. 17]. Это измерение, пронизывающее каждую точку пространства-времени музыки Скрябина, есть внутренняя координата: она объединяет символические пространства и время, создавая именно такой хронотоп как целостное художественное явление. Если хронотоп основывается на координате смысла, то через его «ворота» мы действительно можем прийти к более глубокому пониманию смысла музыки Скрябина.

Современная философия приходит к выводу, что хронотоп как универсальная фундаментальная категория «может стать одним из принципиально новых оснований эпистемологии» [14, с. 101]. Это дает основание предполагать, что та же категория может явиться одним из достаточно новых инструментов музыкальной герменевтики как искусства понимания художественного смысла. И если XX век подарил нам это сложное и емкое понятие, то век XXI должен превратить его в средство музыкального познания.

Литература

1. *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. 543 с.

2. Бергсон А. Длительность и одновременность. Пг.: Петербург Academia, 1923. 160 с.
3. Брюсова Н. Я. Два пути музыкальной мысли. Кн. 1. Пг.: Мелос, 1917.
4. Григорьев В. Ю. О роли времени в исполнительском процессе // Вопросы исполнительского искусства: сб. трудов Московской консерватории. М., 1981. С. 3–14.
5. Микешина Л. А. Философия познания: полемические главы. М., 2002. 624 с.
6. Николаева А. И. Особенности фортепианного стиля А. Н. Скрябина. М.: Советский композитор, 1983. 102 с.
7. Орлов Г. Время и пространство музыки // Проблемы музыкальной науки. Т. 1. М.: Советский композитор, 1972. С. 358–394.
8. Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. М., 1925.
9. Серкин В. П. Определение понятия «образ мира» // Психология субъективной семантики в фундаментальных и прикладных исследованиях. М.: Смысл, 2000. С. 17–20.
10. Старовойтенко Е. Б. Современная психология: учебное пособие для вузов. М.: Академический проект, 2001. 539 с.
11. Старчеус М. С. Слух музыканта. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2003. 640 с.
12. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. 324 с.
13. Шлецер Б. Живу только одним будущим // Музыкальная жизнь. 1992. № 2.

© Скачкова Н. В., 2013

О НЕКОТОРЫХ ПРИЁМАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ПЕЙЗАЖНЫХ РОМАНСАХ С. РАХМАНИНОВА

В статье рассматривается техника модерна в трёх самых известных романсах С. Рахманинова: «Сирень», «Маргаритки», «У моего окна». Автор отмечает новые для эпохи модернистские приёмы воплощения музыкального пейзажа, не отмеченные ещё в разнообразной литературе о романсах Рахманинова.

Ключевые слова: С. Рахманинов, романсы С. Рахманинова, музыкальный пейзаж, модерн, техника модерна

Из восьмидесяти трех романсов композитора, написанных с 1889 по 1916 год, более половины связаны с пейзажными образами. Эпоха рождения романсов – время расцвета русской живописи, возросшего интереса к русской природе в литературных творениях Чехова, Бунина, Горького. По мнению Б. Асафьева, их живопись «моментами столько же видится, смотрится, сколько одновременно и слышится» [1, с. 54]. Перифразируя слова Асафьева, можно сказать, что лирические страницы «пейзажных» романсов Рахманинова столь же слышатся, сколь одновременно и видятся. Огромная роль в этой «зримости» рахманиновской музыки принадлежит рисунку мелодий, длинной плавности мелодического «ландшафта», ритму «воздушных» пауз, еле уловимых «молчаний» и передышек, богатей-

шей красочной палитре и «звукопространственной глубине» гармоний [1, с. 46, 49].

Есть, однако, и другие специфические приёмы живописи, более всего заметные в фактуре лирических романсов. Как представляется, эти приёмы опираются на находки модерна. «Стиль модерна коснулся всех без исключения русских композиторов» рахманиновского времени, – замечает И. Скворцова [5, с. 127]. «Весьма осязаемый ответ модерна лежит на многих сочинениях великого музыканта», – пишет Б. Ф. Егорова, одной из первых поднимая новый в музыкально-исследовательской литературе вопрос «Рахманинов и культура модерна» [3, с. 149]. Автор избирает для анализа два рахманиновских «Острова» – симфонический опус «Остров мёртвых» по

Бёклину и романс «Островок» на текст Шелли в переводе К. Бальмонта.

Опираясь на основные идеи статьи Б. Егоровой, рассмотрим новые, характерные для модерна приемы звукописи в трёх самых известных романах Рахманинова: «Сирень» на стихи Ек. Бекетовой, «У моего окна» на слова Г. Галиной и «Маргаритки» на текст И. Северянина. Тончайшие лирико-психологические черты этих романсов сплетаются с картинно-изобразительными элементами, создающими тишину пейзажей и красоту цветов, типичных для российских садов.

В эпоху модерна, вскормившую талант Рахманинова, интерес к цветам необычайно широк. Цветочные гирлянды украшают почтовые открытки, обложки модных журналов, нотных и книжных изданий, эскизы театральных декораций, женские юбки и шляпы. Цветы или гирлянды становятся модным увлечением резчиков по дереву – стулья, шкафы, диваны, зеркала, пианино, кареты конца XIX – начала XX веков – все предметы быта, окружающие любого человека, будто «расцветают» ему навстречу. Прекрасные образцы цветов с обложек журналов Л. Бакста, К. Штратмана, Й. Цаттлера, Н. Фиофилактова, эскизов К. Сомова представлены во многих иллюстрированных изданиях [6, с. 174, 378, 380]. И. Скворцова отмечает сходство образной сферы романса Рахманинова «Сирень» с одноименной картиной Врубеля, созданной в 1900 году [5, с. 132].

Модерн (от французского *moderne* – новейший, современный) – одно из своеобразных и легко узнаваемых художественных направлений конца XIX – начала XX веков. В любом крупном городе Европы и за её пределами вплоть до Америки встречаются великолепные и неповторимые по архитектуре здания, построенные в начале XX столетия в стиле модерн. Как и ряд других направлений – импрессионизм, экспрессионизм, – модерн продолжает творческие поиски романтиков. Однако ёмкость стиля и его повсеместная распространённость проявились не сразу, какое-то время заметна была лишь национальная принадлежность новых стилевых устремлений Франции или

Германии («ар нуво», югендстиль»). Запоздавшее распространение и осознание стиля в других странах и стало причиной позднего появления названия, ставшего производным от общего, универсального обозначения художественных направлений этого времени – модернизм, включившего в себя среди других символизм, футуризм, акмеизм. В. Жирмунский относит модернизм к макрокультуре, подобно барокко, классицизму и романтизму [4, с. 145].

Не останавливаясь на оценке направлений и их художественной весомости, отметим новые для эпохи модерна приёмы воплощения музыкального пейзажа, не затронутые ещё в литературе о романах Рахманинова.

Три избранных романса начинаются с фактурного «завитка», в котором можно угадать графическое изображение цветка, выписанного нотами в среднем регистре фортепианной партии. Проблема орнамента – «одна из важнейших в модерне». По словам Д. Сарабьянова, «модерн начинается с орнамента» [3, с. 156]. Казалось бы, начало вокальной миниатюры с тонкого рельефного рисунка проясняет слова Рахманинова о том, что он хотел бы при написании сочинения видеть перед собой картину, которую ему предстоит воплотить в музыке. Садовые цветы и были одной из таких «картин». Однако вполне реалистические устремления, отражённые в словах автора, расходятся с особой тщательностью и точностью выписанной детали, начертанной изящно и легко, будто тонко отточенным золотым карандашом, вошедшими в моду в 80-е годы XIX века¹. Музыкально-изобразительная фигура непременно отмечена знаком *piano*, погружая слушателя в состояние «внутренней сосредоточенности» и большей визуализации музыкального образа.

Самый хрупкий графический рисунок-изображение *соцветия черёмухи*; он предвещает словесное обозначение цветка, растущего «у моего окна», появляется незаметно и складывается как фактурная формула, уводящая вниз, к басам, к доминантовому звуку, будущей основе *ostinato*. Такой фактурный рисунок больше не встречается в романах композитора – это эксклюзивное

решение, придуманное им специально для одного сочинения. Доминантовый бас орнамента гармонизирует сочетание пентатоники вокальной партии и пряных гармоний, изда- лека предваряющих стихотворную строку – «их сладкий аромат дурманит мне созна- нье».

Графический рисунок *маргариток* подсказан композитору во втором катрене стихотворения И. Северянина: «их лепестки трёхгранные, как крылья, как белый шёлк». Задолго до появления строк поэта в вокаль- ной партии, в двух первых вступительных тактах фортепиано появляется характерный «трёхгранный рисунок», полифоническое сплетение трёх мотивов: объединяются два секундовых хода мелодии – восходящий и нисходящий (они помещены в средних го- лосах), и один, басовый – более широкий (будто обобщающий и варьирующий ранее отмеченные). Верхний голос – дпящаяся но- та – подсказывает высоту предстоящей во- кальной фразы, но при этом и одинокий, «белый» звук можно ввести в графическое изображение цветка. Необычность красок маргариток отражены в ладовых особен- стях полифонии: использовано десять тонов мажоро-минорного лада. Все голоса – линии помещены в первой октаве фортепиано и исполняются на *piano*, *Lento*, как и в роман- се «У моего окна».

В романсе «Сирень» рисунок цветка представляет первый же фактурный «зави- ток» фортепиано. Как и в ранее названных примерах, он не повторен более ни в одном романсе. Полифонию двух мотивов внутри пентатоники образуют лирический посту- пенный восходящий ход на большую тер- цию (нижний голос скрытой полифонии) и игровой мотив на основе малой терции, до- полняющий тоническое мажорное трезвучие и звучащий будто колокольчик. О плени- тельной орнаментике этого романса, застав- ляющей слышать как «звенит воздух», пи- шет Б. Асафьев [2, с. 97].

Значение и роль всех заглавных визу- альных деталей в романсах и сходно, и раз- лично. Сходны нежная графика неповтори- мого рисунка, тонкость и хрупкость линий, близких по начертанию к разновидностям ор- намента – арабескам – воздушным и лёгким,

как у Дебюсси. Но отсутствие признаков арабской вязи, символизация орнамента и важная конструктивная роль фактурной де- тали как истока вокально- инструментального дуэта, готового подме- нить тему или породить новую, тематизация фактуры заметно отличают его от арабесок – декоративного фона. «В духе времени автор переосмысливает понятия декоративных и смысловесущих элементов фактуры. Фон и рельеф сближены, перетекают друг в друга», – читаем в труде Б. Егоровой» [3, с. 157]. Различны и сочетания графических изобра- жений фактуры с другими элементами му- зыкальной живописи, обычно использован- ными предшественниками в развивающих разделах вокальной миниатюры.

В романсе «Маргаритки» графическая деталь первых двух тактов повторяется ещё лишь один раз – в репризе. Изображение цветка могло бы быть виньеткой, изыскан- ным украшением заглавной буквы важней- ших строк, подобно многочисленным нот- ным и поэтическим изданиям эпохи модер- на. Однако в романсе орнаментальное изоб- ражение цветка – символ цветения, весны, юности, красоты всех Маргарит и их подруг. Кроме того, фактурный рисунок – исток ро- манса, важнейшая музыкально- конструктивная деталь. В любом периоде, как части композиционной структуры сочи- нения, сохраняются элементы этой изящной музыкальной графики: секундовые мотивы можно найти в вокальной партии, фортепи- анных подголосках, фигурах «птичьего» пе- ния фортепианной постлюдии – на всём протяжении вокальной миниатюры. Из начального изображения цветка рождается заключительный «концерт птиц». Хваление всеобщей красоты – цветов и девушек, при- роды и божественно – прекрасного мира – издали перекликается с самым популяр- ным романсом «Соловей» Алябьева – сим- волом XIX века (с 1828 года романс пела вся Европа).

В романсе «У моего окна» графиче- ский рисунок прозрачно-лёгких ниспадаю- щих линий повторяется шесть раз, почти до конца периода, выстроенного на основе пер- вого катрена. Кажется, что намеченный ор- намент станет постоянным. Но с появлением

канонического подголоска в партии фортепиано, обозначенного автором *La melodia ben marcato*, прорастают новые фигурации, словно подчиняясь живому дыханию лирического дуэта, до конца сохраняющего при этом ощущение свежести душистого сада и дурманящего сознание сладкого аромата цветов. Видимое, слышимое и осязаемое – всё сливается в целое.

В романсе «Сирень» орнамент, основанный на графике изображения цветка, сохраняется почти на всём протяжении сочинения – он исключён лишь из двутактовой интерлюдии между первой и второй частями формы с остинатным звуком *fa* первой октавы. Многократное повторение и необычайно изобретательное варьирование начальной фигурации с включением в неё звенящего колокольчика вместе с постепенным расширением пространства звучания помогают создать в начале кульминационной зоны тихий колокольный перезвон, почти космическое славословие красоте мира, в котором соединились свежесть утра, душистая тень сирени, предошущение праздника, подъём чувств, ожидание счастья.

Многократное повторение и варьирование начальной фигурации в этой миниатюре порождает, вместе с тем, и подголосок фортепиано (т. 4–5), настороженно-тревожный, будто отвечающей, по меткому замечанию Ю. Лотмана, готовности русского человека всегда быть начеку, ждать худшего. С его появления начинаются важнейшие «события» в жизни лирического «героя»: влекущая тайна, завораживающая неизвестность, ожидание чуда и разочарование. Показательны напряжённость кульминационной точки вокальной партии, хроматизированный, с секундовой интонацией плача спад кульминационной волны (все стадии кульминационной зоны опираются на фактуру «сирени») и фортепианная постлюдия. В ней «дуэт согласия» двух фактурных элементов, давно уже ставших микротемами романса, лишь в последнем такте после *diminuendo* и «улетающего» пассажа приводит к высочайшему кульминационному тоническому звуку, прозвучавшему *pp*. Отсутствующий в вокальной партии, он кажется чуть ироничным ответом на прошед-

шие «события» – типично романтические темы «странствий» и «утраченных иллюзий», решённые в духе модерна. Новизну стиля раскрывает редкий фактурный орнамент, выступивший в роли «ядра» темы и наделённый порождающей функцией, подобно полноценной теме; кульминация вне вокальной партии; значимость любых деталей формообразования; чрезвычайная ёмкость и ясность музыкального высказывания с опорой на привычные элементы и риторические фигуры (звенящий колокольчик орнамента, тихий перезвон колоколов в начале кульминационной зоны, давно укоренённый в сознании слушателей мотив плача на переломе кульминационной волны). Все эти черты не просто обновляют романтизм, но меняют его облик в духе устремлений модерна.

Сопоставление и взаимодействие разных видов звукописи заставляет говорить о лёгкости стилевых сочетаний – новых и прежних – во всём романсовом творчестве композитора, о нескончаемых поисках «природной» естественности рисунка и колорита, видимого и слышимого в любых «акварелях» или «картинах» Рахманинова – великолепного лирика и пейзажиста эпохи модерна.

Примечания

¹ Золотым карандашом писал свои рисунки Обри Бердслей. См.: *Бердслей О.* Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее. М., 1992.

Литература

1. *Асафьев Б.* О музыке XX века. Л.: Музыка, 1982. 200 с.
2. *Асафьев Б.* Русская природа и русская музыка // *Избранные статьи.* Т. 4. М., 1955. 439 с.
3. *Егорова Б.* К вопросу «Рахманинов и культура модерна (мотив острова в творчестве С. Рахманинова) // *Дебюсси и стиль модерн.* Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2009. 160 с.
4. *Жирмунский В.* Сравнительное литературоведение. Л.: Наука, 1979. 495 с.
5. *Скворцова И.* Отражения модерна в русской музыке рубежа XIX–XX веков //

Fioretti musicali: Материалы научной конференции в честь Инны Алексеевны Барсовой. М.: Научно-издательский

центр «Московская консерватория», 2011. 288 с.

6. Энциклопедия символизма. М.: Республика, 1999. 429 с.

© Седельников Е. И., 2013

«24 ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ» ВСЕВОЛОДА ЗАДЕРАЦКОГО

Статья посвящена циклу Всеволода Петровича Задерацкого «24 прелюдии и фуги». В статье рассматриваются некоторые моменты создания этого цикла, характерные черты гармонического, полифонического языка, особенности тематизма прелюдий и фуг.

Ключевые слова: Задерацкий, прелюдия, fuga, Шостакович, Щедрин

При обращении к творчеству таких персон, как Всеволод Петрович Задерацкий, закономерно возникает вопрос их места в контексте эпохи. И у Задерацкого этот вопрос решается весьма сложно. В 1929 году композитор активно участвует в музыкальной жизни Москвы. Он входит в АСМ (Ассоциация современной музыки), деятельность которой заключалась в ознакомлении общественности с европейской современной музыкой, произведениями Шёнберга, Берга, Хиндемита и т. д. Но в 1932 году с образованием Союза композиторов АСМ фактически прекращает своё существование: «Главные идеологические противники АСМ – “пролетарские” композиторы, объединённые в Российскую ассоциацию пролетарской музыки (РАПМ), – были адептами музыки массовой и общедоступной. Но если в 20-е годы АСМ и РАПМ могли дискутировать о путях развития советской музыки, то к началу 30-х ни о какой дискуссии уже не могло быть и речи. В созданном в 1932 году Союзе композиторов к власти пришли вчерашние РАПМовцы» [2, с. 7]. А с конца 30-х годов Задерацкий становится «парией в обществе», и многие музыковеды, в частности, его сын Всеволод Всеволодович Задерацкий, говорят о намеренном «удалении из истории» и о том, что он «не существовал даже для своей профессиональной среды» [там же, с. 6]. И подобная ситуация повторяется со многими композиторами, не только репрессированными (А. Мосолов, А. Веприк,

М. Вайнберг), но и оклеветанными (А. Локшин), и не понятыми публикой (Г. Уствольская).

Жизненный путь Всеволода Петровича Задерацкого трагичен. Аресты, уничтожение его сочинений, ссылки, переезды – причиной этому послужили его связи с царской семьёй¹, а также пребывание в составе Белой гвардии (армия Деникина). После освобождения из СевВостЛага² в 1939 году, куда он был заключен в 1937 году, композитор получил «волчий паспорт»³ с рядом запретов: он не имел права проживать в столицах и крупных городах, кроме того, был наложен запрет на публикацию его сочинений и упоминание его имени в справочных и энциклопедических изданиях. Запрет этот длился долгое время: первое издание его сочинений появилось только в 1970 году уже после его смерти⁴. А в Музыкальной энциклопедии на фамилию «Задерацкий» есть только крохотная статья, посвящённая его сыну – известному музыковеду, педагогу и общественному деятелю⁵. Информация о Задерацком-старшем попадает в ряде электронных энциклопедических ресурсов, в книжных же изданиях материалов обнаружить не удалось.

Безусловной вершиной творчества композитора В. П. Задерацкого является написанный им в годы заключения в СевВост-Лаге цикл «24 прелюдии и фуги» для фортепиано. Сейчас известен лишь факт его существования и некоторые обстоятель-

ства истории создания. Но сама музыка цикла практически не звучит. Между тем это грандиозное полотно, заслуживающее не просто упоминания, но, возможно, научного исследования.

Как было сказано, цикл создавался в годы заключения Задерацкого в лагере. Как вспоминает Всеволод Всеволодович Задерацкий, в лагере Всеволод Петрович слыл неподражаемым рассказчиком: его истории касались самых разных тем – от античности до юриспруденции. И среди его слушателей были, очевидно, не только заключённые, но и охранники. Так как режим в лагере был сравнительно щадящим, он мог оставаться в бараке в часы смены, мог сказать больным, но самое главное, он смог раздобыть бумагу и карандаш. «Он сумел убедить своих охранников, что будет писать только ноты, а не слова. Вспоминая об этом позже, он очень сожалел, что у него тогда не было ластика, поэтому ему приходилось писать сразу набело, «без права на ошибки». <...> Бумага, которую он раздобыл, была стопка бланков для телеграмм, тоненький блокнот (9,5 на 19,5 см) и несколько отдельных листов в клетку размером 14 на 20,5 см» [1, с. 81]. Вспоминается аналогичная ситуация – Оливье Мессиа́н, создавший в фашистском концлагере свой «Квартет на конец Времени». Хотя Мессиа́н всё-таки находился в иных условиях: у него была нотная бумага, пишущие принадлежности, музыканты, возможность репетировать и исполнить своё сочинение публично [3]. Задерацкий мог об этом лишь мечтать.

Обратимся собственно к музыке прелюдий и фуг⁶.

Как известно, родоначальником большого полифонического цикла был Иоганн Себастьян Бах, однако его открытие в Европе продолжили немногие⁷. В XX веке к форме «24 прелюдии и фуги» обращались самые разные, в основном отечественные композиторы: Шостакович, Щедрин, Слонимский, Флярковский, Капустин и др. Задерацкий в этом ряду имён, как правило, не упоминается, хотя его опус стал первым образцом интерпретации барочного цикла в отечественной музыке. Эту историческую несправедливость мы постараемся исправить.

Говоря о своеобразии рассматриваемого опуса, необходимо подчеркнуть его композиционную оригинальность: в отличие от Баха, у которого прелюдии и фуги в «ХТК» расположены в порядке восходящей хроматической гаммы, Задерацкий строит свой цикл по кварто-квинтовому кругу⁸. Также обращает на себя внимание трактовка многих музыкально-выразительных сфер (тематизм, полифония, ладогармоническая сторона), о которых будет сказано ниже.

Ряд характерных черт проявляется на уровне *тематизма* прелюдий и фуг. Для прелюдий более свойственно «развёртывание» основного мотива, но вместе с этим основа прелюдий не барочная. Развитие мотивов вырастает в оформленные темы, которые помещаются в рамки современных структур периода, трёхчастной формы, рондо и т. д. Разумеется, с темами фуг дело обстоит несколько иначе. Они различны по протяжённости, но преобладают структуры развёрнутые. В среднем они составляют 10-12 тактов, что не характерно для классических фуг (можно вспомнить лаконичность тематических структур «Хорошо темперированного клавира»). Так же в темах присутствует ряд элементов риторически-барочного характера. Повторения нот, речитативный тип интонирования, секвентность развития, островыразительные ходы на уменьшённые и увеличенные интервалы – всё это типичные черты барочной стилистики, трактованной в современном Задерацком контексте и в ряде случаев достаточно причудливо комбинированной (см. пример 1 в приложении к статье). Приведённый пример содержит в себе признаки полифонического тематизма, характерного для композитора. Это позволяет связать его стилистику с эпохой барокко.

Подлинным открытием композитора можно назвать тематические связи между частями диптиха. Развернутость этих связей различна. Это могут быть как и отдельные интонационные обороты, проведённые сквозь части малого цикла (как в прелюдии и фуге C-dur), так и введение целых фрагментов прелюдии в фугу, за счёт чего в двухчастном цикле фактически намечается полноценная трёхчастная композиция (ма-

лые циклы b-moll и Es-dur). Приёмы эти заново переосмыслили Шостакович (интонационные аллюзии и прямые тематические связи в ряде его прелюдий и фуг) и Щедрин (повторение материала прелюдии после фуги). Едва ли Шостакович и Щедрин были знакомы с опусом Задерацкого, т. к. на момент создания обоих циклов его музыка не была известна. Нововведения Задерацкого были открыты ими заново.

Так же очень интересен *полифонический язык* «24 прелюдий и фуг». Композитор идёт несколько по иному пути, нежели Бах и авторы, создававшие подобные циклы после него. С точки зрения формы фуги Задерацкий в известной степени классичен. В подавляющем большинстве фуги его цикла трёхчастны, со сжатой стреттной репризой, иногда к репризе подводит напряжённый доминантовый предыкт. Большинство фуг однотемные, некоторые написаны на большее количество тем (es-moll, As-dur, g-moll) и выстроены в соответствии с правилами сложной фуги. Однако при подобной классичности имеется ряд важных особенностей, на которые необходимо обратить внимание. При создании циклов прелюдий и фуг принято указывать количество голосов и придерживаться этого количества. Всеволод Петрович намеренно этого не делает. Количество голосов в его фугах не прописано, его можно высчитать только в контексте, оно постоянно варьируется. Кроме того, для фактуры его фуг является нормой многократное удвоение голосов, фактически приводящее к гомофонно-гармоническому звучанию (см. пример 2). Возможно, что эти особенности составляют черты полифонического стиля Задерацкого, это – не необабоченная, а скорее романтизированная модель строгого полифонического жанра. Частичный отход от линейности в фуге был характерен для произведений, в которых фуга была составной частью большого сонатного цикла (Бетховен, Сонаты № 29 и 31). И подобное привнесение черт крупного, лапидарного письма свидетельствует об укрупнении ранга фуги, она трактована не как составная часть малого цикла, а как предполагаемая часть более крупной формы.

Гармонический язык Задерацкого

очень многообразен и сложен. Некоторые его сочинения, например, «Тетрадь миниатюр»⁹, построены на принципе сонорности, основной структурой в них является не тональность, а интервал или аккорд (как правило, диссонирующий). В «Прелюдиях и фугах» композитор использует достаточно традиционный для своего времени гармонический язык. Тональность у Задерацкого расширена, обогащена рядом побочных тонов, сложными мажоро-минорными связями. То есть Задерацкий отходит от классической диатоничности, характерной для Баха, но это и не полный отказ от традиционной тональности, как у Щедрина, в чьём аналогичном цикле тональность сводится только к некоему финалису, трезвучию с побочными тонами в конце фуги. Особенно часто Всеволод Петрович пользуется приёмом обогащения тонического органного пункта сложными гармоническими звучаниями. Основаны эти гармонии на полифонической трактовке вертикали, когда разные гармонические пласты идут в разном направлении и часто хроматизируются. В качестве примера можно привести окончания фуг C-dur и h-moll (см. примеры 3 и 4). Усиление коды придаёт малым циклам Задерацкого черты масштабности, даже симфоничности. «Рахманиновские» колокольные звучания выступают здесь как некая дань традиции русского романтизма рубежа XIX–XX столетий.

Таким образом, цикл Всеволода Задерацкого «24 прелюдии и фуги» представляет собой интереснейший пример со всех точек зрения. И с позиций стиля, и с позиций полифонического и гармонического мышления перед нами предстаёт образец, сочетающий на первый взгляд несовместимое: полифонию и гомофонную фактуру, обострённые сложные гармонии и ясную тональность, механистичность, навеянную советским авангардом, и явные аллюзии на рахманиновские мотивы. Но эти элементы не смотрятся эклектично, а напротив, предстают в некоем органичном единстве, что позволяет сделать вывод: «24 прелюдии и фуги» Задерацкого – уникальное произведение не только отечественной, но возможно, мировой фортепианной музыки. И если бы оно

стало достоянием общественности в свое время, то вполне вероятно, что история русской и советской академической музыкальной культуры пошла бы по иному пути.

Фактически, сегодня открыт и продолжает открываться целый пласт советской музыки, «вырванный» из своих временных рамок. Только сейчас начинают исполняться произведения той эпохи, органично вписывающиеся в контекст современной музыкальной культуры. И Всеволод Петрович Задерацкий – яркий представитель этой плеяды.

Примечания

¹ В 1915-1916 годах Задерацкий обучал музыке цесаревича Алексея.

² СевВостЛag (Северо-Восточный исправительно-трудовой лагерь) – структурная единица системы исправительно-трудовых лагерей ОГПУ – НКВД – МВД СССР, расположенный на территории «Дальстроя» на северо-востоке Советского Союза.

³ По Ушакову: *волчий паспорт или билет* (дореволюц. разг.) – свидетельство, паспорт с отметкой о неблагонадёжности, закрывавший доступ на государственную службу, в учебные заведения и т. п.

⁴ Задерацкий Всеволод Петрович. 24 прелюдии для фортепиано. Киев: Муз. Украина, 1970 (данные приведены согласно элек-

тронному каталогу Российской государственной библиотеки).

⁵ См.: Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. М.: Советская Энциклопедия, 1974. Т. 2. С. 425.

⁶ Ноты цикла были любезно предоставлены автору статьи Всеволодом Всеволодовичем Задерацким.

⁷ Пожалуй, единственный пример обращения к циклу прелюдий и фуг – Карл Черни «Школа игры фуги» (“Die Schule des Fugenspiels”) op. 400.

⁸ Что напоминает построение цикла прелюдий Шопена op. 28 и заставляет задуматься о присутствии здесь романтической составляющей.

⁹ Опубликовано в сборнике «Всеволод Задерацкий. Избранные произведения для фортепиано» (М.: Дека-ВС, 2004).

Литература

1. *Задерацкий В. В.* Потерявшаяся страница культуры // Музыкальная академия. 2005. №3. С. 75–83.
2. *Калужский М. М.* Репрессированная музыка. М.: Классика-XXI, 2007. 56 с.
3. *Немцов Я.* «Я давно уже умер». Композиторы в ГУЛАГе: Всеволод Задерацкий и Александр Веприк. URL: <http://shalamov.ru/research/61/14.html> (дата обращения: 11.06.2013).

Приложение

Пример 1. Тема фуги G-dur

Allegro ♩ = 132

5

Пример 2. Фуга G-dur, тт. 60-65

(Allegro)
ff
pesante

Пример 3. Фуга C-dur, окончание

marcatissimo
sub

Пример 4. Фуга h-moll, тт. 97-103

(Moderato)
sub

© Васенина С. А., 2013

ОСОБЕННОСТИ ЗВУКОУСИЛЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ

В музыковедении вопросы звукоусиления академической музыки остаются пока малоисследованными. Однако на практике технические средства внедряются в музыкальную сферу достаточно активно. На примере концертного исполнения произведений современных композиторов можно понять специфику музыкального звучания в условиях искусственного звукоусиления, а также найти его выразительные особенности.

Ключевые слова: современная музыка, особенности исполнения, звукоусиление, звуковой эффект, тембр

На сегодняшний день средства звуко-режиссуры органично вошли в музыкальное творчество современных композиторов. В партитуре сочинений часто включаются заранее подготовленные фонограммы, звучания музыкальных инструментов принимаются микрофонами и усиливаются при необходимости во время исполнения. Это означает, что на пути следования музыки от композитора к слушателю появляется дополнительное звено – звукорежиссер, от точности работы которого, так же как и от мастерства исполнителя, зависит конечный звуковой результат.

Среди многообразия творческих поисков авторов можно попытаться выделить несколько тенденций, встречаемых в концертной практике, когда использование аппаратуры необходимо для лучшего восприятия слушателем музыкального материала либо для создания дополнительного выразительного эффекта.

Чаще всего музыканты обращаются к искусственному звукоусилению, когда в партитуре исполняемого произведения встречаются сложно сочетаемые по динамике «музыкальные инструменты», вследствие чего звучание одного маскируется звучанием другого (например, обычный свисток и шланг, в который вдувается воздух, в сочинении Г. Дорохова, созданном для открытия ГЦСИ в Нижнем Новгороде). В этом случае относительно тихие источники звука снабжаются микрофонами или звукоснимателями. Воспринятое этими устройствами звучание усиливается и воспроизводится через громкоговорители, что способствует дости-

жению желаемого музыкального баланса между всеми инструментами.

Другой пример использования звукоусиления встречается при значительно широком динамическом диапазоне всего музыкального произведения, когда эпизоды фортиссимо чередуются с гипертрофированным пианиссимо. Проблема возникает с последними: в сравнении с громкими разделами они теряются, а иногда становятся и вовсе трудно различимыми на слух. Дополнительное звукоусиление тихих фрагментов позволяет слушателю легче воспринимать всю фактуру, при этом ощущение динамического нюанса не нарушается, так как в процесс восприятия человеческим слухом громкости включены сразу несколько аспектов, а текущая интенсивность звучания является лишь одним из них.

Сложнее обстоит дело, когда в одной вертикали партитуры соседствуют такие приемы игры, как вдувание в эфу скрипки (Г. Дорохов «Три струнных квартета для одного видео», С. Попов «Соранг») и сильный удар в тарелку. Такая проблема решается благодаря работе исполнителя с микрофоном во время концерта. При тихих приемах игры музыкант приближает свой инструмент к микрофону, а в моменты форте – отдаляет, тем самым регулируя интенсивность принимаемого звучания.

В некоторых случаях взаимодействие на сцене исполнителя с микрофоном направлено на получение новых тембральных оттенков музыкального инструмента либо на создание звуковых эффектов. Например, попеременное приближение и

отдаление звукового источника к капсулю приводит к появлению амплитудной модуляции, своеобразного вибрато. Этот прием применялся московским композитором А. Сыроевым в музыке к арт-проекту «Идеологическое дефиле» режиссера В. Захарова (реализован в ГЦСИ в 2013 году, Нижний Новгород), когда в одном из музыкальных эпизодов исполнительница качающим движением руки подносила поющую чашу к микрофону. При этом в громкоговорителях возникало нехарактерное для данного инструмента аукающее звучание.

Еще одним выразительным приемом при звукоусилении современной академической музыки является изменение впечатления пространственности. Это достигается обработкой полученного с микрофонов звучания прибором искусственной реверберации. При этом создается эффект глубины, простора, что в свою очередь может служить общей выразительности музыки. Например, в произведении «Голос кита» Дж. Крам сам указал на необходимость применения микрофонов при исполнении. Преобразованный звуковой сигнал позволяет передать в музыке бескрайние морские глубины техническими средствами.

Изменение пространственного впечатления можно также достичь, размещая микрофон (своеобразное дополнительное ухо) в различных местах относительно музыкальных источников. Определяя точку располо-

жения микрофона, звукорежиссер решает, как это повлияет на восприятие слушателей: какой музыкальный инструмент будет звучать ближе, а какой дальше, каков будет общий план всего инструментального комплекса (если инструментов несколько), как звучание будет воспринято с тембральной точки зрения и т. д.

Описанные примеры обращения музыкантов к возможности звукоусиления их исполнения демонстрируют, насколько интересны результаты соединения композиторских приемов в современной академической музыке и средств звукорежиссуры. Однако приведенные сведения никоим образом не исчерпывают всего разнообразия соприкосновений музыкальных традиций и современных звукотехнических средств. Раскрытие этой области еще только предстоит как исследователям, так и самим музыкантам.

Литература

1. *Алдошина И., Приттс Р.* Музыкальная акустика: учебник для высших учебных заведений. СПб.: Композитор, 2006. 720 с.
2. Композиторы о современной композиции: хрестоматия / ред.-сост. Т. С. Кюрегян. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. 356 с.
3. Теория современной композиции: учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2007. 624 с.

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

© Гладков А. Н., 2013

ОПЕРНЫЙ ОРКЕСТР XVII ВЕКА: МЕЖДУ РЕНЕССАНСОМ И КЛАССИЦИЗМОМ

Статья посвящена театральному оркестру XVII века. Вдохновенный разнообразием ансамблевой музыки Ренессанса, он отличался темброво-фактурной мобильностью. Трактовка оркестра рассмотрена на примерах опер К. Монтеверди, С. Ланди, А. Чести.

Ключевые слова: оркестр, опера, партитура, Монтеверди, Ланди, Чести

Оркестр как новая форма коллективного музицирования начал формироваться в конце XVI века. Истоки оркестра – в большом разнообразии ансамблевой музыки эпохи Ренессанса. Сильнейшим стимулом для развития оркестра стало появление нового жанра – оперы. Именно в оперном оркестре появляются новые инструменты, возникают новые приёмы игры, «исследуются» новые типы фактуры. В конечном итоге, с оперой во многом связано формирование жанра симфонии.

Иоганн Маттезон в трактатах, относящихся к началу XVIII века, говорит о трёх типах оркестра: del Drama, del Chiesa, del Camera. Оркестр del Chiesa принимал участие в исполнении месс и ораторий. Оркестр del Camera был предназначен для исполнения «чистой» инструментальной музыки. Б. Напреев, использующий терминологию Маттезона в своей работе «Оркестр и fuga», поясняет, что «камерный оркестр» в данных исторических условиях аналогичен симфоническому оркестру XVIII века [5, с. 40–41]. Оркестр del Drama – «театральный» оркестр – отличался значительным составом. В связи с тем, что этот тип оркестра должен был реагировать на развитие сюжетной линии, на изменение сценической ситуации, его можно назвать более мобильным в исполнительском отношении. Развитие музыки в классицистскую эпоху очень ярко показывает, что симфонический оркестр несколько «отставал» от театрального. То, что осторожно появлялось в симфоническом оркестре (del Camera), уже давно использовалось в

оркестре del Drama. Истоки этой тенденции обозначаются на рубеже XVI–XVII веков.

Первое упоминание о театральном оркестре (для удобства он будет далее называться оркестром del Drama) можно связать с постановкой спектакля «Цирцея, или Комедийный балет королевы» 15 октября 1581 года в Малом Бургундском дворце Парижа. Музыка была написана группой композиторов под руководством Бальтазарини де Бельджозо. Вместо традиционных фанфар труб представление открывалось инструментальной пьесой. Её исполнял невидимый для зрителей оркестр, состоящий из шалмев¹, корнетов и тромбонов. Партитура не сохранилась, но состав оркестра был запечатлен в источниках [3, с. 21].

Огромную роль в развитии оркестра как коллектива, обладающего колоссальным ресурсом выразительности, сыграли оперные партитуры итальянских композиторов XVII века. В данной статье будет кратко рассмотрена трактовка оркестра в оперном наследии К. Монтеверди, С. Ланди и А. Чести.

* * *

Полностью сохранились три оперные партитуры *Клаудио Монтеверди* – «Орфей» (1607), «Возвращение Улисса на родину» (1640), «Коронация Поппеи» (1642, две ред. – венецианская и неаполитанская). Из оперы «Ариадна» (1608) сохранился Плач Ариадны.

С точки зрения тембрового решения наибольший интерес представляет опера «Орфей». Нотный текст «Орфея» предвара-

ется полным списком инструментов. Это единственный случай, когда Монтеверди указывает весь исполнительский состав, в том числе и количество инструментов. И в целом, это уникальный пример для всей музыкальной литературы XVII века. Вот как выглядит оркестр «Орфея»:

два чембало
 две контрабасовые виолы (контрабасы)
 десять виол да браччо (скрипки)
 двойная арфа
 две малые французские скрипки
 два китаррона
 два органа с деревянными лабиальными трубами
 три виолы да гамба
 четыре тромбона
 регаль (язычковый орган)
 два корнета (цинка)
 флаутино (однофутовая продольная флейта)
 кларино и три трубы с сурдиной

А. Карс отмечает: «Было бы весьма ошибочно предполагать, что этот список представляет установившийся в начале XVII века состав оркестра. <...> Это лишь собрание инструментов, объединённых для первого исполнения оперы, частной постановки, предназначенной для свадебного торжества под покровительством герцога Мантуи, мецената Монтеверди» [4, с. 44].

Источники указывают, что и этот достаточно объёмный список не является полным. Так, в одном из ритурунелей участвуют не два, а три китаррона. Пастораль играют две малые флейты, вообще не включенные в список. Вступление к одной из сцен исполняют пять тромбонов. В симфонии перед третьим актом регали указаны во множественном числе. Г. Благодатов в «Истории симфонического оркестра» обращает внимание на то, что обычно трубы с сурдиной использовались в траурной музыке прикладного значения: Монтеверди впервые их вводит в оперный оркестр [2, с. 20].

Опера предваряется вступительной Токкатой. Выразительные возможности этой музыки значительно богаче традиционных фанфар – интрад. Нотный текст Токкаты содержит пять партий. Каждая из пяти партий

имеет своё название: Clarino, Quinto, Alto e Basso, Vulgano, Basso. Quinto и Vulgano – это названия нижних открытых звуков трубы. Quinto соответствует шестому обертону, Vulgano – третьему. До сих пор в литературе нет единого мнения по поводу происхождения остальных названий. Можно согласиться с И. Барсовой, указывавшей, что кларино – это, скорее всего, не тип инструмента (как пишет Карс), а высокий регистр натуральной трубы. Все названия представляют собой «цеховое» наименование партий. Как отмечает Барсова, каждый трубач мог извлекать на своём инструменте от одного до шести звуков – в зависимости от того, специализируется ли он на низких или высоких обертонах [1, с. 240]. Возникает вопрос: почему, в таком случае, в списке, открывающем партитуру, указано только четыре трубы (кларино и три трубы)? Возможно, что в список закралась ошибка.

Перед Токкатой Монтеверди даёт ремарку: «Токката, которая играется перед поднятием занавеса три раза всеми инструментами, и делается тоном выше, если желательно, чтобы на трубах играли с сурдинами». Важно отметить, что когда труба играет с сурдиной, происходит естественное повышение строя. Если Токката написана *in C*, то при использовании сурдин трубы звучат на тон выше. Для того чтобы не возникло переченья между трубами и остальными инструментами, Монтеверди и рекомендует транспонирование материала *in D* для tutti. Факт исполнения с сурдиной, как предполагает И. Барсова, был допустим в случае, если трубачи находились в непосредственной близости к зрительному ряду и могли оглушить публику. Кроме того, повышение на тон позволило бы эффектно сопоставить ионийский лад от *D* и «одноимённый» эолийский, в котором начинался следующий номер – ритурунель.

Интересно, что Монтеверди подробно комментирует звучание basso continuo. Этого не делали ни его предшественники, ни его последователи. Как пишет И. Барсова, «начиная со II акта, в преддверии завязки драмы Монтеверди тщательно указывает в ремарках, какой именно инструмент группы генерал-баса необходим в данной сцене

(иногда и в момент данной реплики)» [1, с. 246]. В качестве примеров могут быть рассмотрены три эпизода – Пастораль, появление Вестницы, возвращение Эвридики и Орфея из Ада. Если Пастораль опирается на звучание клавичембало, то появление Вестницы с трагическим известием подчёркивается тембровым обновлением: звучат китаррон и орган с деревянными трубами. В сцене развязки (возвращение из Ада) клавишный инструмент *continuo* несколько раз меняется. Звучание клавичембало сменяется органом в момент, когда Орфей оглядывается. Прощальные реплики Эвридики сопровождаются китарроном и клавичембало.

Анализ партитуры «Орфея» позволяет сделать вывод: Монтеверди стремился достаточно подробно указывать инструментальные решения, «контролировать» инструментовку. Его ремарки прямо или косвенно говорят об этом. С особенным вниманием он подходит к тембровому оформлению узловых моментов драмы. Оркестр постепенно начинает проявлять себя в качестве «носителя аффекта»: «И если слушатель начала XVII в., по всей вероятности, воспринимал аффект прежде всего через голос – слово певца, <...> то публика будущего оказалась в состоянии, может быть, более остро расслышать и воспринять мощное воздействие аффекта оркестрового звучания в том или ином тембре» [1, с. 244–245].

Театральное наследие Монтеверди содержит немало примеров экспериментирования в области инструментальной исполнительской техники. Так, в спектакле «Балет неблагодарных женщин» (1608), сочетавшем – по французскому образцу – танец и пение, Монтеверди использует игру на скрипках в высокой пятой позиции: «И это в то время, когда третья позиция считалась головокружительно высокой!» [4, с. 48]. В драматической сцене (мадригальной опере) «Битва Танкреда и Клоринды» (1624) композитор вводит два новых эффекта – пиццикато и тремоло². Использование этих приёмов означало не только обогащение исполнительских ресурсов: оно свидетельствовало о развитии инструментального стиля как самостоятельного явления. Однако его новшества вошли в композиторскую практику

только в XVIII веке, когда оркестровый (инструментальный) стиль окончательно высвободился от влияния вокальной полифонии Ренессанса.

* * *

Стефано Ланди (1586/7–1639) – ученик Дж. Б. Нанино, представитель римской оперной школы. Сохранились две его оперы – «Смерть Орфея» (1619, Венеция) и «Святой Алексей» (1631, Рим). В опере «Смерть Орфея» состав оркестра не указан, партитура записана на трёх строчках. Партитура «Святого Алексея» не имеет стабильного количества голосов – оно варьируется от четырёх до восьми. В состав оркестра вошли: три скрипки, арфа, лютни, теорбы³, виолоне (аналог современных контрабасов и виолончелей), гравичембало (разновидность клавесина).

«Святой Алексей» – масштабный спектакль. Его эффектная зрелищная сторона (эскизы декораций принадлежат Бернини) поддерживается яркими музыкальными находками. Т. Ливанова обращает внимание на довольно развёрнутые и законченные по форме «симфонии». Что касается непосредственно оркестровки, то можно указать на большое количество примеров отказа от вокального голосоведения. Одним из таких примеров является повторение нот у смычковых. В «Святом Алексее» в большом шестиголосном хоре в конце I акта композитор вводит две *самостоятельные* скрипичные партии. Таким образом, Ланди отказывается от традиции полного инструментального дублирования хоровой партитуры. Это первый пример подобного рода в оперной литературе. К новаторским решениям можно отнести и динамическое сопоставление «*forte* – *piano*» в одной из «симфоний».

Антонио Чести (1623–1669) – ученик К. Монтеверди, представитель венецианской школы. Он писал оперы для постановки в Венеции, Флоренции, Вене, Инсбруке. В его операх применяются разные составы оркестра – от небольших ансамблевых составов до большого оркестра, которым располагал Венский Придворный театр. Хотя композитор не даёт полного списка инструментов перед нотным текстом, в самой пар-

титуре он расставляет точные тембровые указания – ремарки.

Наибольший интерес с точки зрения использования оркестровых средств представляет опера «Золотые яблоки» (1666/7). Она была написана в Вене по поводу бракосочетания императора Леопольда I и испанской инфанты Маргариты Терезы. Композитор использует стабильные тембровые сочетания. Например, в девятой сцене I действия он объединяет виолу да гамба, альтовую, теноровую виолу и большой орган (*gravicorno*). Этот же состав появляется в первой сцене IV акта. Подобные тембровые «арки» применяются не только на большом удалении, но и в пределах одной сцены. В той же девятой сцене I действия указанный выше состав используется как аккомпанемент. На некоторое время аккомпанирующая функция передаётся чембало, а затем возвращается к исходному составу. Завершается сцена пятиголосным ритурнелем, исполняемым виолами. В свою очередь, этот состав композитор использовал в ритурнеле четвертой сцены I действия.

Основой оркестра Чести является обширная струнная группа. Композитор предъявляет высокие требования к скрипачам: это было связано с активным развитием итальянской скрипичной школы. Но он находит интересные решения и с участием духовых инструментов. В качестве стабильного тембрового сочетания в первой сцене I действия используются два корнета, альтовый, теноровый и басовый тромбоны. В группе *continuo* регаль дополняется басовым тромбоном и фаготом. Это же тембровое решение повторяется во II действии. В отдельных моментах духовые используются как ведущий, солирующий тембр: например, дуэт флейт в ритурнеле в девятой сцене I действия; дуэт труб в Прологе (хор *Godiamo Noi Regni*).

В указанном эпизоде из Пролога можно заметить подробное оформление партитуры, а именно: композитор отдельно выписывает оркестровые партии. За счёт солирующих партий труб нарушается абсолютное дублирование материала. К особенностям записи можно отнести и знак, напоминающий волнистую линию. Он появляется у

струнных в четвертой сцене IV акта. А. Карс высказал предположение, что это разновидность вибрато или тремоло (см. пример в приложении).

* * *

Итак, формирующийся в XVII веке оркестр *del Drama* представляет собой своеобразную экспериментальную площадку. Множество отдельных тембровых, фактурных решений будет систематизировано в рамках симфонического оркестра новой эпохи. Изучение того, как совершался переход от разнообразия, диктуемого особенностями национальных школ (прежде всего, итальянской и французской) и индивидуальными художественными поисками композиторов, к классическому образцу оркестра, позволит получить более точное представление об истории оркестровых стилей.

Примечания

¹ Шалмей (от греч. «тростник») – духовой язычковый инструмент с двойной тростью и т.н. пируэтом (упором для губ исполнителя). Был распространён в Западной Европе с конца XIII по XVII век. Имел шесть пальцевых отверстий спереди, одно – сзади и одно клапанное отверстие. Звукоряд преимущественно диатонический. К концу XVII века были вытеснены гобоями и кларнетами.

² О том, насколько яркое воздействие оказывало использование тремоло на современников Монтеверди и насколько значительным шагом в сфере выразительности он был, пишет, в частности, А. Карс.

³ Теорба – струнно-щипковый инструмент, басовая разновидность лютни.

Литература

1. Барсова И. А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI–XVIII вв.). М.: Изд-во МГК, 1997. 571 с.
2. Благодатов Г. И. История симфонического оркестра. Л.: Музыка, 1969. 312 с.
3. Бочаров Ю. С. Увертюра в эпоху барокко. М.: Композитор, 2005. 280 с.
4. Карс А. История оркестровки. М.: Музыка, 1990. 306 с.
5. Ханреев Б. Д. Оркестр и fuga. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2008. 167 с.

Приложение

А. Чести, Золотые яблоки, IV акт

© Цыпин Г. М., 2013

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ:
ИНТУИТИВНОЕ И СОЗНАТЕЛЬНОЕ**

В статье рассматриваются различные подходы к интерпретации музыки. Анализируются пути и способы расшифровки авторского замысла. Раскрываются взаимосвязи между интуитивным и рациональным компонентами в процессе работы над музыкальным произведением.

Ключевые слова: интуиция, авторский текст, рациональное осмысление, текст

На протяжении нескольких столетий у музыкантов не возникало сомнений, что единственный способ передачи музыки от композитора к исполнителю – нотный текст. И что решать проблемы интерпретации музыкальных произведений возможно лишь сообразуясь с нотным текстом, сообразуясь с ним, изучая и творчески ассимилируя его в профессиональном сознании музыканта-исполнителя.

В дальнейшем, однако, ситуация изменилась. То ли сыграло свою роль повывисшееся техническое качество звукозаписи, то ли произошли определённые метаморфозы в психологии профессиональных музыкантов, но, как бы то ни было, пластинка, аудиокассета, компакт-диск, а потом и видеоаппаратура прочно вошли в их рабочий обиход. От

технического ассортимента такого рода не просто стали получать удовольствие; с его помощью научились проникать в тайны ремесла.

Однако широкое распространение звукозаписей в наши дни принесло с собой наряду с большими преимуществами – они очевидны, и можно поэтому не тратить время на их перечисление, – и некоторые негативные последствия. Многие не слишком щепетильные и разборчивые в средствах музыканты (как профессиональные исполнители, так и учащиеся) начали использовать записи для решения сугубо творческих, интерпретаторских проблем. Собственно, сами проблемы как таковые в этом случае снимаются: запись являет собой некий ориентир, исполнительский эталон, к которому

надо приблизиться на максимально близкую дистанцию, и только. Искать что-либо самому не требуется. Всё, как говорится, становится делом техники (в прямом смысле слова). Открывается путь наименьшего сопротивления в работе (а многим вообще свойственно устремляться по такому пути) – и главные трудности снимаются. Ситуация достаточно распространённая, встречающаяся, к слову, не только в исполнительском искусстве.

Сколько сетований слышится сегодня по поводу засилья штампов на концертной сцене! Сколько горьких размышлений в связи с **повторяемостью** исполнительских трактовок. Одна из главных причин тому – неумелое, бездумное пользование дарами эпохи звукозаписи. Не сами кассеты и диски виноваты, разумеется, а именно неразумное, потребительское использование их.

В каком пункте сходятся практически все наиболее авторитетные музыканты, не исключая, разумеется, и педагогов?

Прежде всего: следует быть крайне осторожным с записью, пока не выработано собственное отношение к разучиваемому произведению. Пока у исполнителя не сформировалась его личная интерпретаторская «версия» этого произведения. Может быть, лучше до поры до времени вообще изолироваться от чужих записей, полагают некоторые мастера. «Я лично всегда предпочитал не слушать в исполнении других скрипачей те произведения, над которыми сам работал, – говорил О. М. Каган. – Убеждён, что надо самому – и только самому – искать пути к постижению музыки (...) И своим ученикам я настоятельно советую: не слушать у других скрипачей те произведения, которые им предстоит исполнять. Во всяком случае, пока не сложится собственное отношение к материалу, не выработается **своя** трактовка. Потом – пожалуйста, пусть слушают сколько хотят» [цит. по: 1, с. 132].

Иными словами, лучше не входить в контакт с другими исполнителями, пока не выработан собственный взгляд на произведение, на интерпретацию его. В этом «пока не...» вся суть дела. Ибо позднее, когда своё, **личное** отношение к музыке сформи-

ровано, поколебать его не так-то просто. Тем более если человек талантлив и индивидуальность его достаточно устойчива от природы; о ком-то другом в данном случае речь не идёт. Для артиста же творчески инициативного и мыслящего познакомиться на каком-то этапе (кроме самого первого, разумеется) с тем, что делалось до него другими, совсем бесполезно: появляется возможность что-то сравнить, уточнить, проверить, еще и еще раз задуматься над собственными решениями.

Здесь можно говорить об одном из кардинальных законов художественно-творческой работы в любом её «жанре», любой разновидности: сначала выскажись от себя, от своего лица (если, конечно, есть что сказать), – а потом уже проявляй любопытство по части сделанного другими. Именно в такой последовательности. Не наоборот. Такова позиция практически всех мастеров.

Касаясь вопроса об изучении в классе или дома нового музыкального материала, ведущие педагоги-музыканты обычно говорят о том, как важно для современного учащегося уметь работать с нотным текстом, с «первоисточником», по выражению О. М. Кагана. Этот текст – как и сто, и двести лет назад – основной носитель информации для исполнителя. И никакие технические новации XXI столетия, никакие метаморфозы в формах и методах труда музыканта не изменили этого обстоятельства. В авторском тексте (тем более, если этот текст принадлежит выдающемуся мастеру), сконцентрировано так много, что ни один самый чуткий и проницательный интерпретатор никогда не сможет исчерпать его полностью и до дна. Мысль эта возможно и не слишком нова, но безусловно верна. Подтверждает её уже тот хорошо известный факт, что существуют десятки различных, несхожих друг с другом (и равно убедительных!) трактовок шедевров мировой музыки, – хотя нотные первоисточники, используемые исполнителями, практически идентичны.

Казалось бы, в чём проблема? Читай себе ноты, и только. Кто же этого не умеет? Однако, сколь ни удивительно на первый взгляд, многие действительно не умеют. Особенно в молодые годы, в начале пути, в

пору ученичества. Не умеют, поскольку замечают обычно только то, что находится на поверхности текста, в верхнем его слое.

Между тем профессиональная зрелость приходит к музыканту тогда, когда он, работая над произведением, начинает уходить в глубины текста, извлекая оттуда максимум возможного для себя. Мера исполнительской квалификации прямо пропорциональна, иными словами, увиденному, разгаданному, почерпнутому из текста. Но почему, собственно, так важно работать в первую очередь именно с текстом, брать всё необходимое из него, а не откуда-то еще – из тех же звукозаписей, например? Или из музыкальных впечатлений, полученных где-то на стороне (скажем, на концертах своих коллег?). Потому, что в первом случае творческая мысль исполнителя активизируется, приходит в движение, а в остальных бывает совсем наоборот. Ничто так не стимулирует фантазию, творческую инициативу исполнителя, как необходимость самому расшифровать нотную запись, превратить нотные значки в звуковую картину – ту, что возникает в сфере сознания музыканта, а затем и в реальном звучании. Здесь что-то вроде того, что называется в психологии и педагогике «проблемной ситуацией». Психологи уверяют, что нет более верного способа сформировать, развить творческое мышление, нежели регулярно иметь дело с такими ситуациями.

Прочитать текст, написанный композитором, – своего рода искусство. Это творческое занятие в прямом и подлинном смысле слова, а не элементарный технологический процесс, как полагают люди не слишком сведущие. Ведь зачастую какая-нибудь «мелочь», обнаруженная исполнителем в тексте и осмысленная им, может многое изменить в интерпретации. Об этом говорят опытные музыканты, представители различных специализаций. Анализируя свои занятия, они свидетельствуют, что зачастую какая-нибудь небольшая лига или пауза, авторская ремарка или указание, выявленные в ходе работы над текстом, многое меняют в интерпретации, позволяя увидеть произведение в новом выразительном ракурсе, высветить в нём новые грани экспрессии.

Детали и мелочи создают совершенство, а совершенство – не мелочь... Эти слова, приписываемые великому Микеланджело Буонарроти, сохранили свою актуальность до сегодняшнего дня.

Что же помогает исполнителю проникнуть в нотный текст, в сокровищницу мыслей, чувств, переживаний, закодированных композитором в определённой звуковой системе? Это прежде всего интуиция. Не случайно для большинства музыкантов – практиков интуиция и талант почти одно и то же. Понятия едва ли не синонимические. Во всяком случае, одно без другого в природе не встречается, справедливо полагают они. «Я хочу, чтобы в творчестве мне разрешили элемент бессознательности. Это так прекрасно – идти вслепую, но с чувством собственной правоты» [3, с. 152]. Сказанные И. Ф. Стравинским, эти слова с равным правом могут быть отнесены как к композиторской, так и исполнительской деятельности.

В юности интуиция проявляет себя, как правило, ярко, легко, свободно. И притом спонтанно, без каких-либо усилий со стороны художника – если, конечно, он действительно даровит и не ошибся в выборе профессии. Подобно инстинкту голубя (сравнение Д. Голсуорси, и, согласимся, сравнение весьма удачное) интуиция сама ведёт в нужном направлении.

В дальнейшем, однако, эта драгоценная способность у многих начинает притупляться. Причины тут могут быть самыми различными. В их числе и возрастные явления, изменения психофизиологического свойства; и постепенное нарастание штампов, которых мало кому удаётся избежать; и издержки ремесла, также неизбежные при многолетней работе; и информационный пресс, мощно воздействующий на современного человека... Всё это, действуя совместно и порознь, способно заглушить со временем внутренний голос человека, притупить тот чудодейственный инстинкт, о котором с восхищением отзывался Д. Голсуорси.

Впрочем, это уже иной аспект разговора, а потому вернёмся к вопросу об интуиции. Если она молчит при первоначальном знакомстве с новым музыкальным материа-

лом, если эмоциональные импульсы, тесно связанные с ней и напрямую зависящие от неё, слабы и маловыразительны, дальнейшего движения вперёд может и не произойти. Не начнётся та архиважная работа подсобования, которая, будучи невидимой, продолжается у музыканта-исполнителя всё то время, что разучивается произведение.

Однако первые впечатления, даже если они сильны и окрашены в яркие эмоциональные тона – это всего лишь первые впечатления. И интуиция тоже не всемогуща. Вслед за первыми её проявлениями, и одновременно с ними, у опытных мастеров начинается новый этап работы. Всестороннее и тщательное обдумывание материала, углублённый анализ его – таково содержание этого этапа. Цель и смысл – создать общую **исполнительскую концепцию** произведения. Уяснить то, что же в конечном счёте предстоит сделать, к чему прийти. Артист должен много знать, чтобы правильно чувствовать и переживать, заметил в разговоре с автором настоящей статьи известный российский певец и педагог Е. Е. Нестеренко. Вполне согласуется с этим и высказывание В. А. Цуккермана: «Никакое серьёзное, глубокое изучение музыки немислимо без её анализа... Исполнитель, в меру уделяющий внимание анализу, не просто расширяет свой культурный кругозор, но и гораздо яснее представляет себе замысел композитора, который ему предстоит раскрыть» [4, с. 409].

Постигать работу умом, выводить творческие задачи на уровень рационального осмысления особенно важно в тех случаях, когда музыкант имеет дело с масштабными звуковыми структурами, с произведениями крупных форм. Ибо здесь требуется, помимо всего остального, точность соотношений между отдельными частями и целым, сбалансированность всех элементов конструкции. И без предварительного расчёта, обдумывания, комбинирования тут не обойтись – как композитору, так и исполнителю.

И ещё одно. Интуиция, если она ничем не подкреплена, не подстрахована, вполне может оказать и недобрую услугу исполнителю. Может подтолкнуть его в неверном направлении. Об этом справедливо напоми-

нал выдающийся русский актёр Мих. М. Чехов: «Задача должна быть сознательна, а выполнение её бессознательно. Чего я хочу, я должен знать...» [5, с. 201]. Мало ли, действительно, бывает неудач, когда полагаются на одну лишь интуицию, доверяют лишь ей одной? Наверное, не будет ошибкой сказать, что никогда не подводит интуиция лишь тех, у кого её просто нет.

Но вот наступает момент, когда у музыканта появляется ощущение: познано и осмыслено едва ли не всё, что нужно было осмыслить. Впитано и переработано сознанием более чем достаточно для правильной (адекватной, как говорят в таких случаях) трактовки музыки. Появляется желание опять вернуться к тому чудесному, волнующему душевному состоянию, которое переживал исполнитель при первом соприкосновении с музыкой. Хочется, «забыв обо всем» (К. Н. Игумнов) вновь окунуться в сферу бессознательного, где не существует никаких «надо», а существует лишь «хочется». Хочется перестать «умствовать» и целиком отдаться чувству.

Это, по существу, завершающая стадия работы. Тут главное – уйти от всех рациональных моментов, стереть все следы анализа, работы ума. Вновь, и в полной мере, обретает здесь свои права интуиция. Но уже несколько иная, изменившаяся по сравнению с прежней. Это интуиция, словно бы обогащённая теперь новыми соками, вобравшая в себя новый и сильный заряд энергии, самовыявляющаяся на более высоком **качественном** уровне. «Поумневшая интуиция», как удачно выразился один из известных российских музыкантов. Принципиально важный постулат, поддерживаемый едва ли не всеми опытными мастерами: **полагайся на интуицию лишь тогда, когда она минует изначальную стадию смутной, случайной, поверхностной догадки; когда она внутренне созреет и обогатится; когда будет пройдена (это самое надёжное!) определённая стадия музыкально – аналитической работы – в любых её формах и разновидностях.**

Иначе говоря, счастливая интуитивная находка, прозрение, инсайт являют собой, как правило, результат предварительной ра-

боты – нередко долгой, кропотливой, трудоёмкой. Бывает, мучительной, заводящей в тупики, повергающей в отчаяние... «Озарение – это решающий прыжок с горы накопленного опыта в царство истины, – писал российский учёный А. Спиркин, которому здесь не откажешь в образности. – И как волны, бьющиеся с разбега о берег, много раз плещется человеческая мысль около подготовленного открытия, пока придёт девятый вал» [2, с. 201].

Характерный момент: сознательное и бессознательное, рационально-логическое и открытое «чутьём», дискурсивное и интуитивное, – всё это находится «де-факто» в самых прихотливых, неожиданных, индивидуально-неповторимых сочетаниях друг с другом. Состояния эти постоянно чередуются, меняются местами. Исключение составляют разве что вундеркинды – и то до поры до времени.

Итак, феномен интуитивного в деятельности художника значительно сложнее по своей психологической структуре, нежели обычно думают. Это не такой подарок природы, который можно с благодарностью принять – и успокоиться. Подарок этот требует тонкого и умелого обращения с ним; сделав подобный вывод, читатель будет абсолютно прав.

Далее. Музыкант-исполнитель, как правило, не может дать себе отчёт, каков истинный баланс между «знаю» и «чувствую», между интеллектуальным постижением музыки и «инстинктом голубя» по Д. Голсуорси. Но тот же исполнитель не ошибётся, утверждая, что с годами, с возрастом это соотношение постепенно меняется в сторону «знаю» и «понимаю». Почти каждая творческая биография свидетельствует: чем старше становится художник, тем больше усиливается в нём стремление поразмышлять, осмыслить свой труд. Открыть его потаенные, глубоко лежащие закономерности. Решения в ходе работы принимаются медленнее, зато в них больше взвешенности, всесторонней и тщательной продуманности.

Наконец, такой небезынтересный момент. Многие музыканты высказывают мнение, что в искусстве наших дней всё более заметным становится примат интеллекта;

что процент «рационалистов» ныне намного выше, чем «интуитивистов». Трудно сказать, так оно на самом деле или нет. Специальных исследований, посвящённых этому вопросу, пока что не проводилось. Во всяком случае, в области музыкального искусства. Впрочем, вполне вероятно, что изрядная доля истины доля истины в подобных утверждениях всё-таки есть. Не случайно, так часто и авторитетно выдвигались они в последние десятилетия. Вспомним, к примеру, известное высказывание Г. Г. Нейгауза о том, что интеллект, конструктивные силы ума сегодня ценятся выше, чем сила непосредственного чувства. Подобные суждения, кстати, характерны не только для музыкантов. Слышны они и в среде литераторов, актёров, живописцев, драматургов, режиссёров и др.

При всём том, какой бы «дух времени» ни господствовал сегодня в искусстве, и как бы ни были прочны позиции «рацио» (логики, трезвого расчёта), интуиция была и будет интуицией – самым главным в творческом процессе, его центральным компонентом, его сердцевиной. С ней всегда будет связано самое дорогое, глубоко интимное, радостно волнующее и одновременно самое загадочное для людей творческого труда. Кто-то из психологов заметил однажды, что тайну интуиции разгадать не легче, чем посадиться на спутник Юпитера, – и это, наверное, действительно так.

Литература

1. Интервью с Н. Гутман – О. Каганом // Г. М. Цыпин. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения. М.: Интерпракс, 1994. 384 с.
2. *Спиркин А.* Сознание и самосознание. М.: Политиздат 1972. 145 с.
3. Стравинский в 1946-м // И. Стравинский – публицист и собеседник / сост. В. Варунц. М.: Советский композитор, 1988. С. 152.
4. *Цуккерман В. А.* О некоторых видах целостного анализа // Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 1. М.: Советский композитор 1970. С. 409–427.
5. *Чехов М. А.* Литературное наследие. Т. 2. М.: Искусство, 1986. 462 с.

МУЗЫКА В ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ

© Горбачева Н. С., 2013

ФЕНОМЕН МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ АРХЕТИПА ДОН ЖУАНА

В статье выявляется специфика музыкальной интерпретации феномена Дон Жуана, который трактуется как архетип, поскольку отвечает всем параметрам архетипического. Рассматривая взаимосвязь музыки и слова в контексте музыкальных интерпретаций, автор приходит к выводу, что именно в музыке открывается перспектива наиболее полного и адекватного претворения архетипических свойств Дон Жуана.

Ключевые слова: Дон Жуан, архетип, музыка, музыкальная интерпретация, Моцарт

Отражение в зеркале музыкального искусства одного из самых антиномичных и неоднозначных в культурном наследии человечества героев, имя которому Дон Жуан, представляется исследователю взгляду не менее загадочным, противоречивым, многомерным. На первый взгляд, музыкальная донжуаниана не имеет той же плодотворности и интенсивности, что и литературная история донжуановской интерпретации. Тирсо де Молина, Мольер, Байрон, Пушкин, Э. Т. А. Гофман, А. К. Толстой, Ленау, Бодлер, Б. Шоу, А. Блок, М. Фриш, М. Цветаева, Н. Гумилев – даже неполный ряд знаменитых создателей драм, комедий, поэм, стихотворений, вдохновленных именем Дон Жуана, существенно превосходит соответствующий список известных композиторских рецептов: Глюк, Моцарт, Даргомыжский, Чайковский, Р. Штраус. И все же именно в музыкальном произведении – моцартовском шедевре – рассматриваемый герой получает фундаментальную кульминационную трактовку, что в эволюционном развитии устойчивых художественных констант, честь открытия которых в мировой культуре отдана литературе, является беспрецедентным случаем.

Итак, есть количественный критерий оценки музыкальной биографии Дон Жуана, исходя из которого, первенство в истории донжуановских рецептов следует от-

дать литературному творчеству, и есть связанный с оперой Моцарта качественный показатель недостижимой глубины и непревзойденного художественного совершенства интерпретации Дон Жуана в искусстве звуков. Неразрешимость противоречия между названными подходами к четырехсотлетней судьбе Дон Жуана в художественной культуре побуждает пристально всмотреться в своеобразие донжуановского «отражения» в музыкальном искусстве.

Как известно, С. Кьеркегор в работе «Или-Или», впервые оценивая с философско-эстетической точки зрения музыкальные потенции архетипа Дон Жуана¹, приходит к выводу, что только музыка, извечный объект которой – эротико-чувственная гениальность, способна естественно и совершенно воплотить безудержную силу, заключенную в фигуре севильского оболъстителя [4]. Для Кьеркегора Дон Жуан не являлся отдельным индивидом, личностью, а олицетворял самостоятельную стихийную силу, демоническое начало, идею чувственно-эротической гениальности. В этом можно убедиться, приняв во внимание то, что имя героя философ преимущественно связывал с понятием идеи. В своей интерпретации Кьеркегор выступал «певцом» подлинно романтических умонастроений. В самом понимании сущности Дон Жуана на первый план в представлении датского мыслителя выдвигались характерные для трактовки рассматриваемого архе-

типа в XIX веке апологетическое и демоническое начала.

Кьеркегор признал, что восхищен Дон Жуаном («...он так прекрасен, что луна остановилась в небесах, вспоминая былую любовь, так прекрасен, что каждая девушка дорого бы дала, чтобы украдкой убежать из дома и, пока луна скрылась в облаках, поцеловать его» [5, с. 336]). Знаменательно и наличие в рассуждениях философа сравнения Дон Жуана с Фаустом – показательная тенденция для романтизма. По Кьеркегору, «Фауст и Дон Жуан – средневековые титаны и гиганты...» [5, с. 324]. Отличие их состоит в том, что Дон Жуан представляет демоническое начало, определяемое как чувственное, а Фауст – как духовное. Развивая изложенную философом мысль, отметим, что первый, как натура непосредственная, движимая страстью, а не разумом, не задумывается о своем демонизме, тогда как второй, рационально осмысливающий источник наслаждения, есть «рефлексируемый Дон Жуан» [1, с. 186].

Сопоставляя как сами идеи, так и «кривую» их развития в художественной культуре, Кьеркегор пришел к следующему выводу: причина столь бедной, по сравнению с Фаустом, предыстории кроется в том, что «в идее Дон Жуана изначально была заключена какая-то загадка, которая не могла разрешиться, пока не пришло сознание того, что надлежащим средством её выражения является музыка» [5, с. 325].

Данный опыт осознания специфики музыкальной интерпретации образа Дон Жуана показывает, что феномен донжуановской рецепции в искусстве звуков имеет сложную и противоречивую природу – даже в пределах одного способа понимания. Однако таких способов – множество. Многоступенчатый подход в оценке и понимании феномена предполагает как минимум диахронический, типологический и семантический уровни в его изучении. И поскольку, как уже отмечалось, литературе принадлежит историческое первенство в осмыслении неизведанных глубин архетипа Дон Жуана, то и своеобразие донжуановской музыкальной биографии правомерно осознавать лишь в параллелях и сравнениях со словесным творчеством.

Начиная с ретроспективного взгляда на специфику музыкальной интерпретации Дон Жуана, обратимся к литературоведению, в котором ни одно системное диахроническое исследование эволюции легенды о Дон Жуане на материале прозаических и поэтических произведений не обходится без указаний на оперу Моцарта как на этапный момент периодизации. В частности, французский литературовед Ж. Массен выделяет два значимых периода в развитии сюжета [8]:

1. Барочная фаза: от Тирсо де Молины к опере Моцарта

2. Романтическая фаза: произведения, созданные после Моцарта

Более точную и детализированную по этапам эволюцию, представленную как процесс трансформации легенды в миф, предлагает испанская исследовательница К. Бесерра Суарес, также апеллирующая к знаменитой оперной интерпретации [7]:

1. «Базовая драма» (пьеса Тирсо де Молина – переходный этап от легенды к мифу)

2. Становление мифа:

- итальянская комедия дель арте и версия Мольера

- опера Моцарта – переходный этап к романтической фазе

3. Эволюция мифа в романтическую эпоху, характеризующаяся его ремификацией (принципиальным переосмыслением)

4. Миф о Дон Жуане в XX веке – период демификации (разрушения).

Приведенные периодизации призваны подтвердить ту мысль, что в восприятии и оценке исторической картины, сложившейся в художественной практике донжуановских рецепций, музыкальная интерпретация существует как ключевой поворотный момент, «узловой пункт» (Г. Чичерин), непосредственным образом определяющий «кривую» развития рассматриваемого образа в культуре и искусстве. Опера «Дон Жуан», а именно она по праву может считаться не только «сверхтемой творчества Моцарта» (Е. Чигарева), но и сверхтемой мировой донжуанианы, с момента своего появления притягивала взоры поэтов, прозаиков, философов, композиторов, обра-

щавшихся к фигуре Дон Жуана. Приведем характерное, наполненное восторгом, пронзительное по своей эмоциональности высказывание С. Кьеркегора: «Слушай оперу «Дон Жуан» – если ты, слушая, не сможешь представить себе Дон Жуана, то ты никогда не представишь его себе. Слушай, как начинается его жизнь; подобно молнии из тьмы грозового облака, прорывается он из глубины серьезного, быстрее и непостижимее молнии, и в то же время соблюдая ритм и такт; слушай, как он стремительно включается в многообразие жизни, как он прорывает ее прочную плотину, слушай легкие танцевальные звуки скрипки, слушай первый намек радости, слушай восторг сладострастия, слушай блаженство наслаждения; слушай его дикий бег, его поспешное убегание от самого себя, все быстрее, все неудержимее, слушай страсть необузданного вожделения, слушай, как втягивает водоворот обольщения, слушай тишину мгновения – слушай, слушай, слушай оперу «Дон Жуан»» [2, с. 176].

Следует заметить, что в исследовательской литературе уже предпринимались попытки дать ту или иную формулу смысла, где полно и адекватно было бы «схвачено» художественное своеобразие и исключительность моцартовской трактовки архетипа Дон Жуана, выделяющие ее на фоне других донжуановских прочтений. Так, в работе К. Зенкина «Музыка в истории слова о Дон Жуане» ставился ключевой для понимания специфики рассматриваемой оперы вопрос: «почему Моцарт для характеристики столь неприглядного героя написал музыку, полную красоты и обаяния, следствием чего стало оправдание Дон Жуана романтической культурой?» [3].

С точки зрения исследователя, за исключительной мощью и неповторимостью интерпретации Дон Жуана Моцартом скрыта классицистская доктрина, представляющая собой процесс концентрирования в частном внеиндивидуального и всеобщего (будь то идея, типический аффект, ситуация и т. д.). Согласно К. Зенкину, «для Моцарта стояла задача создать музыкальный портрет Дон Жуана вовсе не в его внутренней психологической уникально-

сти, неизбежно включившей бы и моральную оценку, а как воплощение стихии чувственного наслаждения, сочетающегося с постоянным предвкушением новизны» [3]. В контексте подобных рассуждений закономерен вывод о том, что именно музыка, отмеченная светом подлинной красоты, не скованная барьерами понятийной логики, «ставшая совершенно самодостаточной и полностью пришедшая к себе, так же, как и стихия наслаждений, самодостаточна и не признаёт ничего вне себя» [3], явилась в трактовке Моцарта выражением внеморального внеличного чувственно-эротического переживания, впервые обращенного в фигуру Дон Жуана. В результате сложился колоссальный художественный парадокс, который сделал выдающимся моментом творчества австрийского композитора оперную характеристику Дон Жуана.

Заметим, что представленная в работе К. Зенкина исследовательская концепция – это лишь один из полюсов парадокса. Второй, на наш взгляд, заключается в том, что негативное отталкивающее начало архетипа Дон Жуан, успешно репрезентируемое в слове, не находит преломления в музыкальной материи. И здесь уместно вспомнить высказывание О. Соколова, согласно которому порочная, отталкивающая сторона архетипа Дон Жуана, не получая в партитуре Моцарта никакого отражения, рождает «явное противоречие между словом-действием и музыкой» [6, с. 35]. Природу данного противоречия О. Соколов предлагает понимать, исходя, во-первых, из исторической ситуации, сложившейся в искусстве звуков на момент написания оперы: «музыка XVIII века еще не выработала специфических средств для воплощения этически отрицательных образов» [6, с. 35]; во-вторых, из индивидуального замысла композитора, который до сих пор остается загадкой для нас.

Однако во всех последовавших за творением Моцарта музыкальных интерпретациях архетипа Дон Жуана, а именно в опере «Каменном госте» А. Даргомыжского, в Симфонической поэме «Дон Жуан» Р. Штрауса, в балетах «Каменный гость»

Б. Асафьева, «Дон Жуан» Л. Фейгина и т. д., конфликт слова и музыки сохранялся, несмотря на смену культурно-исторических контекстов и творчески-оценочных позиций авторов к фигуре Дон Жуана. Иными словами, в музыкальной биографии севильского обольстителя на сегодняшний день нет прецедентов его отрицательной звуковой характеристики. Вероятно, в этом кроется одна из тайн музыки, в которой Дон Жуану открылась перспектива наиболее адекватного претворения архетипических свойств.

Рассмотрение типологического аспекта феномена, затрагивающего проблему жанровых разновидностей музыкальной интерпретации донжуановского архетипа, также апеллирует к вопросу о взаимоотношении литературы и музыки. Фактически претворение фигуры Дон Жуана в зеркале искусства звуков осуществляется в области «взаимодействующей» музыки², где музыкальное начало прибывает в художественном синтезе с немзыкальными факторами. Тогда как в жанрах, реализующих имманентные возможности музыкального языка, таких как симфония или соната, изучаемый архетип не получает преломления.

Таким образом, экстраполяция архетипа Дон Жуана, изначально оформившегося в литературном творчестве, на иной культурный модус (модус музыкального искусства) является значимым в историческом, типологическом и семантическом отношении процессом. В искусстве звуков архетип Дон Жуана получает возможность наиболее естественного и полного воплощения атрибутивных архетипических качеств, врожденная же амбивалентность, существование в фигуре севильского обольстителя положительного и отрицательного начал отражается в антиномии слова и музыки.

Примечания

¹ В современной гуманитарной науке, ори-

ентированной на выявление смысловых и общекультурных универсалий, присутствующих в языке, разных сферах искусства и литературе, для обозначения устойчивых повторяющихся художественных констант исследователи все чаще апеллируют к категории «архетип». Придерживаясь данной тенденции, автор статьи считает наиболее целесообразным рассматривать сложную и многоаспектную фигуру Дон Жуана в контексте идеи архетипического, полагая, что понятие «вечный» образ, которое нередко фигурирует в научной литературе, затрагивающей донжуановскую проблематику, своей условностью и размытостью уступает термину «архетип».

² Термин О. Соколова — «взаимодействующая» музыка, применяемый для обозначения области музыкальных жанров, построенных на синтезе музыки с другими видами искусства.

Литература

1. *Гайденко П. П.* Трагедия эстетизма. О мирозерцании Серена Киркегора. М., 2007. 248 с.
2. *Гайденко П. П.* Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века. М., 1997. 495 с.
3. *Зенкин К. В.* Музыка в истории слова о Дон Жуане // Израиль XXI [Электронный ресурс]. Режим доступа: // <http://www.21israel-music.com/Don-Juan.htm>
4. *Кьеркегор С.* Или-Или. М., 2011. 832 с.
5. *Кьеркегор С.* Непосредственно эротические стадии, или Музыкально-эротическое начало // Миф о Дон Жуане: Новеллы, стихи, пьесы. СПб., 2000. 370 с.
6. *Соколов О. В.* Два образа Дон Жуана // Из Болдинских чтений. Нижний Новгород, 2007. С. 32–41.
7. *Becerra Suárez C.* Mito y literatura (Estudio comparado de Don Juan). Vigo: Universidad de Vigo, 1997. 230 p.
8. *Massin J.* Don Juan. París: Éditions Complexe, 1993. 415 p.

© Платонова О. А., 2013

К ВОПРОСУ ИЗУЧЕНИЯ САЛЬСЫ В КОНТЕКСТЕ *MÚSICA POPULAR*

Главной идеей статьи является рассмотрение сальсы в контексте популярной музыки Латинской Америки. Сальса – это музыкально-культурный пласт, возникший из диалога латиноамериканской музыки и музыки США как символ этнической самоидентификации. В статье кратко освещены особенности анализа *música popular*.

Ключевые слова: *música popular*, сальса, кубинский сон, традиция музицирования, ritmo

Массовая музыкальная культура – разветвленная система, состоящая из множества стилей, жанров, форм, различных по своей смысловой наполненности, художественной ценности. Перед музыковедом встает проблема: с одной стороны, он не может обойти вниманием данный материал, с другой стороны, не совсем ясны критерии оценки, способы анализа этой музыки, методология ее исследования. Благодаря работе ученых, таких, как В. Конен, А. Цукер, В. Сыров сегодня наиболее освещены джаз и рок-музыка. Что же касается некоторых других явлений массовой культуры, то им повезло значительно меньше.

В данной статье речь пойдет о таком феномене, как латиноамериканская *música popular*, и, в частности об одной из наиболее известных ее разновидностей, ставшей сейчас уже международным явлением. Это сальса.

Было бы несправедливым утверждать, что пласт латиноамериканской музыкальной культуры остался без внимания в современном отечественном музыковедении. Среди наиболее крупных работ – монография П. Пичугина «Аргентинское танго» [4]. Отдельные вопросы кратко освещены В. Доценко в исследовании «История музыки Латинской Америки XVI–XX веков» [1]. Однако эти работы, носящие исторический характер, не дают ответа на вопрос, каким образом латиноамериканская популярная музыка входит в общий контекст массовой музыкальной культуры.

По иному пути пошла И. Кряжева [3]. Исследователь не только осветила некоторые малоизвестные страницы музыки (например, очерк, посвященный особенно-

стям кубинского сона), но и наметила теоретический фундамент, необходимый для будущих исследований по музыкальной латиноамериканистике. И. Кряжева использует понятие *música popular*, заимствованное из работ зарубежных музыковедов, в частности, А. Васконселоса [9]. Это «сфера устного профессионализма», особый тип музыкального творчества, который «включает огромное множество традиций музицирования, жанров, контрастных по музыкальному материалу и характеру, но сходных по механизму образования, типу бытования, типологии и роли в музыке и культуре в целом» [3, с. 35].

Сложность исследования этой музыки состоит в том, что она требует иного подхода. У нее иной дух, иные акценты, и живет она в несколько иных социальных условиях, нежели европейская музыка. Ведь сама музыкальная культура Латинской Америки смешана и многосоставна, в ней сочетается африканское, европейское, даже индейское, так что если упустить какой-либо из компонентов, возникнет неадекватная картина. Об этом упоминает и В. Котов, продолжая мысли И. Кряжевой: «Все оригинальное, что сложилось на американском континенте в начале XX века, можно представить в виде некоего музыкально-культурного «коктейля». Его рецепт включает одни и те же ингредиенты (не забудем, что в качестве основных фигурируют африкано-европейские), но представлены они в разных пропорциях. Существенно то, что самобытность этому явлению придает именно факт «смуглости креольской кожи» [2, с. 20]. Эти «пропорции», вкрапления и соотношения различных культур и должны стать предме-

том пристального внимания при анализе современной *música popular*.

Итак, *música popular* сложносоставное, многоликое, гибридное явление, отражающее духовную жизнь демократических слоев населения, визитная карточка Латинской Америки. Аргентинское танго, бразильская самба, доминиканское меренге и бачата, пуэрториканская плена – все это отдельные пласты целого, обособленные, и все же связанные невидимыми нитями родства.

А что же сальса? Что это – модное слово, коммерческий бренд или популярный танец? Может быть, субкультура? И возможно ли ее рассмотрение в контексте современной латиноамериканской *música popular*? На наш взгляд, да.

Сальса – это не строгий музыковедческий термин. Однако, само его значение точно характеризует ту музыку, которую называют сальсой. Salsa – в переводе с испанского – «соус», «смесь». Терпкость, пряность, различные вкусовые нюансы – все, что свойственно соусу, предмету гордости латиноамериканских кулинаров, свойственно и музыке.

Одним из пионеров, использовавших понятие «сальса» по отношению к музыке, был кубинский композитор Игнасио Пинеиро. В 1933 году для музыкального коллектива *Septeto Nacional* он написал песню *Echale Salsita*, что можно перевести как «добавь немного остроты» (или «добавь огня»). Меткая кулинарная метафора Игнасио Пинеиро прижилась и стала весьма популярной в среде латиноамериканских музыкантов. *Toca con salsa!* – играть с огоньком, с жаром, с особой ритмичностью, напоминающей радостное биение сердца, с особой энергетикой, подобной энергетике джазовых ансамблей, – таково было первоначальное значение этого слова. И характеризовало оно не что иное, как манеру исполнения, тот самый «живой акт музицирования», без которого, по справедливому замечанию И. Кряжевой, невозможно анализировать латиноамериканскую популярную музыку.

В 1960-е годы «сальса» оформилась как самостоятельное жанровое явление. Оно зародилось в Нью-Йорке, среди эмигрантов, выходцев из Латинской Америки, населяв-

ших знаменитый квартал *El Barrio*. И если кубинский сон, по выражению В. Котова, «являет собой манифестацию кубинской культуры в целом» [2, с. 20], то сальсу можно считать музыкальным символом смешанной латиноамериканской культуры в США. Подобно тому, как в *El Barrio* сосуществовали бок о бок кубинцы, пуэрториканцы, а также доминиканцы и венесуэльцы, так и музыка сальсы вобрала в себя различные национальные традиции, черты некоторых латиноамериканских жанров и типов музицирования. Сальса возникла преимущественно в среде музыкантов, выходцев из Пуэрто-Рико (Тито Пуэнте, Эдди Палмери, Вилли Колон, Эктор Лаво, Измаэль Ривера, Рэй Баретто и др.), однако опиралась она, прежде всего, на фундамент кубинской музыкальной культуры, в частности, на румбу и сон. Сальса играла двоякую роль. С одной стороны, она была средством национальной самоидентификации, удачной попыткой заявить о своей принадлежности к латиноамериканской культуре. С другой – изначально помогала наладить культурный диалог между эмигрантами и коренным населением Нью-Йорка, поскольку вбирала в себя также черты современного джаза и рок-музыки. И хотя в период настоящего «сальса-бума» 1970-х, связанного с деятельностью звукозаписывающей студии *Fania Records*, она была поставлена на поток, став коммерческим продуктом, это не помешало ей оставаться (в лучших проявлениях) зеркалом, отражающим социальные, политические и культурные процессы, происходящие в смешанной латиноамериканской среде¹.

Практически с самого начала, как только сальса обрела самостоятельность, а слово прочно закрепилось в обиходе, возникла дискуссия о том, что же она представляет с музыкальной (и научной) точки зрения? Музыковеды и социологи, журналисты, музыканты и хореографы по-разному отвечают на этот вопрос.

Самое радикальное мнение – музыкальной категории «сальса» не существует вовсе. Некоторые уважаемые кубинские и пуэрториканские музыканты немало способствовали распространению этой точки зрения: «В конце своей карьеры Селия Крус,

признанная королева сальсы, любила повторять, что сальсы как таковой не существует, что это, скорее, объединение разных музыкальных жанров, таких, как гуарача, болеро, ча-ча-ча, дансон, кубинский сон, румба и т. д. Примерно то же утверждал и Тито Пуэнте, знаменитый латиноамериканский композитор и лидер собственной группы: «не существует такого понятия как сальса, есто только мамбо, румба, дансон, ча-ча-ча и т. д.»². Сходные позиции занимают и некоторые хореографы, в частности, кубинец Хорхе Камагуэй, частый гость российских фестивалей и семинаров, посвященных сальсе и кубинской культуре. С этой точки зрения, сальса рассматривается как тщательно раскрученный коммерческий бренд, как попытка объединить все многообразие латиноамериканских танцевальных жанров с целью представить его американской и европейской публике. В кубинской музыке, как бы в противовес сальсе, существует свое музыкальное понятие – тимба. Хотя, при ближайшем рассмотрении оказывается, что в этих двух явлениях все же больше сходства, чем различий: в ритмике, структуре песен, типах танцевального движения, не говоря уже об общих корнях. Ведь и «американская» сальса, и «кубинская» тимба генетически связаны с кубинским соном, одним из ярких феноменов *música popular*.

Для тех исследователей и журналистов, кто признает сальсу самостоятельным музыкальным явлением, возникает другой вопрос: как ее классифицировать и с каких позиций подходить к анализу?

В некоторых источниках (например, музыкальный словарь Нортон и Гроува, или книга Винченцо Перна «Тимба: звучание карибского кризиса») [7] сальса фигурирует как современный интернациональный музыкальный стиль и ставится в один ряд с латиноамериканским хип-хопом, *latin-jazz* и т. д. Другие авторы определяют ее как форму, лишь кратко рассматривая вопросы структуры (чаще всего, особенности ритма и инструментария), третьи – как жанр. Однако попытка вписать сальсу в европейскую жанро-стилевую систему не способствует раскрытию самобытности данного

явления, не подкрепляется достаточным количеством примеров.

В этом контексте наиболее адекватной, на наш взгляд, оказывается точка зрения И. Кряжевой, которая, исследуя феномен *música popular*, утверждает необходимость «дополнить музыковедческий аппарат понятиями «традиция музицирования», «манера исполнения» (интерпретации), которые подразумевают совокупность близких и родственных жанров, учитывая при этом немзыкальные факторы – атмосферу исполнения, внутреннее восприятие и т. д.» [3, с. 41]. Сальса, в которой тесно сплетаются различные традиции и жанры, чрезвычайно нуждается в таком подходе. Возможно, общая простота формы и незатейливость мелодико-гармонического языка большинства примеров позволит кому-то сделать вывод о некоторой примитивности музыки, ее усредненности, поэтому необходимо компенсировать это тщательным анализом других, сильных сторон данного явления, прежде всего, ритмического своеобразия, особенностей индивидуальных исполнительских стилей, текста.

Дальнейшим ключом к пониманию и анализу музыки может стать статья «Является ли сальса музыкальным жанром?» [5], выросшая из бесед автора, Марисоль Берриос-Миранды, с музыкантами, исполнителями сальсы. Она упоминает особый термин *ritmo*, который является основным для понимания типа музицирования в латиноамериканской музыке. Это не просто «ритм» в привычном для нас значении слова, но также индивидуальный ритмический рисунок инструментов (прежде всего, богатой перкуссии), качество ритмического ансамбля; термин, подразумевающий под собой и музыкальный жанр, и тип танцевального движения, органически слитый с этим жанром. Автор утверждает, что именно понятие *ritmo* должно стать основным при анализе этой музыки. Тогда термин сальса, трудно поддающийся научному определению, обретает новый смысл. Причудливая игра ритмов, соединение различных национальных и жанровых элементов в каждой композиции, характеристика исполнительского стиля музыкальных ансамблей – на все эти аспекты

предлагает обратить внимание и И. Кряжева при анализе музыкальных образцов *música popular*. Понятие *ritmo*, распространенное в среде практикующих музыкантов, близко предложенной ею «традиции музицирования» или «манере исполнения».

С этой точки зрения, высказывание Сельи Круз, приведенное в начале статьи, о том, что «сальсы как таковой не существует, что это, скорее, объединение разных музыкальных жанров, таких, как гуарача, болеро, ча-ча-ча, дансон, кубинский сон, румба и т. д.», будет иметь несколько иную трактовку. В сальсе латиноамериканский «коктейль» доведен до крайней степени смешения. Это гибрид в гибриде³, смесь смесей, квинтэссенция различных жанровых элементов, испытавшая при этом влияние популярной американской и европейской культур, бесконечный процесс культурного взаимодействия, вполне естественный для Латинской Америки и отраженный в музыке.

Примечания

¹ Так, один из самых значимых музыкантов, выходец из Панамы, Рубен Блэйдс сделал слово «сальса» синонимом важного социального послания. Помимо текстов, связанных с темами любви, зарисовками из повседневной жизни *barrio*, Блэйдс обсуждал в своих песнях проблемы колониальной политики, расизма и социального неравенства. Он также был создателем нового жанра «пиева санси́он», который вполне соответствовал протестным настроениям новой аудитории: интеллектуалов, приверженцев левых движений и студентов университетов. Однако не только Блэйдс обращался к социально-политическим мотивам в своих песнях, также можно упомянуть, например, Чео Феличиано («Апасаона») или Эдди Палмери (*La libertad lógico*).

² [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://salsaline.ru/historysalsa>. Дата обращения: 09.02.2013.

³ Саул Эскалона, венесуэлец по происхождению, автор докторской диссертации «Сальса как социокультурный феномен» [6], отлично понимал специфику этого явления, давая ему следующее определение: «сальса – это музыкальный жанр, принадлежащий культуре Карибского региона, результат ее развития и являющаяся элементом культурной самоидентификации ее населения. Сальса – продукт смешения, скрещивания, утверждающий самобытность культуры Карибского региона, и шире, Латинской Америки» (*перев. авт.*) [6, с. 19].

Литература

1. Доценко В. История музыки Латинской Америки XVI–XX веков: монография. М.: Музыка, 2010. 368 с.
2. Котов В. Son habanero и его жанровый статус в кубинской музыке // Музыковедение. 2012. № 8. С. 19-22.
3. Кряжева И. Музыка Испании и Латинской Америки. Исторические очерки: Автореф. дис. ... канд. искусств. М., 2007. 40 с.
4. Пичугин П. Аргентинское танго: Монография. М.: Музыка, 2010. 262 с.
5. Berrios-Miranda, Marisol. Is Salsa a Musical Genre? // *Situating Salsa: Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music*. Routledge, New York, 2002. С. 23-50.
6. Escalona, Saul. La salsa: «pa' bailar mi gente»: un phenomene sociocultural. L'Harmattan, Paris, 1998. 173 с.
7. Perna, Vincenzo. Timba: The Sound of the Cuban Crisis. MPG Books Ltd, Bodmin, 2008. 340 с.
8. The Norton // *Grove Concise Encyclopedia of Music Revised and Enlarged*. Edited by Stanley Sadie. 702 с.
9. Vasconcelos A. Panorama da música popular brasileira. Sao Paulo, 1964. I Tom 259 с., II Tom 403 с.

© Татаринова Т. Л., 2013

СОВРЕМЕННАЯ СВАДЬБА: НОВОЕ И ТРАДИЦИОННОЕ

Современный свадебный обряд вбирает в себя традиционные, новые и заимствованные элементы. Независимо от социального устройства он жизнеспособен, как и другие обряды «перехода». Задача статьи – выявить архаическое и новое в современном свадебном действе, а также причины, позволяющие поддерживать и обновлять традицию.

Ключевые слова: свадьба, архаические и новые традиции

Современный свадебный обряд вбирает в себя традиционные, новые и заимствованные элементы.

Обряды, связанные с человеком, его переходами в иные социальные слои со сменной статуса, являются наиболее жизнеспособными среди всего традиционного обрядового комплекса. Действительно, человек всегда встроен в сообщество. Его рождение, возрастание, переходы во взрослый возраст и уход из жизни обозначаются как минимум семейно, а иногда и при посторонних свидетелях по сей день.

Свадебный обряд – один из самых красивых в русской традиции. Он не переставал быть таковым даже в годы советской власти. Однако именно в этот период он был очень сильно трансформирован в соответствии с требованиями общественного строя. Потерялись многие элементы, связанные с традиционным и христианским культом и бытом. На смену утраченному – появились новые: например, посещение советских памятников, возложение цветов к ним, фотографирование у вечного огня, в местах публичных прогулок – на виду у большого скопления народа.

В настоящее время наблюдается своеобразное смешение советских ритуалов с возрождающимися старыми и пополнение обряда неязыческими деталями, связанными с новыми суевериями. Новые вкрапления стали своего рода священнодействиями, служащими, по мнению народа, закреплению уз брака, играющими роль оберегов.

Если вспомнить о подлинной традиционной свадьбе, то оказывается, что все действо занимало по времени от двух недель до нескольких месяцев. Несомненно, что и в настоящее время такое может быть. Только не будем забывать, что в старину свадебные

переговоры и встречи проходили в русле ключевых обрядовых слов, приговоров, песен и условий. В нынешнем обряде – большинство бесед ведется в бытовом типовом стиле, как повседневные разговоры в общении между людьми. А песни – вовсе отсутствуют, являясь недоступными по причине разрыва между поколениями в процессе передачи информации о ритуале. Крайне редко в деревенской или поселковой глубинке еще можно услышать кое-что из обрядовых памятников, которые исполняют старые родственницы или соседки. Часто подлинные свадебные песни заменяются близкими по содержанию современными лирическими.

В традиционной свадьбе юридическая часть обряда поручалась отцам и закреплялась ударом по рукам, а также освидетельствованием перед «Миром» – соседями. Современная свадьба не будет действительна без регистрации в загсе и печати в паспорте о семейном положении. Венчание же в старину носило обязательный характер, а теперь проводится по желанию.

Несколько важных с позиции традиционного общества мероприятий в старину проходило с перерывом в определенное количество дней (как того требовала ситуация – подготовка приданого, подвенечных уборов и др.). Это были общие пиры, куда приглашалась молодежь. Например, Пропой или Запой, на котором обмывали сделку отцы, семьи, друзья и подруги, был предварительным пиром, а теперь это главный первый день свадьбы. Ведь после венчания в старину чаще всего гулял только клан жениха – праздновали пополнение в семье, «куплю» новых рабочих рук. Молодежь на такой пир не приглашалась.

Отдельными днями назначались продажа приданого, подвенечного убора жениха, «мокрая» баня, девичник. Теперь многое из этого отсутствует. Девичник и мальчишник носят характер расставания со свободной жизнью, но обставлены иначе.

Первый день современной свадьбы вбирает в себя несколько традиционных обычаев: сбор свадебного Поезда (ныне вместо троек лошадей и повозок – машины украшаются по моде, но наличие колокольчиков в убранстве – древний бережливый прием, ставший теперь декоративным); выкуп прохода к дому или квартире невесты; благословение отдельно жениха и невесты родителями (иногда); выезд к месту регистрации брака; катание – оповещение окрестностей о появлении новой семьи; встреча молодых родителями и семьей жениха с хлебом-солью; торжественный пир с дарением подарков, выкупанием чарки вина и глумлением над молодыми. Иногда из-за экономии в первый день современной свадьбы проникают и шуточные «втородневные» обычаи: кража невесты (пропажа ярочки), разыгрывание ряженых (подсадных жениха и невесты), выкуп «разгонного» торта (сладкого пирога). И наличие ведущего свадьбы – тамады (от тюркского «тамак» – «еда», т. е. ведущего застолья) – сродни с присутствием в традиционной русской свадьбе дружки.

Так нынешний тамада нередко с большим интересом изучает традиционные приемы дружек, чтобы применить их во время застолья. Больше или меньше следование традиции обсуждается теперь с заказчиками работы.

По-прежнему молодых сажают «в красный угол» – узкое место за столом у всех на виду (но в старину это было под иконами), в знак их обособленности.

Во время свадебных гуляний нередко вспоминают старинный ритуал посвящения молодой жены в хозяйки: прячут деньги в посуду и бьют ее, заставляя невесту выбирать денежки (как правило – металлические) из черепков, а потом и мести оставшийся мусор. Сохраняется иногда и дарение «кокурки» (встречается в Сосновском р-не Нижегородчины, автору статьи сообщили по-

жилые жительницы с. Селитьба). Это поднос с сушками из пресного теста, которых много, что означает пожелание чадородия будущей матери. На то же намекают и блюда из куриного мяса, в том числе – пирог курник.

Необходимо выделить новые обычаи на свадьбе, появившиеся в последнее время. Это обвязывание деревьев лентами (связь с календарными весенними обрядами) или привязывание бутылок с шампанским к ним, и замыкание счастья замочками на мосту. Манипуляции с лентами распространились в последнее десятилетие и одинаково популярны как в селе, так и в городе. Они являются трансформацией семицкого девичьего (иногда мальчишьяго) обряда кумления с закрепом дружбы через повязывание ленты (подпояски) на березе. Само по себе повязывание символизирует и дарение (задабривание стихии земли), и закрепление доброго расположения, верности в дружбе (девушки с девушкой или парня с парнем – кумушек и кумовей). В некоторых случаях повязывание – это только загадывание на дружбу: будет крепкой – ленты не развяжутся, а ветки не разойдутся.

В свадебной новой обрядности вязание лент на дереве, которое обособленно стоит и слывет в округе необычным, означает закрепление счастливого момента в жизни любящих молодоженов, магическое действие, направленное на улучшение будущих супружеских отношений. Этот прием возник неслучайно. Если вспомнить, как часты были в советское время разводы и сколько безотцовщин при живых отцах выросло в послевоенное время, то станет ясно, что дети и внуки из неполных семей стремятся исправить жизнь в своих семьях, создавая крепкий брак. Боязнь повторить путь родителей толкает молодых к созданию способов закрепления счастья. Связывание ветвей, подсмотренное на этнографических праздниках, дополнилось замыканием замочков на мостах. Мост через речку или овраг – символ традиционного перехода из одного мира в другой, из социального статуса свободного юношества в более взрослый, семейный. Однако в традиционной свадьбе замыкание не встречается. А вот в календарной обрядо-

ности издревле существовал образ замыкания холода в веснянках, который предметно выражен не был.

В некоторых местах невесту жених несет на руках до заветного места замыкания счастья. Обычно это происходит на мостах. Но в отсутствии таковых воссоздаются декоративные свадебные мостики рядом с местом регистрации браков, на которых этот обряд и проводят. Молодожены позируют фотографам, показывая, как они старательно закрывают замок. Ключи от замков в некоторых случаях скидывают в реку, овраг, чтобы они затерялись. А в иных – хранят в доме, где молодые проживают, в особенном месте (за иконами, в секретере, сейфе и т. д.).

В наши свадьбы встроились и заимствованные из западноевропейских традиций обряды: ряжение невесты в белое, бросание букета будущим невестам (вместо жениховского березового венка в старинном варианте свадьбы), вязание двух бутылок шампанского лентой до годового юбилея молодой семьи. К фотографированию каждого шага молодых добавилась видеосъемка, причем, цифровая техника позволяет максимально подробно запечатлеть радостные и красивые минуты торжества. В связи с этим семьи не скупаются на расходы, нацеленные на украшение места проведения свадьбы и внешний вид молодых. «Будет что вспомнить!» – обычная отговорка родственников, оправдывающихся перед другими – более расчетливыми и рационально подходящими к празднику.

Как бы то ни было, свадебное торжество – важный и необычный момент в жизни. По этой причине становятся оправданными любые попытки сделать его красивым

и запоминающимся. И потому не случайно современная свадьба постоянно находится в трансформации, обогащаясь нововведениями и включением забытых форм общения, обрастая внешними (напоказ) и внутренними (магическими, скрытыми от свидетелей) формами действий.

В такой ситуации задачей фольклористов – этнографов и в особенности педагогов, становится донесение до подрастающего поколения информации о старинных свадебных обычаях, которая должна остаться в их сознании и в нужный момент воплотиться в жизнь во время свадебного торжества.

Литература

1. *Бордюг Н. Д.* Традиционный фольклор юга Нижегородской области. Н. Новгород: ОНМЦ, 1996. 122 с.
2. *Громов Д. В.* «Свадебные достопримечательности»: ландшафт и современные молодежные обряды перехода // *Очерки русской народной культуры* / ред. И. В. Власова. М.: Наука, 2009. С. 502-526.
3. *Корепова К. Е.* Русский дом. Вып 2. Русская свадьба. Н. Новгород, 1993. С. 4-62.
4. Нижегородская свадьба / сост. М. А. Лобанов, К. Е. Корепова, А. Ф. Некрылова. СПб.: КультИнформПресс, 1998. 309 с.
5. *Татарина Т. Л.* Черты Северного и Южного стиля в фольклоре некоторых районов Нижегородской области // *Современные проблемы гуманитарных и естественных наук*: материалы Второй международной научно-практической конференции. Т. II. М.: Открытое право, 2010. С. 261-264.

© Щенара А. В., 2013

«ЭЛЕКТРОНИЗАЦИЯ» МУЗЫКИ: СОВРЕМЕННОСТЬ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Попытка авторского осмысления отдельных аспектов влияния развивающейся электронной технологии на музыкальную сферу в настоящее время, а также возможных путей дальнейшего развития электронной музыки.

Ключевые слова: электронно-музыкальная технология, синтезатор, музыкальный компьютер, электронный тембр, электронная аранжировка

Стремительно развивающийся научно-технический прогресс затронул различные сферы профессиональной и бытовой деятельности человека. Развитие электронной технологии, в частности, оказало огромное влияние на принцип создания музыкального материала, его записи и воспроизведения. Революция этого процесса связана в том числе с открывшимися способами электронного синтеза звука. Появившиеся возможности получения как принципиально новых тембров, не имеющих природно-звуковых аналогов, так и воссоздания реально существующих акустических звучностей, масса эффектов их обработки и звукозаписи дало возможность одному человеку манипулировать звуковой палитрой полноценного электронного «оркестра». Быстрота развития технологий такова, что уже сегодня в домашних условиях, при наличии современного компьютера, соответствующей звуковой карты и актуального программного обеспечения, пользователю представляются такие возможности, которыми еще лет десять назад не обладали даже профессиональные студии.

Данная статья предполагает обозначить некоторые аспекты влияния развивающейся электронной технологии на музыкальную сферу в настоящее время, а также предположить, спрогнозировать возможные пути дальнейшего развития музыкальной «электронизации».

На сегодняшний день электронное звуковое пространство более всего, пожалуй, затронуло массовые музыкальные жанры. Это объясняется несколькими причинами.

Во-первых, процесс зарождения и развития электронно-музыкальной технологии шел практически параллельно эволюции массовых музыкальных жанров, а последняя, в свою очередь, опиралась на новейшие достижения в области звукозаписи и электронных СМИ. Взаимосвязь этих двух сфер прослеживает В. Конен в своем исследовании «Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века» [1]. Оба явления, таким образом, имели под собой одну почву, обусловившую их близость и органичное претворение электронных средств выразительности в массовой музыкальной культуре.

Вторая причина состоит в том, что звуковой облик массовых музыкальных жанров эволюционировал в сторону более плотного, порой даже жесткого тембрового звучания (особенно в рок-музыке). В основе этого, согласно концепции В. Конен, социально-психологический протест и желание самоутверждения молодого поколения, требующее, соответственно, экспрессивно-«кричащих» средств музыкального выражения. Отсюда и выбор ведущих инструментов рока ударных как шумовых с жесткой тембровой характеристикой и гитары, которая, кроме своей инструментально-исполнительской «демократичности», а также предоставления музыканту относительной сценической свободы, предполагает тембр с сильной щипковой амплитудной атакой. Ее инструментальная специфика при этом дает возможность нетемперированного эмоционально-экспрессивного интонирования, подобно человеческому голосу. А электронные приставки distortion преобразовали гитарный звук в насыщенный гармониками тембр.

Третий момент в рассматриваемом феномене электронизации тембрового облика массовых музыкальных жанров связан в большей степени уже с поп-музыкой. Как справедливо отмечает А. Цукер [5], ее выразительные средства в большой степени основаны на мелодико-гармонических и формообразующих штампах, базирующихся, в основном, на барочно-классических оборотах (можно добавить, что иногда также применяются романтические терцовые сопоставления и натурально-ладовая гармония) и квадратных стереотипах формы. Поэтому в решении проблемы индивидуализации стереотипной мозаики штампов на помощь пришли как раз такие составляющие, как электронная аранжировка и тембр.

Богатство тембровых возможностей синтеза, варианты сочетания тембров между собой, экспериментирование с аранжировочными моделями – все это обусловило широкое использование электронно-музыкальных технологий именно в поп-музыке. Малая индивидуализированность произведений этой сферы, их «стереотипичность» [3] оказались близки некоторой искусственности, синтетичности и технологичности процесса создания музыки с помощью электроники. Коммерческая же составляющая, лежащая в основе шоу-бизнеса, сделали электронную станцию своего рода станком для поточного производства музыкального поп-продукта.

Все это оказалось жизнеспособным также благодаря соответствию современному человеческому восприятию, которое из-за ускорившегося течения всех процессов жизни стало фрагментарным, а музыка оказалась при этом эмоционально-прикладным фоном существования.

Четвертый аспект вопроса также связан с психологической моделью восприятия в современную эпоху. Динамика развития общества неизбежно предполагает то, что человек сейчас постоянно ощущает неизбежное давление цивилизации во многих сферах жизни. Поэтому с целью самосохранения он стал придумывать искусственные барьеры защиты от этого давления (яркие примеры этому – образ жизни хиппи, рок-культура). Электронная же музыка, от-

крывая нереальные звуковые миры, дала возможность хотя бы на время перенести человека из гнетущих реалий бытия в иллюзорное пространство, где он ощущает себя свободным. Данное свойство релаксирующего воздействия на человеческую психику оказалось весьма специфичным для электронного звука и, наряду с другими вышеизложенными факторами, стало причиной востребованности электронной музыки массовым слушателем.

Следующая жанровая сфера применения электронной технологии – это такие пласты взаимодействующей музыки как хореографическая, театральная и экранная [2].

В известной степени театр, кино, TV, хореографическое зрелище также принадлежат к массовой культуре – все они обращены к широкой зрительской аудитории. Очевиден здесь и уже упомянутый фоновый аспект использования музыки: она, главным образом, несет в себе дополнительную, сопровождающую функцию к визуальным событиям и человеческой речи. Поэтому часто композиторы, пишущие для театра, кино, или аранжировщики, делающие обработку для танцевально-хореографического коллектива, с учетом этих особенностей, вполне допускают использование электронных тембров с целью имитации акустического ансамбля или оркестра. Телевидение еще более органично соответствует применению электронной музыкальной технологии в озвучивании видеоряда, сопровождения рекламы и т. д. – такой вид композиторского творчества по аналогии с изобразительным искусством, можно назвать «музыкальным дизайном». В последнее время появилась еще одна разновидность взаимодействующей музыки – озвучивание компьютерных видеоигр. Эта сфера предполагает использование только компьютерного синтезированного звука.

Несколько сложнее говорить о применении электронных технологий в академической композиторской деятельности. Одна из проблем здесь связана с техническим освоением нового оборудования, его многочисленных возможностей. Очевидно, что на овладение всем этим багажом уходит большое количество времени, тем более, что со-

вершенствование техники происходит стремительно – а это требует постоянной работы над изучением все вновь и вновь появляющихся технологических процессов.

Наконец, самая важная – художественная сторона проблемы, связанная непосредственно с творчеством. Известно, что любой музыкант формирует свое эстетическое кредо в течение многих лет, начиная с детского возраста, когда в будущем творце чаще всего бессознательно закладываются те впечатления, переживания, предпочтения, которые впоследствии определят индивидуальные особенности творческого стиля. Этот стиль в своем эволюционном развитии совершенствуется, преобразовывается, модернизируется, – все это происходит постепенно, на основе уже накопленного опыта. Так, постепенно эволюционируя, хороший композитор приходит в своем творчестве к новым вершинам мастерства. И если в этой ситуации вдруг резко вырвать композитора из привычной для него звуковой акустической среды (а у подавляющего числа композиторов-современников творчество связано с «живым» инструментальным тембром) и заставить сочинять в неведомых доселе рамках совершенно иного тембрового поля – это скажется, скорее, негативно на его творческом развитии. Искусственный переход в новую сферу не будет иметь предпосылок, связанных с предварительным долгим процессом «впитывания» новой эстетики, «вживанием» в специфический тембровый мир.

Более того, резкое переключение композитора в эту область может затормозить и остановить творческий рост, так как многое придется начинать «с нуля». И это в то время, когда путь к мастерству в работе с акустическим материалом мог бы быть продолжен.

Видимо, поэтому большинство композиторов, работающих в области сугубо академической музыки, не спешат осваивать новые методы творчества, оставаясь приверженцами традиционного тембрового состава, а любые звуковые новаторства делаются ими на основе реально звучащих предметных тел или модернизации музыкальных инструментов (как пример – приготовленное фортепиано).

Последняя затрагиваемая проблема на пути композитора к сфере новых технологий – это нежелание в принципе иметь дело с «механическим» воспроизведением звука. Многие придерживаются мнения, что музыкальный материал должен быть донесен до слушателя посредством непременно «живого» исполнения, так как только реальный музыкант способен сохранить и передать в зрительный зал одухотворенность композиторской идеи – нечто рационально неуловимое, скрывающееся за формальным музыкальным текстом.

Из сказанного становится понятным преобладающее консервативное отношение современных «академистов» к сфере электронных технологий. Однако нельзя забывать, что рассматриваемая концепция электронизации музыкального языка – относительно молодое явление. Многофункциональная, но вместе с тем небольшая по габаритам и сравнительно доступная аппаратура появилась совсем недавно. Так что было бы справедливым перенести акцент на перспективу развития электронно-музыкальной сферы.

Как представляется, этому есть три основные предпосылки.

Первая – общий процесс дальнейшего техногенного развития общества, который еще больше затронет различные аспекты жизнедеятельности человека. Тенденция к объединению различных отраслей науки, техники, искусства, а также других сфер человеческого знания и практики, несомненно, будет расширяться. Не случайно уже сейчас набирают активность научные направления, связанные с синтезом ранее обособленных наук. Так возникли биофизика, биохимия, физическая химия, лингвистика с широким использованием в ней математических методов при моделировании языковых структур и т. д. Осознание человеком общности и взаимодействия всех явлений мироздания обусловлено в наше время необходимостью комплексного подхода к исследованию и восприятию природных явлений. И музыка как мощное средство воздействия на человека не может не включиться в объективную динамику эволюционного процесса. Поэтому ее сближение не только со смежными

искусствами (идея синтеза искусств, как известно, в той или иной форме проявлялась всегда), но с более отдаленными научно-техническими областями оказывается весьма перспективным и органично встраивается в общую логику развития человеческой цивилизации. Возможно, уже в скором времени электроника позволит не только синтезировать и анализировать звук, но и совместно с достижениями акустики и психофизиологии моделировать слуховые процессы восприятия звука и влияние звуковых сигналов на организм.

Результаты этих исследований, безусловно, расширят границы музыкознания, которое на сегодняшний день исходит, в основном, из анализа музыкальной ткани самой по себе, не акцентируя внимание на то, почему человек по-разному воспринимает и осмысливает звуковые потоки разных ее типов.

Второй предпосылкой перспективы развития электронно-музыкальной технологии является то, что музыкально-звуковое пространство, постепенно вбирающее в себя синтезированные тембры, станет средой формирования последующих поколений музыкантов. Для них новые звуковые миры естественным образом составят часть общего музыкально-эстетического мировоззрения как базы для творчества. Универсализм мышления композитора будущего позволит ему с профессиональным совершенством оперировать всеми доступными звучностями. Будет осознано то, что колебания электрического тока – это в такой же степени естественно-природное явление, как колеблющаяся струна, столб воздуха, мембрана и т.д. Синтезируемая музыка и музыка для акустического состава будут соотноситься так же, как сегодня, например, инструментальное и вокальное направление в музыкальном искусстве.

Третья тенденция связана с рассмотренным В. Конен феноменом влияния на академическую музыку массовой музыкальной культуры, вышедшей из сферы непрофессионального музицирования. Справедливо считая народное музыкальное творчество изначальным зерном и фундаментом профессиональной музыки, автор акцентирует его значение в эволюционном развитии

академического искусства. Согласно концепции В. Конен, именно диалектическое взаимодействие академической школы с народным искусством дает толчок музыкальной эволюции. Исходя из этой теории, с очевидностью можно прогнозировать ситуацию, когда массовые музыкальные жанры, давая в будущем «подпитку» академическому направлению, в немалой степени будут способствовать в том числе и тембровому переосмыслению его музыкального языка, прокладывая путь к широкому применению синтезированных звучностей.

Все вышеуказанное, однако, не означает, что синтезатор и компьютер вытеснят и заменят акустический инструментальный состав. Скорее всего, разные творческие задачи будут обуславливать специфику выбора композитором того или иного тембрового состава – акустического, синтезированного или смешанного.

Обогащение возможностей музыкального искусства посредством музыкальных технологий, возможно, предопределяет трансформацию существующих жанров, стилей, форм и рождение новых. Например, принцип концертирования, основанный на диалогичном противопоставлении двух образно-тембровых сфер, сможет реализоваться в сочетании акустического и синтезированного музыкального материала.

Не исключено появление тембровой импровизации, когда исполнитель будет спонтанно рождать не только мелодическую основу, но и тембр ее воплощения. Сонатная форма приобретет возможность воплощения диалектического начала на основе новой тембровой драматургии и т. д.

Таким образом, равноправное сосуществование и взаимопроникновение акустической и электронной звуковых систем еще более расширят границы реализации творческой идеи, откроют перспективы нового музыкального мышления, а может быть, даже дадут возможность по-иному взглянуть на музыку как искусство.

Литература

1. Конен В. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160 с.

2. *Соколов О. В.* Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1994. 220 с.
3. *Сыров В. Н.* Жизнь музыкального шедевра в изменяющемся мире // Искусство XX века. Диалог эпох и поколений. Т. 2. Н. Новгород, 1999. 229 с.
4. *Сыров В. Н.* Стилиевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке. Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1997. 209 с.
5. *Цукер А.* Барочная модель в современной массовой музыке // Искусство XX века. Диалог эпох и поколений. Т. 2. Н. Новгород, 1999. 229 с.

SUMMARY

Petri E. K. To the problem of musical education of the Russian composers at the beginning of XIX century. The article considers the problem of education of Russian composers of the beginning of the XIX century and the influence of German composer school.

Key words: criticism, German textbooks, German composers, auditory impressions

Lyakhina T. V. To the question of defining the genre characteristics of virtuoso instrumental fantasia on a borrowed theme (at the example of H. Wieniawski's Fantasia on the themes from Gounod's "Faust"). The article tackles H. Wieniawski's Fantasia on the Themes from Gounod's «Faust» for violin and orchestra. The intonation analysis of the work makes it possible to find the thematic sources, trace specific through intonations, which define the compositional process in a monumental form. The analysis of the form helps to achieve the architectonic stability of both separate parts and the whole composition. Thus, the author's research allows us to identify the leading genre characteristics, typical for a virtuoso fantasia on borrowed themes.

Key words: fantasia, compositional organization, instrumental virtuosity, virtuoso-composer, thematic borrowings

Galkin A. A. Gustav Mahler's symphonies as a semantic system. The article attempts to describe Gustav Mahler's Symphonic works as a semantic system. The proposed approach in the article differs from the wide spread in the national musicology analysis method of Mahler's symphonies, which is based on the concept of "intonation plot".

Key words: Mahler, symphonic style, musical language, semantics, system

Sokolova E. J. The leitmotif system in Arnold Schoenberg's symphonic poem "Pelleas et Melisande". The article touches upon the leitmotif system in the symphonic poem of Arnold Schoenberg "Pelleas et Melisande". It analyses the key motives of the work and the ways of their development.

Key words: "Pelleas et Melisande", Schoenberg, Maeterlinck, leitmotif system

Nikolayeva A. I. The chronotope of A. N. Scriabin's style. The article reveals the phenomenon of a chronotope as a factor of landmark education and individual style; it discusses the relationship between the real, artistic and perceptual («internal») time; it characterizes the function of the chronotope in the works of A. N. Scriabin, giving the key to understanding and performing the music of the composer.

Key words: Chronotope, texture, style, space, time, perception, duration, continuum, a symbol

Skachkova N. V. On some methods of landscape depiction in the romances of S. Rachmaninoff. The article deals with Art Nouveau technology in the three most famous romances of Sergei Rachmaninoff: "Lilac", "Marguerites", "At My Window". The author notes the new musical landscape implementation techniques that are not even marked in a variety of literature on the romances of S. Rachmaninoff.

Key words: S. Rachmaninoff, S. Rachmaninoff romances, the musical landscape, Art Nouveau technology, Art Nouveau

Sedelnikov E. I. 24 preludes and fugues by Vsevolod Zaderatsky. The article focuses on Vsevolod Zaderatsky's cycle "24 preludes and fugues". Some moments of creation, features of harmonic and polyphonic style and thematic sources are examined in the article.

Key words: Zaderatsky, prelude, fugue, Shostakovich, Shchedrin

Vasenina S. A. Sound reinforcement features in contemporary music sphere. Sound reinforcement in academic music is an unknown subject for music science. But in practice more and more technical equipment is applied in the music sphere. We can understand sound reinforcement specificity at the example of performing some contemporary music works.

Key words: Contemporary music, features of performance, sound reinforcement, sound effect, a timbre

Gladkov A. N. Theatrical orchestra of the XVII century: between the Renaissance and Classicism. The article is devoted to a theatrical orchestra of the XVII century. Inspired by the variety of ensemble music of the Renaissance, it possessed a timbre-texture mobility. Its interpretation is considered at the examples of operas of C. Monteverdi, S. Landi, A. Cesti.

Key words: orchestra, opera, score, Monteverdi, Landi, Cesti

Tsypin G. M. Interpretation of a musical piece: the intuitive and the conscious. This paper tackles different approaches to the interpretation of music. It analyzes the ways and means of deciphering the author's intention. It reveals the relationship between the rational and the intuitive components in the process of working on a piece of music.

Key words: intuition, author's text, rational comprehension

Gorbacheva N. S. Musical interpretation of the phenomenon of Don Juan. The article reveals the specifics of musical interpretation of the phenomenon of Don Juan. The latter is treated as an archetype, because he possesses all the archetypal features. Considering the relation between music and lyrics in the context of musical interpretations, the author comes to a conclusion that nothing else but music opens the prospect of the most complete and adequate implementation of the archetypal characteristics of Don Juan.

Key words: Don Juan, archetype, music, musical interpretation, Mozart

Platonova O. A. To the question of learning Salsa in the context of musica popular. The main point of the article is to present salsa in the context of Latin American popular music. Salsa is a musical and cultural layer originating from the dialogue of Latin American music and the music of the USA and symbolizing ethnic self-identification of Latin Americans. The article briefly covers the matters of analysis of musica popular.

Key words: music popular, salsa, Cuban son, traditions of making music, ritmo

Tatarinova T. L. Contemporary wedding ceremony: the old and the traditional. A contemporary wedding ceremony contains traditional and new features as well as the borrowed ones. The ceremony is viable regardless of the social system. The problem of this article is to discover archaic and new elements of the contemporary wedding and to find out the reasons which allow the tradition to be supported and renewed.

Key words: Wedding, archaic and new traditions

Shchepara A. V. "Electronification" of music: modernity and perspectives. The article aims at analyzing separate aspects of influence of the developing electronic technology on the sphere of music at present, and the possible ways of further development of electronic music.

Key words: electronic music technology, synthesizer, musical computer, electronic timbre, electronic arrangement

АВТОРЫ НОМЕРА

Васенина Светлана Александровна, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры музыкальной звукорежиссуры Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки
e-mail: vsa83@mail.ru

Галкин Андрей Анатольевич, студент композиторско-музыковедческого факультета Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки
e-mail: galki.andrei2011@yandex.ru

Гладков Артем Николаевич, аспирант Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки
e-mail: art.g1986@gmail.com

Горбачева Наталья Сергеевна, аспирант Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки
e-mail: 2808dom@mail.ru

Ляхина Татьяна Владимировна, лаборант-методист, соискатель кафедры теории музыки НМАУ им. П. И. Чайковского (Украина, Киев)
e-mail: tatosha_84@i.ua

Николаева Анна Ивановна, доктор педагогических наук, профессор кафедры музыкальных инструментов Московского педагогического государственного университета
e-mail: nngk@mail.ru

Петри Эльвира Корнеевна, кандидат искусствоведения, заслуженный работник культуры РФ, заместитель директора по учебной работе Арзамасского музыкального колледжа
e-mail: e.petri2011@yandex.ru

Платонова Олеся Александровна, аспирант Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки
e-mail: Nimrodel-saty@yandex.ru

Седельников Евгений Игоревич, студент композиторско-музыковедческого факультета Нижегородской государственной консерватории (академии) имени М. И. Глинки
e-mail: s_evg_91@mail.ru

Скачкова Наталья Викторовна, аспирант Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки
e-mail: natalya_skachkov@mail.ru

Соколова Екатерина Юрьевна, аспирант Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки
e-mail: ekaterinasokolova1106@gmail.com

Татаринова 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

Цыпин Геннадий Моисеевич, доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения, заслуженный работник высшей школы РФ, профессор кафедры музыкальных инструментов Московского педагогического государственного университета
e-mail: gmcip@yandex.ru

Щепара Антон Владимирович, начальник организационно-правового управления, старший преподаватель кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки
e-mail: nngk@mail.ru

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

- Редакционно-издательский совет Нижегородской консерватории принимает на рассмотрение ранее не опубликованные статьи.
- При решении о публикации учитываются актуальность и новизна темы, четкая постановка исследуемой проблемы, логика ее решения, научная достоверность и обоснованность положений. В статье должны быть представлены результаты исследования, сделаны соответствующие выводы.
- Редакционно-издательский совет сообщает автору о решении по поводу публикации в течение 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 приводятся в конце статьи перед списком литературы (см. «Информация для авторов» в разделе «Издания ННГК»).

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

сведения об авторе: фамилия, имя, отчество полностью, ученые степень и звание, должность и место работы, номера контактных телефонов, адрес электронной почты;

отзыв научного руководителя (для аспирантов и соискателей);

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

- Рукопись обязательно подписывается автором (авторами) после списка литературы. Указывается дата.
- Публикация платная (рукопись статьи направляется на редактирование и в печать после поступления средств на счет консерватории по договору оказания услуг). Статьи аспирантов публикуются бесплатно.

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

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

603600, Нижний Новгород, ГСП-30,

ул. Пискунова, д. 40,

Нижегородская государственная консерватория (академия)

им. М. И. Глинки,

издательский отдел.

С электронной версией журнала можно ознакомиться на официальном сайте ННГК

www.nnovcons.ru

Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки объявляет конкурс на замещение вакантных должностей профессорско-преподавательского состава в 2013-2014 уч. г.:

1. Кафедра специального фортепиано-1: профессор (спец. инст.: ф-но, 1 ст.); профессор (спец. инст.: ф-но, 1 ст.); профессор (спец. инст.: ф-но, ист. исп. иск-ва, проблемы совр. пианизма, 1 ст.); профессор (спец. инст.: ф-но, ист. ниж. муз. культуры, 1 ст.).
2. Кафедра специального фортепиано-2: профессор (спец. инст.: ф-но, 1 ст.); доцент (спец. инст.: ф-но, 0,5 ст.); доцент (спец. инст.: ф-но, 1 ст.); профессор (спец. инст.: ф-но, 1 ст.); профессор (спец. инст.: ф-но, 1 ст.).
3. Кафедра струнных инструментов: ст. преподаватель (спец. инст.: контрабас, ремонт струн. INSTR., 0,75 ст.); ст. преподаватель (спец. инст.: скрипка, квартет. класс, ист. исп. иск-ва, 0,5 ст.); доцент (спец. инст.: скрипка, 0,5 ст.); профессор (спец. инст.: скрипка, квартет. класс, иск-во барокко, 1 ст.); профессор (спец. инст.: скрипка, 0,75 ст.); доцент (спец. инст.: виолончель, 1 ст.); доцент (спец. инст.: виолончель, техн. игры на орк. INSTR., 0,5 ст.).
4. Кафедра деревянных духовых инструментов: зав. кафедрой; профессор (спец. инст.: гобой, ист. исп. иск-ва, ист. муз. педаг., мет. обуч. игре на INSTR., 0,75 ст.); профессор (спец. инст.: кларнет, ансамбль, 0,6 ст.); ст. преподаватель (спец. инст.: фагот, ансамбль, 0,5 ст.); ст. преподаватель (спец. инст.: флейта, ансамбль, 0,5 ст.); доцент (спец. инст.: кларнет, ансамбль, 0,85 ст.); профессор (спец. инст.: гобой, ансамбль, 0,5 ст.); ст. преподаватель (спец. инст.: саксофон, ансамбль, 0,5 ст.); ст. преподаватель (спец. инст.: кларнет, ансамбль, 0,5 ст.).
5. Кафедра медных духовых и ударных инструментов: зав. кафедрой; профессор (спец. инст.: туба, ист. исполнительского искусства, мет. обуч. игре на INSTR., 1 ст.); доцент (спец. инст.: труба, ансамбль, 0,75 ст.); преподаватель (спец. инст.: ударные инструменты, ансамбль, 0,5 ст.); профессор (спец. инст.: валторна, ансамбль, 0,5 ст.).
6. Кафедра народных инструментов: преподаватель (спец. инст.: баян, ансамбль, 0,5 ст.); профессор (спец. инст.: баян, аккордеон, ансамбль, 1 ст.); профессор (спец. инст.: баян, аккордеон, оркест. класс, совр. репертуар, 1 ст.); профессор (спец. инст.: домра, оркест. класс, ансамбль, 1 ст.); ст. преподаватель (спец. инст.: баян, аккордеон, ансамбль, 0,5 ст.); профессор (дириж-е орк-м нар. INSTR., 1 ст.); доцент (спец. инст.: баян, аккордеон, ансамбль, 0,5 ст.).
7. Кафедра сольного пения: профессор (сол. пение, кам. пение, 0,25 ст.); доцент (сол. пение, 1 ст.); профессор (сол. пение, 1 ст.); профессор (сол. нар. пение, вок. ансамбль, 1 ст.); преподаватель (ист. вок. иск-ва, мет. обуч. пению, пед. практика, 0,5 ст.); профессор (сол. пение, 1 ст.); профессор (сол. пение, 1 ст.); доцент (сол. пение, 1 ст.).
8. Кафедра оперной подготовки, оркестрового и оперно-симфонического дирижирования: профессор (акт. м-во, опер. класс, ист. муз. театра, 1 ст.); профессор (сцен. движение, танец, совр. театр. пластика, 1 ст.); преподаватель (грим, театр. грим, 0,25 ст.); ст. преподаватель (орк. класс, дириж-е дух. орк-м, 0,5 ст.); профессор (опер. класс, сцен. речь, 0,5 ст.); доцент (опер. класс, введ. в реч. культуру, 0,5 ст.); профессор (дириж-е оперно-симф. орк-м, опер. класс, 0,5 ст.).
9. Кафедра музыкального театра: зав. кафедрой; доцент (м-во артиста муз. театра, 0,5 ст.); ст. преподаватель (сол. пение, 1 ст.); ст. преподаватель (м-во артиста муз. театра, 0,5 ст.); ст. преподаватель (сол. пение, 1 ст.); доцент (м-во артиста муз. театра, 0,5 ст.); профессор (м-во артиста муз. театра, риторика, сцен. речь, 0,5 ст.).
10. Кафедра хорового дирижирования: доцент (дириж-е акад. хором, 0,5 ст.); профессор (дириж-е акад. хором, мет. детск. муз. восп., 1 ст.); профессор (дириж-е акад. хором, 1 ст.); доцент (хор. аранжировка, дириж-е акад. хором, 0,5 ст.); профессор (дириж-е оперно-симф. орк-м, дириж-е акад. хором, ист. хор. музыки, ист. дириж. иск-ва, опер. класс, 1 ст.); доцент (хороведение, мет. работы с хором, дириж-е, изучение репертуара, 1 ст.); профессор (дириж-е акад. хором, проф. репертуар, 1 ст.).

11. Кафедра музыкальной педагогики и исполнительства: доцент (муз. психол., соц. и возр. психол., психол. и педаг., 0,5 ст.); доцент (ист. и теория педаг., информ. технологии в проф. деятельности, управление и экономика в образовании, 0,5 ст.); профессор (музыкальная педагогика и психология, практикум по муз. педаг., психол. общения, 0,25 ст.); ст. преподаватель (осн. муз. инст.: ф-но, 0,5 ст.); преподаватель (практикум по муз. педаг.; совр. проблемы муз. иск-ва и науки; ист. муз. педаг., 0,5 ст.); преподаватель (муз. педаг., муз. инст.: ф-но, изучение пед. репертуара, 0,5 ст.); преподаватель (мет. обуч. игры на ф-но, 0,25 ст.); преподаватель (вок. ансамбль, спец. класс: сол. пение, 0,4 ст.).
12. Кафедра композиции и инструментовки: профессор (сочинение, инструментовка, анализ муз. пр-й, 1 ст.); профессор (полифония, анализ муз. пр-й, жанры во. ансамбля, 0,75 ст.); доцент (полифония, чтение орк. партитур, инструментовка, аранжировка, 1 ст.); преподаватель (чтение партитур; инструментовка, 0,5 ст.).
13. Кафедра истории музыки: профессор (науч. рук-во асп., 0,25 ст.); доцент (ист. совр. музыки, ист. зар. музыки, 1 ст.); профессор (науч. рук-во асп., 0,25 ст.); доцент (ист. заруб. музыки, ист. отеч. музыки, мет. преподавания муз. лит-ры, 1 ст.); профессор (ист. отеч. музыки, спец. класс: музыковедение, науч. рук-во асп., 1 ст.).
14. Кафедра музыкальной журналистики: профессор (медиакультура, риторика, ист. рус. и заруб. лит-ры, стилистика и литер. редактирование, 0,5 ст.); профессор (ист. зар. музыки, ист. отеч. музыки, муз. журн-ка, 1 ст.); доцент (ист. театра, ист. иск-ва (кино), основы теории коммуникации, 0,5 ст.).
15. Кафедра теории музыки: доцент (гармония, сольфеджио, анализ муз. пр-й, 1 ст.); доцент (анализ муз. пр-й, мет. препод. анализа муз. пр-й, 1 ст.); доцент (гармония, полифония, анализ муз. пр-й, ист. орк. стилей, 1 ст.); профессор (гармония, масс. муз. культура, спец. класс: музыковедение, науч. рук-во асп., 1 ст.); ст. преподаватель (гармония, мет. преп. гармонии, нотация в сов. музыке, 1 ст.).
16. Кафедра камерного ансамбля: преподаватель (кам. ансамбль, 0,5 ст.); доцент (кам. ансамбль, 1 ст.); профессор (кам. ансамбль, 1 ст.).
17. Секция органа и клавесина: профессор (орган, орган. ансамбль, мет. обуч. игре на органе, 1 ст.).
18. Кафедра концертмейстерского мастерства: профессор (конц. класс, 0,8 ст.); профессор (конц. класс, 0,9 ст.); профессор (конц. класс, 1 ст.).
19. Кафедра фортепиано: доцент (ф-но, 1 ст.); ст. преподаватель (ф-но, 1 ст.); профессор (ф-но, 0,5 ст.); ст. преподаватель (ф-но, 1 ст.).
20. Кафедра философии и эстетики: доцент (ист. иск-ва, ист. эстетики, фил. иск-ва, 1 ст.); профессор (философия, 1 ст.); профессор (эстетика, 0,5 ст.); доцент (ист., 0,5 ст.); доцент (ист., 0,5 ст.).
21. Кафедра иностранных языков: доцент (ин. язык: англ., 1 ст.); доцент (рус. язык как ин., 1 ст.); доцент (рус. язык как иностр., 1 ст.).
22. Кафедра музыкальной звукорежиссуры: преподаватель (звукозапись в студии, осн. аранжировки, 0,5 ст.); доцент (звукорежиссура, слух. анализ звукозаписи, 1 ст.); доцент (осн. физики и электроники, 0,25 ст.); преподаватель (звукорежиссура, 0,5 ст.); преподаватель (звукозапись в студии, слух. анализ звукозаписи, м-во монтажа, 1 ст.).
23. Кафедра музыкально-информационных технологий: доцент (муз. информатика, эл. муз. инст., комп. набор нотн. текста, 1 ст.).
24. Секция физического воспитания и БЖ: доцент (БЖД, 0,5 ст.); ст. преподаватель (физ. культура, 1 ст.); доцент (физ. культура, 1 ст.).

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

Контактный телефон /факс – (831) 419 40 15

РЕКТОРАТ

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 и доктора наук.

Компьютерная верстка О. М. Чернышов
Корректор Л. А. Зелексон
Дизайн обложки Е. Н. Соловьев
Ответственная за выпуск Т. Б. Суханова

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

Подписано в печать 11.09.2013. Формат 60 × 84/8.

Усл. печ. л. 7,91. Тираж 100 экз. Заказ № 13.

Отпечатано: ФГБОУ ВПО «Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки».

603600, Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40.