УДК 78(079)

ISSN 2220–1769

16+

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Научно-аналитический и научно-образовательный журнал

Издается с 2009 года

№ 3 (33) 2014

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Алеева С. Г. Жанр оперы-мистерии в отечественной музыке последних десятилетий XX века 3

Лапина М. Е. Образная сфера «Семи дуэтов-хориков для детских или женских голосов» ор. 101 Ц. Кюи 7

Рубан Н. Л. Традиции и новаторство в фортепианных токкатах А. Черепнина 11

Матвеева Н. Б. «Поэтическое» и «прозаическое» в камерно-вокальном творчестве Д. Шостаковича 15

Матвеева Н. Б. «Рождественский романс» Б. Тищенко (слова и напев И. Бродского) — пример музыкальной стихоподобной структуры 19

Присяжнюк Д. О. Аспекты эволюции и периодизации творчества В. Екимовского 24

Амрахова А. А. Ментальные структуры в формообразовании 28

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Горобец С. В. «Жёг свечу своей жизни с трёх сторон…» (К 150-летию со дня рождения Александра Зилоти) 35

Евсеенко О. А. Стилевое взаимодействие как творческий фактор современного музыкального переложения (на примере домры) 41

Дай Юй. Функция традиционных инструментов в новой китайской музыке 48

Ван Дэцун. К истории развития аккордеонного репертуара в Китае (1949–1966) 50

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДИКИ И ПЕДАГОГИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Булычева Е. И. Междисциплинарная интеграция и ее роль в процессе изучения истории искусства 57

МУЗЫКА В ЕЁ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ

Горбачева Н. С. Метаморфозы Дон Жуана: к проблеме интерпретации архетипа в советском музыкальном пространстве 62

Рахманова Н. Н. Стилевые особенности звукорежиссуры Фредерика Плота (на примере записей джазовой музыки 50 – 60-х годов) 67

**ACTUAL PROBLEMS
OF HIGH MUSICAL EDUCATION**

Science-analytical and science-educational journal

Publishing since 2009
№ 3 (33) 2014

PROBLEMS OF MUSICAL THEORY AND HISTORY

Aleeva S. Opera-mystery genre in russian music of the last decades of the XX-th century 3

Lapina M. Imagery sphere of Cui's Seven duets-choruses for children's or women's voices (op. 101) 7

Ruban N. Traditions and innovations in A. Tcherepnin's piano toccatas 11

Matvejeva N. The «poetic» and the «prosaic» in D. Shostakovitch's chamber-vocal creativity 15

Matvejeva N. B. Tishchenko's «Christmas romance» (lyrics and tune by J. Brodsky) — an example of musical poem-like structure 19

Prisiazhniuk D. Aspects of evolution and creativity periodization of V. Ekimovsky 24

Amrakhova A. Mental structures in formbildung 28

PROBLEMS OF THEORY AND HISTORY OF MUSICAL PERFORMANCE

Gorobets S. «He burnt the candle of its life from three sides…» (To the 150 birthday anniversary of Alexander Ziloti) 35

Yevseyenko O. Style interaction as a creative factor of contemporary musical transcription (by the example of domra).... 41

Dai Yu. The function of traditional instruments in new China music 48

Wang Decong. History of accordion repertoire development in China (1949–1966) 50

METHODIC AND PEDAGOGIC PROBLEMS OF MUSICAL EDUCATION

Bulychova E. Interdisciplinary integration and its role in the process of art history studies 57

MUSIC IN ITS ARTISTIC PARALLELS AND INTERRELATIONS

Gorbachiova N. Don Juan's metamorphoses: to the problem of archetype interpretation in the Soviet musical space..... 62

Rakhmanova N. Stylistic peculiarities of Frederic Plaut's sound design (at the example of jazz music records of the 50s and 60s). 67

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

© *Алеева С. Г., 2014*

ЖАНР ОПЕРЫ-МИСТЕРИИ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКЕ ПОСЛЕДНИХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XX ВЕКА

Статья посвящена проблеме индивидуального преломления жанра оперы-мистерии в отечественных музыкально-театральных опусах последних десятилетий XX века, появлению современных модификаций оперы-мистерии. В качестве примеров рассматриваются оперы С. Слонимского 70-х–90-х годов прошлого столетия.

Ключевые слова: жанр, опера-мистерия, музыкальный театр, музыка XX века, драматургия, действо, С. Слонимский

Жанр оперы-мистерии — отнюдь не новое явление на европейской музыкально-театральной сцене. С момента своего появления в конце XVI века собственно *опера* активно использовала отдельные «наработки» средневековых площадных мистерий (священных представлений на мифологические, легендарные, религиозные сюжеты). Исследователи отмечают, что опера уже «по своей сути мистериальна и непрерывно несёт в себе "память жанра", являясь частью эволюции древнейшего мифологического театра египетских мистерий, которые, как феникс, возобновляются то в варианте греческой трагедии, то в средневековой мистерии, то в вариантах оперы XVII–XIX веков, то в полижанровых сочинениях новой мистерии XX века — всегда с сохранением основных родовых признаков… при этом налицо постоянное смыкание светских и сакральных традиций и жанров, всё новое их синтезирование и каждый раз неповторимое проживание в мифологическом поле» [1, с. 39–40].

Опера-мистерия наследует от своей средневековой предшественницы особенности содержания, элементы многоуровневого оформления, порой нарочитую языковую разнородность и стремление к натуралистической эффектности. От своей более древней тезки (египетских, древнегреческих мистерий) — достаточно сложную систему символов и, как следствие, более замкнутый, эзотерический характер. Возникают определенные аналогии театрально-мистериального действа с храмовой службой: массовость и доступность, с одной стороны, и «прочитываемость» символики только для посвященных — с другой.

Напомним, что исторически в европейской традиции оформились и по сей день частично функционируют три типа мистериальных циклов, имеющие каждый свою сюжетную основу, драматургию, устойчивую систему мотивов, а именно: 1) *«Ветхозаветный»* цикл мистерий, основанный на библейских легендах о сотворении мира, первых людей, их грехопадении, общении Всевышнего с праведниками и пророками и т. д. 2) *«Новозаветный»* цикл, повествующий о деяниях и страданиях Богочеловека — Христа и об установленных Им таинствах; 3) *«Апостольский»* цикл, основанный на «житиях и деяниях апостолов», демонстрирующих следование Христову примеру на пути к духовному Преображению [2, с. 89].

Опера-мистерия, не имеющая в отличие от ее театрализованной предшественницы столь длительной истории, сосредоточивает свое (хотя и не исключительное) внимание на событиях и персонажах более близких по времени. Мистериальному ракурсу рассмотрения подвергаются жизнь и деяния не только святых подвижников (солидный корпус святоотеческой литературы еще ждет своего музыкально-театрального воплощения), но и поступки легендарных исторических личностей, и ничем особенно не выдающихся конкретных людей, и даже обобщенных персонажей и литературных героев. Условно эти сюжетно-драматургические типы мистерий

можно обозначить как *«житийные»* («свято-житийные») и «*квазижитийные».*

Музыкальные опусы дают разнообразные индивидуальные варианты решения с опорой на общую схему-инвариант: отправная точка выбора, преодоление препятствий на пути духовного восхождения, моменты благодатных знамений и откровений (мотив *Божественного присутствия*), достижение внутреннего и внешнего преображения. Центральным является мотив *мистериального Пути* — не сюжетно-событийного с линейными пространственно-временными координатами начала и завершения его прохождения, но сотворяемого вне времени, вне пространства, в своего рода «разломе» привычных измерений (где миг равен вечности) и имеющего вертикальную координату выбора направления — вверх (гармония, бессмертие) или вниз (грех, саморазрушение, смерть).

На отечественной театральной сцене этот жанр появляется и начинает занимать заметные позиции с последней трети XX века. (Менее или более явные черты мистериальности исследователи находят в некоторых русских классических операх: «Жизни за царя» М. Глинки, «Борисе Годунове» и «Хованщине» Мусоргского, «Сказании о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н. Римского-Корсакова).

Новая духовная волна в России второй половины XX века пробудила интерес к отечественной культурной традиции, празднование 1000-летия Крещения Руси (1988) породило множество новых произведений духовно-философской тематики, в том числе на тексты из православного обихода и народной духовной поэзии. На фоне возросшего числа композиторских Апокалипсисов, Литургий, Реквиемов, Страстей, имеющих отношение к области духовно-концертной музыки *общеевропейской* традиции, музыкально-сценическая мистерия сконцентрировала свое внимание на перипетиях *отечественной* истории, на жизни героев-подвижников и облачённых властью вершителей человеческих судеб («Сергий Радонежский» Т. Смирновой, «Видения Иоанна Грозного» С. Слонимского). Героями отечественных опер-мистерий становятся и не столь значительные реальные личности, жизнь и судьба которых, будучи помещена в исключительные исторические условия, наделяется особой миссией («Июльское воскресенье» В. Рубина). Выбор этической позиции, определяющий не столько внешний жизненный путь, сколько внутренний духовный ориентир героев (реальных или вымышленных), — таково основное содержание отечественных оперно-мистериальных опусов («Мистерия апостола Павла» и «Тиль Уленшпигель» Н. Каретникова, «"Юнона" и "Авось"» и «Мистерия оглашенных» А. Рыбникова, «Мастер и Маргарита» С. Слонимского, «Братья Карамазовы» А. Смелкова и др.).

Мистериям евангельского и апостольского типов, а также примыкающим к ним «житийным» мистериям традиционно присущи преимущественно позитивные варианты решения вопроса этического выбора: преодоление этапов мистериального пути увенчивается, как правило, моментом просветляющего *Преображения* участников действа, а силы драматического контрдействия по контрасту лишь усиливают итоговый положительный эффект.

Совершенно особый пласт — *мистерии-«антижития».* Соотношение позитивных и негативных элементов по сравнению с мистериями Преображения здесь обратное. Основным содержанием становятся мотивы греха, духовной деградации и смерти (противоположные по отношению к мотивам духовного восхождения, бессмертия) и сопутствующих им ложных знамений, иллюзий, соблазнов. На первый план выходит и весь соответствующий им «арсенал» художественных средств.

Две оперы С. Слонимского — «***Мастер и Маргарита»*** (1972) и «***Видения Иоанна Грозного»*** (1994) — мистерии о смутных временах российской истории. В качестве главных участников мистериального действа здесь выступают далеко не «святые» персоны, и путь, который ими выбран, — это темный путь *грехопадения* и *духовной смерти*. Вместе с этим инверсионно «перевернутыми» оказываются все ступени их «антижития»: чудеса ложны, помощь инфернальных сил па-

губна, договор с ними — приговор собственной душе, итог падения — небытие (вечный покой и безмолвие в «Мастере») или огонь пожирающий (геенна в «Видениях»). Место непременного атрибута позитивной мистерии — духовной молитвы — в «*антижитии*» занимает демонстрация торжества бездуховности — картины шабаша, оргий, «плясок смерти» (сцена «Бал у сатаны» в «Мастере и Маргарите», «черная месса» опричников в «Видениях»).

В связи с укрупнением инфернально-демонического плана, роль противоположного ему трансцендентно-мистического плана семантически углубляется: это уже не только цель человеческих устремлений, но также средоточие морального и действенного противостояния деструктивным силам мироздания. В финальных сценах обеих опер образ светлого горнего мира возникает как очевидная (в прямом смысле слова) альтернатива земной юдоли и как безусловное «да», возвещаемое любой человеческой судьбе.

Мистериальное действо разворачивается на фоне «реалий эпохи», поданных в одном случае с максимальной достоверностью (вплоть до документального цитирования литературных и музыкальных памятников в «Видениях»), в другом — через легко узнаваемые «приметы времени» (воинствующий атеизм, образы самовластных вершителей человеческих судеб, стукачей, борцов с «пилатчиной», клиентов «домов скорби», разгул «бесовщины» в самом сердце страны — в «Мастере»).

Для достижения в процессе развертывания и длительного поддержания предельной степени аффекта композитор использует всевозможные средства: максимально натуралистичное изображение сцен пыток, казней, распятия, магнитофонные записи звуков реального мира, свето- и пиротехнические приемы, современные визуальные и аудиоэффекты (внезапное появление-исчезновение персонажей, голографическое мерцание-перетекание планов, общение с трансцендентными или виртуальными «персонажами» и т. д.). Драматургической особенностью мистерий является перманентное нарушение (упразднение) последовательного течения событий. Время вообще не играет определяющей роли, так как все постоянно соотносится с вечностью, поверяется ею. «Видения» начинаются двумя Эпилогами, создающими эффект ретроспективной «прокрутки» и предвосхищения самых последних по времени событий. Затем следует еще и обобщающая весь музыкальный материал Увертюра: все вместе создают атмосферу мрачного действа и прорисовывают доминантные черты облика главного героя. «Выхваченные» угасающим сознанием царя фрагменты его темной жизни беспрерывно (*attacca*) следуют друг за другом (14 Видений), замыкаясь еще одним Эпилогом. Возникает круговая композиция, подобие иконописного «жития», где в центре — герой, а опоясывающие его образ клейма рисуют этапы подвижнической жизни — с той лишь разницей, что в данном случае перед нами беспросветное «антижитие».

Драматургия первого действия оперы «Мастер и Маргарита» основана на принципе чередования (Б. Гаспаров очень метко назвал этот принцип *переключением модуса*) трех поначалу независимых друг от друга сюжетных линий: легендарной (Пилат, Иешуа, Левий, Иуда), современно-событийной (Бездомный, Здравомыслящий, Воланд со свитой) и лирической (Мастер, Маргарита). Однако уже здесь намечается, а во втором и третьем действиях (автор называет их частями) происходит полное совмещение планов: текст, созданный Мастером, становится реальностью и превращается в Метатекст, вариантами-отсветами которого являются все остальные события реального и виртуального миров. Вступает в силу принцип сюжетно-смыслового параллелизма, упраздняется историческое, последовательное развитие событий, действие продолжает происходить в основном на вневременной вертикальной оси. Литературный и музыкальный тексты максимально насыщаются символикой, непрерывно возникающие, множащиеся аллюзии не оставляют места какому-либо «балластному» материалу. Опера заканчивается тем же, с чего и начиналась (снова круговая композиция) — во вневременном измерении, куда постепенно стекаются все линии пове-

ствования и где сияет хоть и приглушенный (лунный), но все же свет.

Операм С. Слонимского присуща внутренняя жанровая поливалентность, характерная для синтетического мистериального действа и одновременно являющаяся парадигмальной особенностью современного искусства. Среди жанровых моделей его опер-мистерий — пассионы, опера-seria, лирико-психологическая драма, мениппея, инструментальный театр, народный вертепный театр и др. Столь же многообразны и стилистические истоки музыки этих опер: романсовые интонации и оперная ариозность, колокольность и плачевость, эстрадно-джазовые элементы и экспрессия ультрасовременных оркестровых звучностей, знаменная распевность и хроматика серийного письма. Композитор не обошел вниманием и такие специфические для жанров духовной музыки «знаки», как напев *Dies irae* и особенно мотив-символ «*креста*», буквально пронизывающий (если не сказать — определяющий) всю музыкальную ткань этих повествований о крестном пути человека и народа. При этом не ощущается стилистической пестроты, ибо интонационный остов оперных партитур построен на внутреннем единстве нескольких тем-источников, а их модификации (высотные, ритмические, тембровые, фактурные) весьма разнообразны и не допускают монотонности.

Философско-этическая основа обеих мистерий Слонимского скорее взывает к сочувствию к заблудшим душам, чем к однозначному осуждению их неблаговидных поступков, во всяком случае, автор не дает окончательного и однозначного ответа на все возникающие в тексте вопросы. По-прежнему актуальной остается проблема правильности духовного выбора, изображение суровых жизненных реалий лишь еще более заостряет этический пафос жанра…

Опера-мистерия — постоянно меняющийся и расширяющий свои границы жанр, втягивающий в свою орбиту самые разнообразные средства генетически близких и не очень близких видов искусства. Оперная сцена сегодня «…становится местом невероятных, фантастических, трансцендентных событий… История индивидуальной судьбы, обрастая архетипическими обобщениями, приобретает космологический уклон…» [3, с. 71, 75].

Литература

1. *Бекетова Н.*, *Калошина Г.* Опера и миф // Музыкальный театр XIX–XX веков: вопросы эволюции: сборник научных трудов. Ростов-на-Дону, 1999. С. 7–41.
2. История зарубежного театра. Театр Западной Европы: Учебник. Ч. 1 / под общ. ред. проф. Г. Бояджиева. М.: Просвещение, 1971. 360 с.
3. *Сабинина М.* Заметки об опере // Советская музыка на современном этапе. Статьи, интервью. М.: Советский композитор, 1981. С. 70–100.

© *Лапина М. Е., 2014*

ОБРАЗНАЯ СФЕРА «СЕМИ ДУЭТОВ-ХОРИКОВ ДЛЯ ДЕТСКИХ И ЖЕНСКИХ ГОЛОСОВ» ОР. 101 Ц. КЮИ

Статья посвящена творческому наследию композитора Ц. Кюи. В статье приводятся архивные материалы: письма и музыкальные сочинения Ц. Кюи, связанные с темой детства. В статье раскрываются основные черты Семи дуэтов-хориков для детских или женских голосов Ц. Кюи. Автор уделяет большое внимание образной сфере произведений Кюи, обращенных к детям, и отмечает, что дуэты-хорики (ор. 101) могут обогатить собой детский репертуар.

Ключевые слова: Ц. Кюи, детская музыка, хоры, вокальная музыка

Тема детства, являющаяся одной из ключевых в творчестве Цезаря Антоновича Кюи, до сих пор не получила должного развития в музыковедении; обращение к ней может открыть новые грани в творческом облике композитора. Ц. Кюи внес огромный вклад в развитие детской музыки созданием целого ряда разножанровых и разнохарактерных произведений. Перу композитора принадлежат четыре детских оперы, в основу которых легли русские народные сказки («Снежный богатырь», «Иванушка-дурачок») и сказки Шарля Перро («Кот в сапогах», «Красная Шапочка»), «13 музыкальных картинок» (ор. 15) и три сборника детских песен (ор. 73, 78, 97), множество дуэтов и хоров, в которых заключены трогательные иллюстрации душевного мира ребенка.

Одним из последних опусов, написанных Ц. Кюи, становится ор. 101, в который вошли «Семь дуэтов-хориков для детских или женских голосов». 16 января 1917 года композитор шутливо сообщал об этих вокальных произведениях в письме к А. К. Герман: «<…> Композиторская фирма Ц. Кюи и Ко прекращает свою деятельность по случаю порчи передаточной машины. В ее складах имеется еще следующий товар:

Ор. 100. «Феодор и Елена» Пушкина (из «Песен западных славян») для пения и оркестра.

Ор. 101. Семь дуэтов-хориков для женских или детских голосов.

Две песни Лермонтова (из «Героя нашего времени»).

«Вилия» Мицкевича, дуэт.

Ор. 102. Вокальные арабески (ряд разнохарактерных романсов).

Ор. 103. Тема с вариациями для фортепиано.

Если бы попечительству угодно было издать целиком или частью эти последние произведения фирмы, это бы доставило крупное удовольствие ее директору» [5, с. 474].

Издатели не откликнулись на это письмо-предложение Кюи, сборник «Семь дуэтов-хориков» не был издан. В настоящее время автограф ор. 101, закрывающего собой линию произведений для детских голосов Ц. Кюи, хранится в фондах отдела рукописей РНБ [8].

Название, найденное композитором для своего 101 опуса, — «дуэты-хорики» отображает вокальную особенность произведений, вошедших в него: в основе каждого из них — двухголосие, которое могут исполнять как два человека, так и хоры. Работая над дуэтами-хориками, композитор обращается к произведениям И. Белоусова, Ф. Тютчева, Н. Хвостова, Н. Доломановой, в которых главное место занимает тема природы. Кюи-композитор предстает внимательным читателем: музыкальная составляющая его вокальных сочинений тесно связана с поэтическим текстом, различные поэтические темы находят отражение в разнохарактерных, ярких музыкальных образах, которые обогащают чувственный и эмоциональный аспекты литературного текста. С помощью драматургического развития тематических линий, фактурных изменений, красок различных тональностей, особенностей распределения вокального материала между

голосами, целого комплекса музыкально-выразительных средств композитору удается создать разнообразные картины богатой русской природы, содержащей в себе множество смыслов и значений. Обратимся к произведениям, вошедшим в ор. 101 Ц. Кюи, и выявим наиболее яркие средства, прибегая к которым, композитор воплощает литературные образы в своих дуэтах-хорах.

Открывает опус небольшой дуэт «Зима» (*Es-dur*), написанный на стихотворные строки И. А. Белоусова. Зимние образы не раз вдохновляли Кюи: можно вспомнить вокальную пьесу «Зима» из «13 музыкальных картинок» (ор. 15), передающую унылую, грустную атмосферу, которая сопровождает злые ветры, метели и ледяной холод зимних коротких дней, акаппелльный хор «Всюду снег» (ор. 77), написанный на стихотворение И. А. Белоусова, в котором противопоставляются суровые, хмурые зимние месяцы и тепло и свет весны. Картина детских забав находит отражение в пьесе «Ледяная гора» (ор. 15), передающей возбужденную, веселую атмосферу, которая сопутствует катанию детей с ледяных горок. Мотив стремительного спуска со снежной горы, катания на санях появляется и в дуэте, открывающем собой ор. 101, но решает его композитор иначе, чем в своем раннем опусе. Легкое стаккато в верхнем голосе фортепианной партии, прозрачная аккордовая фактура, динамика *p* передают свет и свежесть зимнего дня, блеск и мерцание «серебряных» снежинок на солнце. Эту пейзажную зарисовку, открывающую дуэт, сменяют мелодизированные пассажи шестнадцатыми длительностями, охватывающие несколько октав и передающие чувства человека, поглощенного стремительным полетом-спуском. Но нет в этом «спуске» того возбужденного состояния, эмоционально-напряженной атмосферы детской игры, которые присутствовали в «Ледяной горе». Завершающие слова дуэта, которые проходят на фоне вновь вернувшегося «пейзажного» эпизода, открывающего собой произведение, позволяют сказать, что на картину зимнего дня композитор смотрит не глазами маленького ребенка, возбужденного играми, а глазами человека, который оглядываясь назад, вспоминая, может сказать: «Все прожитое — светлая быль».

Светлый хор, в котором органично слились тема природы и тема переживаний человеческой души, сменяет поэтичный дуэт «Что ты клонишь». Образы плакучей ивы и прозрачной быстрой речки, запечатленные в произведении Ф. Тютчева, Кюи рисует с помощью музыкальных средств: напевная мелодическая линия, плавно поднимающаяся из низкого регистра во вторую октаву, являющаяся вступлением к дуэту, широкие вокальные фразы, запевают которые звонкие голоса сопрано и бережно подхватывают альты, поддерживаются фортепианным аккомпанементом (в который вплетаются отголоски мелодических линий вокальных партий) — все это словно отражает неторопливое покачивание длинных плакучих ветвей дерева. В то время как журчание и веселый плеск воды («Но струя бежит и плещет и на солнце, нежась, блещет…») передаются с помощью арпеджированных аккордов, проводимых в высоком регистре скрытого голоса в партии левой руки, светлых трелей в фортепианной партии.

Лирическую зарисовку картины русской природы сменяет хор «Весна», написанный также на стихи Ф. Тютчева. Мотивы пробуждающейся после зимы природы, весеннее настроение не раз воплощались Кюи в его музыке, предназначенной для детей («Ласточка» и «Май» из ор. 15, «Весенняя песенка», ор. 73). Для ор. 101 Кюи выбирает стихотворение Тютчева, в котором поэт, олицетворяя времена года, рассказывает о борьбе, какую ведут между собой «ведьма злая» — зима и «прекрасное дитя» — весна. Возбужденное состояние, возвещающее о приходе весны, передает активная фортепианная партия, представленная аккордовой фактурой, и подвижный темп (Allegretto).

Противопоставление другого рода, нежели решенное в сказочном плане противоборство зимы и весны, предстает в четвертом номере, получившем название благодаря стихотворению Н. Хвостова «Тишина»[1]. Атмосфера оцепенения, созерцательности, обрамленная словами «Тишина», проводимыми в партии хора в динамике *p, pp* на фоне мерных,

постепенно затухающих, растворяющихся аккордов в фортепианном аккомпанементе, которая царит в первом и заключительном разделах хора, контрастирует с центральным эпизодом номера. Написанный в размере девять восьмых, наполненный оживленным движением шестнадцатыми длительностями он передает легкое ночное «дыхание» ветра и речной глади.

Замкнутая структура хора «Тишина» контрастирует со сложным драматургическим решением, найденным композитором для пятого номера ор. 101 — «Листья». Этот хор состоит из нескольких контрастных разделов, развитие которых приводит к эмоциональному, активному призыву главных действующих героев произведения — листьев, прикованных к веткам деревьев, к свободным и вольным птицам: «Летите, летите! Мы с вами летим!» Собранные, сумрачные эпизоды, написанные в ми миноре, рассказывающие об угасании природы в осенний и зимний периоды, окружают рассказ листьев о своей активной и веселой жизни во время «красного» лета. Размер шесть восьмых, пришедший на смену двухдольному, непрекращающееся движение восьмыми в верхнем голосе в партии левой руки, широкие напевные фразы, развиваемые вокалистами и подхватываемые фортепиано, создают воздушный, невесомый, беззаботно-игривый образ «легкого племени» — летних листочков, который получит развитие в последующих эпизодах хора. Песенка листьев сменится активным призывом, взлетающими вверх фразами, которыми листья, оставшиеся без тепла и солнца летних месяцев[2], привлекают к себе внимание ветра: «О, буйные ветры, скорее, скорей, скорей нас сорвите с докучных ветвей!» Напряжение, нарастающее в вокальных партиях сопрано и альтов, активно поддерживается фортепианной партией, насыщенная фактура которой начинает охватывать все больший диапазон клавиатуры, включает в себя октавные пассажи, бурлящие пассажи шестнадцатыми длительностями, передающие порывы и мощь ветра.

Завершают опус два хора, в которых образы природы, главенствующие в первых пяти номерах, тесно соприкасаются с темой труда, темой нравственного воспитания. В письме к Н. Доломановой от 13 декабря 1913 года Ц. Кюи благодарит Надежду Николаевну за ее стихи, присланные ему, и сообщает, что из них воспользуется «Денечками». «Как Вы чувствуете, в каждом трехстишии Денечков, где соло, где хор?» [12] — просит композитор сообщить свое мнение автора стихов, прежде чем приступить к работе. Особенностью шестого хора, вошедшего в ор. 101 Кюи и получившего название «Разные денечки», является распределение вокального материала между солистом и хором. В вопросах солиста: «Как бегут веселые денечки?», «Как плетутся серые денечки?», и в хоровых ответах на них композитор отражает различия между днями, наполненными работой, играми, миром и любовью, и «пустыми» денечками. Фразы солиста и хора поддерживаются разнохарактерной фортепианной партией, наполненной светом ля мажора, украшенной легкой трелью, триолями в высоком регистре, озорными стаккатированными октавными ходами — в момент вопросов и ответов о «светлых» днях, и «сухими» аккордами, октавным ходом в мрачном низком регистре, создающей напряжение альтерацией — в момент напоминания о грустных денечках.

Такая структура построения вокального произведения для детей в виде вопросов солиста и ответов хора использовалась Кюи и в более ранних опусах: «Времена года» из ор. 78, «Мать и дети» из ор. 73. К этому же приему композитор прибегает и при работе над последним хором, вошедшим в ор. 101 — «Солнце и дети». На этот раз солисту поручается партия Солнца, в то время как хор выступает в роли детей, ведущих диалог со светилом. Диалог этот развивается постепенно: сонные после сна дети ленятся и не стремятся начинать активно свой день, следуя завету Солнца, наполненного квартовыми ходами-призывами. Но испугавшись, что Солнце скроется и покинет их, дети принимаются за свои дела, и заключительный раздел хора, получивший ремарку композитора: *tempo di marcia poco maestoso*, становится своеобразным гимном труду, хорошему настроению и любимому делу: «Кто что умеет! Все за работу! Книги, тетради — одним. Де-

ток понянчить — другим. Пахари — в поле! В лес — дровосеки, этот спешит на завод. Ух, как работа пойдет!»

Проблема необходимости, важности труда, работы, любимого дела для жизни человека не раз поднималась в переписке композитора: «В последнее время я изрядно поработал и потому чувствую себя отменно хорошо. Обязательный труд, какая это неоцененная вещь!» [5, с. 453]; «Чувствую <…> вялость, апатию и даже некоторую физическую слабость. <…> И вот в этаком-то скверном нравственном настроении меня спасает работа» [5, с. 458], — сообщает композитор в письмах к М. Керзиной в 1915 году.

Проведенный анализ дуэтов-хориков, составивших ор. 101 Ц. Кюи, показывает, что образная сфера произведений Кюи обширна и разнообразна. Тема природы, которая играет главную роль во всех хорах из ор. 101, тесно переплетается со сказочной образной линией (для которой характерно олицетворение сил природы, волшебные мотивы: «Весна», «Листья», «Солнце и дети») и с духовно-нравственной темой, поднимающей проблемы становления и развития личности ребенка, осмысления жизни и ее предназначения («Разные денечки», «Солнце и дети», «Листья», «Зима»). Кюи чутко улавливает литературные особенности каждого текста, образная сфера произведений поэтов отражается в разнохарактерных вокальных темах, ярком фортепианном аккомпанементе, которые повышают эмоциональное содержание, экспрессивность поэтической речи. Изобразительные элементы, которые часто встречаются на страницах хоров, призваны передать характер поэтических строк и создать верную эмоциональную атмосферу, облегчить восприятие произведений. Одной из особенностей образной сферы ор. 101 является также тот факт, что семь дуэтов-хориков обращены композитором как к детям-исполнителям и слушателям, так и к взрослой аудитории. Глубокий смысл, заключенный в дуэтах («Все прожитое — светлая быль» («Зима»), призыв к активной деятельности: «Так что же нам даром / Висеть и желтеть?» («Листья»), образные метафоры «считываются» взрослыми слушателями, в то время как яркие сказочные моменты, изобразительные элементы помогают композитору просто и доступно рассказать маленькому слушателю о сложных жизненных вопросах.

На рубеже XIX–XX вв., когда начали меняться устоявшиеся ориентиры, низвергаться общепринятые нравственные нормы и принципы, Ц. А. Кюи ответил целым рядом своих произведений, вдохновленных мыслями о детях, их переживаниях и чувствах. Преданность труду и любимому делу, умение находить общий язык с природой, способность сопереживать, способность чувствовать «живое» и доброе начала в окружающих нас природных явлениях — как основа полноценного развития ребенка, как основа полноценной жизни любого взрослого человека, нашли отражение в ор. 101 Ц. Кюи. Семь дуэтов-хориков Ц. Кюи (наряду с другими произведениями композитора для детей) благодаря своей богатой образной сфере, в которой заключены как яркие картины русской природы, сказочные элементы, так и образы, призванные привить ребенку любовь к труду, могут обогатить собой детский музыкальный репертуар.

Примечания

[1] Черновик дуэта «Тишина», хранящийся в отделе рукописей РНБ, датирован 1916 годом [10].

[2] «Но птички отпели, / Цветы отцвели, / Лучи побледнели, / Зефиры ушли. / Так что же нам даром / Висеть и желтеть? / Не лучше ль за ними / И нам улететь?»

Литература

1. *Белоусов И. А.* Атава: Вторая кн. Стихотворения. М.: Кн-во писателей в Москве, 1915. 128 с.
2. *Белоусов И. А.* Весенние гости: Стихотворения И. А. Белоусова. М.: ред. журн. «Юная Россия», 1913. 48 с.
3. *Веймарн П. П.* Цезарь Антонович Кюи как романсист: муз. очерк. СПб.: печ. Е. Евдокимова, 1896. 16 с.
4. *Доломанова Н. Н.* Музыкальное воспитание детей от 9 до 12 лет. Л.: Мысль, 1925. 148 с.
5. *Кюи Ц. А.* Избранные письма. Л.: Гос. муз. издательство, 1955. 754 с.
6. *Кюи Ц. А.* Избранные статьи. Л.: Музгиз, 1952. 692 с.

7. *Назаров А. Ф.* Цезарь Антонович Кюи. М.: Музыка, 1989. 224 с.
8. ОР РНБ. Ф. 413. Ед. хр. 107. 11 л. [Ц. Кюи «7 дуэтов-хориков для детских и женских голосов». Ор. 101. Автограф. 1910-е гг.]
9. ОР РНБ. Ф. 413. Ед. хр. 108. 1 л. [Ц. Кюи «7 дуэтов-хориков для детских и женских голосов». Ор. 101 №1. «Зима». Автограф, черновик. 1910-е гг.]
10. ОР РНБ. Ф. 413. Ед. хр. 110. 1 л. [Ц. Кюи «7 дуэтов-хориков для детских и женских голосов». Ор. 101 №4. «Тишина». Автограф, черновик. 1916 г.]
11. ОР РНБ. Ф. 413. Ед. хр. 111. 3 л. [Ц. Кюи «7 дуэтов-хориков для детских и женских голосов». Ор. 101 №5. «Листья». Автограф, черновик. 1910-е гг.]
12. ОР РНБ. Ф. 413. Ед. хр. 180. Л. 24. [Письмо Ц. Кюи к Н. Доломановой, 1913 г.]
13. *Шведер Е.* Певец природы. Иван Алексеевич Белоусов. Биографический очерк. М.: Типография К. Л. Меньшова, 1918. 16 с.

© Рубан Н. Л., 2014

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В ФОРТЕПИАННЫХ ТОККАТАХ А. ЧЕРЕПНИНА

В предлагаемой статье рассматриваются индивидуальные особенности фортепианного стиля А. Черепнина. Материалом послужили две токкаты, написанные композитором в 1921–1922 годах.

Ключевые слова: Александр Черепнин, токката, фортепианная музыка XX века, жанровые и стилевые традиции, композиторы русского зарубежья

Важнейшей задачей современного исполнительства и фортепианного образования является обогащение концертного и педагогического репертуара произведениями «малоизвестных» авторов. К их числу принадлежит А. Черепнин[1] (1899–1977) — талантливый композитор, пианист, один из видных представителей русского музыкального зарубежья. К сожаленью, в настоящее время в России, значительная часть обширного фортепианного наследия А. Черепнина (более 50 опусов) не является объектом исследования для музыковедов и практически не освоена исполнителями. В то же время за рубежом его имя до сих пор популярно: произведения композитора активно включают в репертуар и записывают на диски ведущие европейские и американские исполнители[2].

Ранний период творчества А. Черепнина связан с его пребыванием в Петербурге и Тифлисе (1918–1921). Интенсивная концертная жизнь обоих городов напрямую стимулировала его фортепианное творчество (как исполнительское, так и композиторское). В этих условия сформировалась исполнительская индивидуальность А. Черепнина как пианиста-виртуоза романтического склада. В результате, фортепианные произведения данного периода отражают, с одной стороны, приверженность музыканта романтическим традициям, с другой — несомненное тяготение его к авангардистским открытиям 20-х годов.

Наряду с созданием многочисленных циклов фортепианных миниатюр («Багатели» ор. 5, «Маленькая сюита» ор. 6, «Пьесы без названий» ор. 7, «Восемь прелюдий для фортепиано» ор. 9, «Арабески» ор. 11, «Девять инвенций» ор. 13, «Десять этюдов для фортепиано» ор. 18), композитор именно в Тифлисе впервые обращается к жанру токкаты. Обе токкаты А. Черепнина (ор. 1 — 1921, ор. 20 — 1922), на наш взгляд, представляют несомненный интерес для исполнителей и педагогов именно с точки зрения синтеза в них традиций (в первую очередь барочных и романтических) и элементов нового музыкального языка композитора[3].

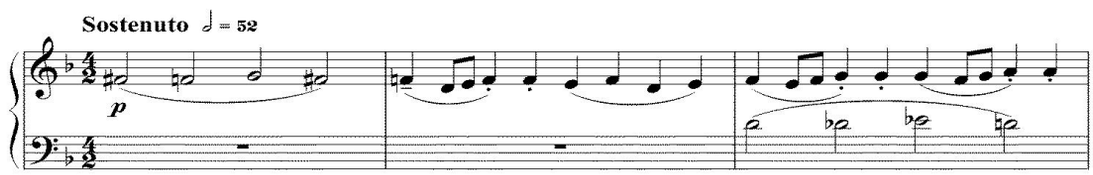
Истоки токкатной линии А. Черепнина прежде всего следует искать в творчестве И. С. Баха. Американские исследователи — композитор, музыкальный журналист

Гари Льюис (Gary Lewis) и пианист Марк Грешам (Mark Gresham) — считают, «что Токкату №1 А. Черепнина в большей степени можно соотнести с токкатами И. С. Баха, а не с чисто виртуозными произведениями этого жанра» [5, p. 6]. Нельзя не согласиться с данной точкой зрения.

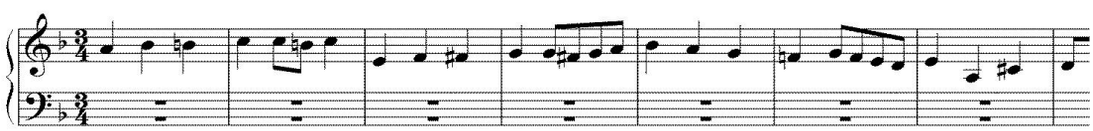
Влияние баховской традиции ощущается прежде всего по отношению к форме и темообразованию. Подобно клавирным и органным токкатам великого немецкого композитора, обе токкаты А. Черепнина открываются импровизационным вступлением. Свободное развитие материала приводит к формированию основной темы, структурно и мелодически также близкой темам баховских токкат.

Интонационно тема токкаты №1 вырастает в тему фуги (средний раздел — sostenuno). Главную тему, как и всю фугу, характеризует вокально-лирическая пластика и хроматическое движение.

Пример 1. А. Черепнин Фуга из Токкаты ор. 1



Пример 1. И. С. Бах Фуга из Фантазии d-moll



В коде лирическая тема фуги преобразуется и звучит как торжественная кульминация всей пьесы. Однако заметим, что, в отличие от И. С. Баха, фуга А. Черепнина построена более лаконично. В соотношении разделов оба композитора опираются на принцип контрастного сопоставления. Если у И. С. Баха контраст связан с изменением темпоритма, размера, образной характеристики фуги, то А. Черепнин значительно усиливает его за счёт смелого сочетания в пределах одной композиции разных стилистических пластов (барокко, романтизма, модерна).

Усилению контраста способствует также гармоническая сторона. Если И. С. Бах мыслит в пределах тональности, для его музыки характерна строгая гармоническая функциональность, то А. Черепнин вводит мажорно-минорные терции, увеличивает число хроматизмов и таким способом отходит от традиционной ладогармонической системы[4]. Наряду с насыщенной вертикалью фортепианную фактуру токкат обоих композиторов отличает включение одноголосных эпизодов напряжённо-декламационного характера.

Тот же процесс — индивидуального претворения баховских традиций — непосредственно воспроизводится в использовании характерных пианистических приёмов, что существенно повлияло на «звучащий образ инструмента» [3, с. 12].

В фактурно-тембровом отношении в клавирных токкатах обоих композиторов ясно ощущается связь с органным стилем. К примеру, у И. С. Баха в ранней токкате *d-moll* вступление напоминает органные педальные пассажи, а А. Черепнин в токкате №1 с самого начала вводит органный пункт, местами с педалью, создавая иллюзию органного звучания.

Как известно, И. С. Бах стал рассматривать клавир как некий универсальный инструмент. Он смело вводил в клавирную музыку элементы органного, скрипичного, вокального искусства, а также оркестрового письма. И. С. Бах писал для некоего идеального клавира, в котором могли бы синтези-

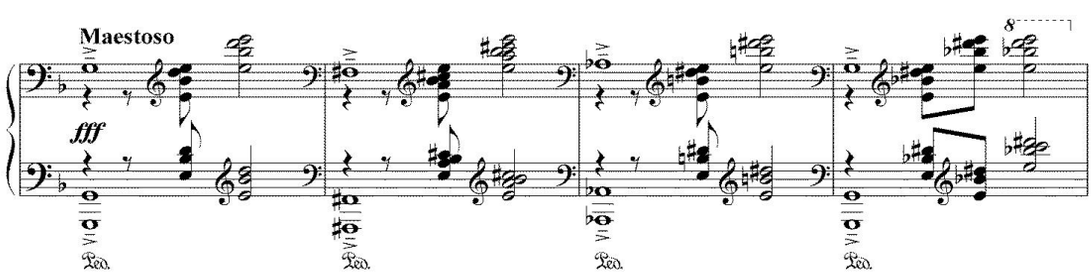
роваться лучшие качества современных ему клавишных инструментов. Таким синтетическим инструментом оказалось фортепиано. Тенденция «универсальной» трактовки инструмента вслед за И. С. Бахом проявилась у Бетховена, Листа, у русских композиторов классиков — Балакирева, Мусоргского, Чайковского.

В сравнении с клавишными инструментами эпохи барокко, рояль предоставил А. Черепнину и его современникам гораздо больше возможностей именно для концертной трактовки инструмента, в которой существенное значение приобретает функция педали. В отличие от клавирных токкат И. С. Баха, исполняемых на фортепиано без педали, А. Черепнин в обеих токкатах (это существенно выделяет их на фоне других сочинений того же периода) реализует педаль в рамках романтической, густой и красочной палитры. В связи с этим он применяет и соответственные пианистические приёмы. Так же как И. С. Бах, А. Черепнин использует мануальный тип пианизма (пальцевую технику), но при этом и фортепианные приёмы концертно-виртуозного стиля: октавное изложение материала, аккордовую технику (заключительные разделы токкат).

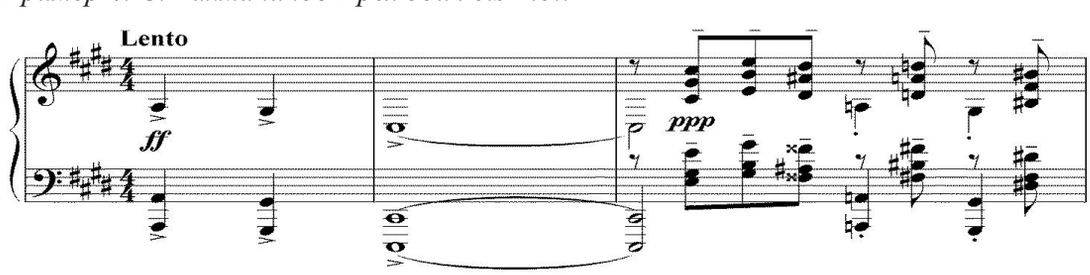
Помимо баховской традиции в токкатах А. Черепнина очевидны и романтические влияния. Прежде всего это касается трактовки жанра и инструмента. В отношении концертной виртуозности обе рассматриваемые токкаты можно сравнить с известной фортепианной токкатой Шумана. Однако А. Черепнин значительно большее внимание уделяет горизонтальному движению, а не многослойной колорированной вертикали шумановского типа. Сопоставление с малоизвестной токкатой Листа наводит на мысль о том, что музыкальный язык именно данного сочинения оказался не близок русскому композитору прежде всего в силу некоторой исключительности листовской пьесы. В отличие от его же «Багатели» (1885), несомненно, оказавшей влияние на одноимённый цикл А. Черепнина (имеются в виду «Багатели» А. Черепнина ор. 5) токката *a-moll* выдержана в характере «этюда Черни» с сочетанием мануального типа пианизма и сухой моторики.

Заметим, что из русских композиторов фортепианному стилю А. Черепнина (в частности, его токкатам) наиболее близким оказался стиль современника композитора, родственного ему «по линии судьбы», — С. В. Рахманинова. Так, к примеру, в коде токкаты №1 возникает явная параллель с известной рахманиновской прелюдией *cis-moll*. Основная тема коды, подобно начальному мотиву прелюдии *cis-moll*, звучит как властный призыв могучего колокола, далеко разносящийся по просторам родной земли.

Пример 3. А. Черепнин Токката №1



Пример 4. С. Рахманинов Прелюдия cis-moll



Кроме того, аккордовый тип фактуры контраст фортепианных регистров в токкате и прелюдии способствует созданию эффекта колокольного звучания. Последовательное эмоциональное нарастание за счёт остинатности колокольного мотива приводит к вершине кульминации *maestoso* на три *forte*.

Известно, что жанр токкаты стал достаточно популярным в творчестве композиторов XX века. В этой связи обе токкаты А. Черепнина могу занять достойное место среди образцов данного жанра, принадлежащих К. Дебюсси (1901), М. Равелю (1917), Б. Бартоку (Allegro barbaro 1911), С. Прокофьеву (1912).

Наиболее близкими токкатному стилю А. Черепнина стали два последних автора. Их токкаты объединяет энергия ритмического движения, остинатность, ударная трактовка инструмента. В частности, рассматриваемая токката №1 близка одноимённой пьесе С. Прокофьева *d-moll* ор. 11 (1912). А. Черепнин как Прокофьев, Барток и Стравинский, активно использует приём метрического сдвига — движение относительно тактовой черты. Однако, если у Прокофьева ударно-ритмическая трактовка является исходной позицией, то А. Черепнин приходит к ней в коде, утверждая ударность как итог предшествующего развития.

Из всего сказанного следует, что концертный фортепианный стиль А. Черепнина формировался как синтез элементов барочной и романтической традиций, имеющих западноевропейскую и русскую природу. В пределах каждого из представленных сочинений он органично объединяет черты баховского токкатного стиля и концертные приёмы романтического пианизма. В двух токкатах композитор впервые в своём творчестве обращается к высшей форме полифонии — фуге, вводя её в качестве самостоятельного раздела в виртуозные пьесы.

С другой стороны, токкаты А. Черепнина пронизаны духом авангарда 20-х годов. Своеобразие почерка композитора заключается в стремлении к эксперименту, в усилении контраста за счёт значительной динамизации ритма, в смелом сочетании элементов мажоро-минора и линеарного письма.

Органичное сочетание в пьесах экзотической ладовой окраски и разнообразных исполнительских приёмов концертно-виртуозного романтического стиля придают их звучанию особую эффектность, в связи с чем токкаты целесообразно включать в концертный, конкурсный и педагогический репертуар современных пианистов.

Примечания

[1] Александр Черепнин — сын известного русского композитора, дирижёра и педагога Н. Черепнина. До 1918 года жил, учился и работал в Петербурге. Дальнейший творческий путь связан с Грузией, различными странами Европы, Китаем, США [4, с. 238–248].

[2] Два новых диска фортепианных сочинений А. Черепнина вышли в издательстве Grand piano 4 февраля и 1 апреля 2014 года. Исполнитель — чешский пианист Джорджио Кукл (Giorgio Koukl).

[3] Поскольку токката №2 была написана в 1922 году уже в Париже, основное внимание в предлагаемой статье мы сознательно привлекаем к токкате №1, не отказываясь при этом от различного рода параллелей с произведениями, написанными в те же годы.

[4] Примечательно, что в эти же годы был написан цикл «Девять инвенций» ор. 13, в которых работа с девятиступенным ладом занимает центральное место [6, р. 1, 2].

Литература

1. *Айзенштадт С. А.* Фортепианные концерты А. Н. Черепнина. Черты стиля: дис. ... канд. искусств. Санкт-Петербург, 1994. 161 с.
2. *Алексеев А. Д.* История фортепианного искусства: в 3-х ч. М.: Музыка, 1988. Ч. 1. 415 с.
3. *Гаккель Л. Е.* Фортепианная музыка 20 века. Очерки. М.: Советский композитор, 1976. 296 с.
4. *Корабельникова Л. З.* Александр Черепнин: Долгое странствие. М.: Языки русской культуры, 1999. 288 с.

5. *Lewis C.*, *Gresham M.* Alexander Tcherepnin (1899–1977). Complete Piano Music. Vol. 2. Giorgio Koukl, Piano. Grand Piano, 2012. 20 p. (Booklet Notes for CD)

6. Tcherepnin Alexander. Basic elements of my musical language [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.tcherepnin.com/alex/basic_elem1.htm (дата обращения: 15.04.2014).

© ***Матвеева Н. Б., 2014***

«ПОЭТИЧЕСКОЕ» И «ПРОЗАИЧЕСКОЕ» В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Д. ШОСТАКОВИЧА

Статья посвящена камерно-вокальному творчеству Д. Шостаковича, связи структуры вербального текста (стих — проза) и эстетических модусов (возвышенное — низменное). Поэтические по типу содержания тексты Шостакович обычно воплощает в *прозоподобной музыкальной структуре* (со свободным, не тяготеющим к симметрии синтаксисом). И, напротив, тексты по типу содержания непоэтические («о прозе жизни») чаще воплощаются Шостаковичем в *ассоциациях* со *стихоподобной музыкальной структурой*, то есть в симметричных, тяготеющих к периодичности структурах музыкального синтаксиса.

Ключевые слова: Д. Шостакович, камерно-вокальное творчество, стих, проза, эстетические модусы (возвышенное и низменное)

Поэты — прозою,
А мы стихом.
Пегасы — ползают,
А мы верхом.
А. Крученых

В камерно-вокальном творчестве Д. Шостакович обращался как к текстам стихотворной структуры — А. Пушкина, М. Лермонтова, Саши Черного, М. Цветаевой, А. Блока, Микеланджело, — так и к прозе — «Пять романсов на слова из журнала "Крокодил"». Встречаются произведения, в которых совмещены стихотворные и прозаические структуры. Например, в цикле «Четыре стихотворения Капитана Лебядкина» композитором выбран текст из романа Ф. Достоевского «Бесы» — герой капитан Лебядкин читает собственные «стихи» и поясняет их, то есть тексты стихотворной и прозаической структуры свободно чередуются. «Предисловие к полному собранию моих сочинений и краткое размышление по поводу этого предисловия» состоит из двух частей: текст эпиграммы А. Пушкина (стихотворный) предшествует размышлениям композитора по этому поводу (в прозе). В циклах «Шести романсов на слова японских поэтов» и «Из еврейской народной поэзии» встречаются тексты, которые не относятся к традиции русского силлабо-тонического стихосложения, это поэзия без регулярных рифм и размера, то есть их структура тоже близка к прозе.

Но поэзия и проза могут быть определены с двух сторон: по структурным признакам и по *характеристике содержания*. В словаре Ожегова встречаем: «Поэзия — содержание возвышенное, проза — обыденное, приземленное» [6; 7]. Стихотворные по форме тексты Саши Черного не поэтичны по содержанию, в них используются элементы бытового языка («но многим нечего, как и зимою, лопать», «лупят стенку головой») — использование таких фраз можно назвать *эвфемизмами*. Напротив, тексты японской лирики, хоть и близки по структуре к прозе, но поэтичны по содержанию. Им свойственно обилие красочных метафор, изображений лирических эмоций и их созвучность с пейзажами природы — это содержание типично поэтическое.

Однако структура вербального текста при музыкальном воплощении под воздействием *встречной* (термин Е. Ручьевской [9]) музыкальной сегментации может изменяться. Стих может быть музыкально «прочтен» как проза, а проза в музыкальном воплощении приобретать яркие стихоподобные черты. Если музыкальные фразы не тяготеют к синтаксической уравновешенности, и в них проявляются принципы свободного синтаксиса, линейного развития, монологического интонационного тона — то это «*прозоподобная*» музыкальная структура. Интересно заметить, что поэтические по типу содержания тексты Шостакович обычно воплощает именно в такой *прозоподобной* музыкальной структуре — циклы на стихи М. Цветаевой, Микеланджело, А. Блока, японских поэтов, а так же лирические монологи в инструментальных сочинениях. И, напротив, тексты по типу содержания непоэтические («о прозе жизни») воплощаются Шостаковичем в *ассоциациях* со «*стихоподобной» музыкальной структурой* то есть в квадратных, симметричных, тяготеющих к периодичности структурах музыкального синтаксиса. Так парадоксальна связь музыкальной структуры и содержания в творчестве Шостаковича. Здесь наблюдается своеобразная перемена эстетических модусов стиха и прозы. Структура стихоподобная для Шостаковича — это «стило» житейской прозы, структура музыкальной прозы — «стило» возвышенного и поэтического. Другими словами, для Шостаковича стих (как форма) и поэтическое (как содержание) не были тождественны.

Размышления о стихотворном и поэтическом как противоположностях часто встречаются в самих текстах, с которыми работал Шостакович. В цикле Саши Черного у Шостаковича сквозной, объединяющей номера цикла, становится тема «ложной поэзии», «стихоплетства». В каждом романсе она имеет место — то обозначена пунктиром, то представляет «амплуа главной героини». №1 — «Когда поэт, описывая даму…» №2 — «Весна, весна, пою как *бард*», №3 — «От портного до *поэта*, всем понятен мой призыв», №4 — «она была *поэтесса*», №5 — «Ты народ, а я — *интеллигент*».

Но впервые Шостакович обратился к теме противопоставления образов высокого и ложного искусства через пушкинский текст — «Художник-варвар кистью сонной картину гения чернит…» из цикла на стихи Пушкина. И затем в «Предисловии к полному собранию моих сочинений», где первую часть составляет эпиграмма Пушкина, в которой также говорится о поэте, «марающем единым духом лист». Изменение эстетических векторов в ощущении формы стиха и прозы у Шостаковича можно назвать «*пушкинским*».

Мысль о том, что стихотворной форме не всегда соответствует поэтическое содержание, часто встречается в размышлениях А. Пушкина. Б. Эйхенбаум в статье «Путь Пушкина к прозе» [11] замечает, что в разных местах «Онегина» рифма высмеивается или превращается в каламбур. Особенно отмечается надоедливость привычных рифм:

«И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...
(Читатель ждет уж рифмы — розы,
На, вот, возьми ее скорей!)»

«Лета к суровой прозе клонят,
Лета шалунью рифму гонят,
И я, со вздохом признаюсь,
За ней ленивей волочусь».

«Думаю, что со временем мы обратимся к белому стиху. Рифм в русском языке слишком мало. Одна вызывает другую. Пламень неминуемо тащит за собою камень. Из-за чувства выглядывает непременно искусство, кому не надоели любовь и кровь, трудный и чудный, верный и лицемерный». «Гремушка занимает детей прежде циркуля: стихи, как лесть слуху, сносны даже самые посредственные, но слог прозы требует не только знания грамматики языка, но и грамматики разума, разнообразия в падении, в округлении периодов, и не терпит повторения».

Пушкин писал о предсказуемости формы стиха. Нечто похожее читаем у Вольтера («Общие места в литературе»): «Все трагические ситуации предусмотрены заранее; о чувствах, которые с ними сопряжены, догадываемся; даже рифмы, и те публика в партере нередко произносит раньше, чем их произно-

сит актер. Когда в конце письма стоит «письмо» — letter, то мы предугадываем и совершенно ясно понимаем, кому из героев это письмо следует отдать (remettre). Не успевает героиня заявить о своих угрозах (alarmes), как мы уже знаем, что тотчас она разразится слезами (larmes). Как можно теперь читать стих, где на рифме стоит Цезарь, и мысленно не видеть полоненных, влекущихся за его триумфальной колесницей (char)» [11].

Образам «ложной поэзии» в творчестве Пушкина противостоят образы поэта-творца и поэзии-«нерукотворного памятника». У Шостаковича образ поэта-творца, воплощен в «посланиях» — Микеланджело к Данте, Цветаевой к Ахматовой, Пушкина к Дельвигу в Четырнадцатой симфонии[1].

Интересно, что размышления о теме творчества в разных эстетических категориях занимает в произведениях Шостаковича особое композиционное место — чаще всего это именно начало цикла, как бы его *эпиграф*. Например, первые номера в циклах: «Моим стихам» в цикле Цветаевой, «Изгнаннику» в цикле Микеланджело, «Критику» в цикле Саши Черного, «Художник-варвар» в цикле Пушкина, «Любовь» со словами «Но каковы же рифмы!» открывает цикл Лебядкина (Достоевского). Все это именно первые номера — «эпиграфы» циклов. Шостакович сочинил также «*Предисловие* к полному собранию моих сочинений».

Почему же именно стихоподобная структура становится для Шостаковича эстетически «перевернутым» образом? Пушкин пишет о предсказуемости рифмы в структуре стиха:

«Ведь рифмы запросто со мной живут:
Две придут сами, третью позовут» [8, с. 136].

В цикле Капитана Лебядкина есть эпизод, в котором форма стиха пародируется бессмысленностью рифмы, ее искусственностью:

«И порхает звезда на коне
В хороводе других амазонок;
Улыбается с лошади мне
Аристократи… аристократии… аристократический ребенок».

Своей предсказуемостью, дисциплинированностью, шаблонностью, предустановленностью «стихотворная» форма приобретала именно такое прочтение в эстетике Шостаковича. Форме шаблонной, схематичной противопоставлено творческое начало. Стихотворное начало (как негативное) — это лишь *«буква» поэтического, но не его «дух»*. Поскольку противопоставляются творческое и безличное начала, то жанровым образом первого становится монолог — речь от первого лица, авторская речь, ораторская, интонационная идея солирующего голоса, лирико-философское начало, эмоциональное, непосредственное переживание. Жанровыми образами стихоподобной структуры (квадратной, четкой, дисциплинированной) становятся массовые жанры — танцевальные, маршевые, массово-песенные. Вспоминаются строки И. Бродского: «Моя песня была лишена мотива, но зато ее *хором не спеть*». Творческое, лирическое, монологическое противопоставляем — шаблонному, безликому, массовому, пародирующему форму и «букву» поэтического. Часто в стихоподобной музыкальной структуре у Шостаковича воплощены образы не просто негативные, обыденные и сатирические, но и образы агрессии, зла.

Поскольку ложная поэтичность — это лишь «буква» поэзии, то выражениями ее у Шостаковича становятся такие приемы, как *цитатность и обобщение через жанр* (цитаты из «высокого» стиля и обобщение через массовый жанр).

Язык стихов Черного «пересыпан» поэтическими метафорами-«перевертышами»: «весна», «весенняя лазурь», «исполняя жребий свой», «как новый Лазарь», «Мафусаил», «встретит солнце после нас», «истину тебе по-дружески открою». В смысловом контексте художественного мира Саши Черного это приобретает сатирическую интонацию. Прием снижения, разоблачения возвышенного стиля — **оксюморон** — Шостакович переносит в музыку. Такими «перевернутыми» цитатами «возвышенного поэтического» стиля в музыке Шостаковича становятся: мотив из «Весенних вод» Рахманинова в «Пробуждении весны», отрывок из Крейце-

ровой сонаты Бетховена в номере «Крейцерова соната»; в «Крокодиле» — тема любви из «Пиковой дамы» Чайковского в номере «Иринка и пастух» (на словах «И Иринке вдруг очень хочется потискать его в руках»), Dies Irae в «Благоразумии»; в цикле «Лебядкина» — тема арии Елецкого из «Пиковой дамы» П. Чайковского в номере «Любовь капитана Лебядкина», тема Мусоргского «Расходилась, разгулялась сила-удаль» в мажорном варианте в номере «Светлая личность».

Присутствуют не только цитаты, но и обобщение через жанр вальса (и шире — вальсовости — «Трудноисполнимое желание», «Крейцерова соната»), хорала, романса. Эти приемы не открыты Шостаковичем — они близки «Райку» М. Мусоргского («Классик») или А. Даргомыжскому. Попутно можно отметить некоторую общность музыкального зачина в «Титулярном советнике» Даргомыжского и «Недоразумении» Шостаковича: «Он был титулярный советник, она капитанская дочь…», «Она была поэтесса, поэтесса бальзаковских лет, а он был просто повеса…» (некоторый параллелизм текстов в начале провоцирует Шостаковича к близкому и музыкальному воплощению).

Такое соотношение смысловых полей — поэзия и проза — в содержательном аспекте, как высокое и низкое (где поэзия далеко не всегда — высокое), бросает некий косвенный свет и на романсы на слова из журнала «Крокодил». Здесь в функции дисциплинированной, предсказуемой поэзии выступает — такой же дисциплинированный, с шаблонными оборотами, *текст официального сообщения* (см. статья С. Савенко «Слово Шостаковича» [10, с. 359–367]). Формальные принципы влияют на смысл, смысл диктуется схемой, внесмысловой закономерностью (вспомним вышеприведенные высказывания о рифмах Вольтера и Пушкина).

Примечания

[1] Добавим, что в этой череде посвящений рифмуется и то, что позднее возникает череда посвящений самому Шостаковичу — как поэтических, так и музыкальных. Первым из них, то есть поэтическим приношениям Шостаковичу, посвящена статья Б. Каца: «Шостакович как объект поэтического внимания» [10, с. 367–379] о посвящении стихов Ахматовой Шостаковичу и других поэтов его времени. К этой же теме приближается и статья А. Климовицкого: «Еще раз о монограмме DEsCH» [10, с. 249–269].

Литература

1. *Акопян Л. О.* Дмитрий Шостакович: Опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 474 с.
2. *Бершадская Т. С.* Статьи разных лет: сб. ст. / ред.-сост. О. В. Руднева. СПб.: Союз художников, 2004. 320 с.
3. *Бершадская Т. С.* Лекции по гармонии: учебное пособие. 3-е изд., доп. СПб.: Композитор, 2003. 268 с.
4. *Бродский И. А.* Сочинения в 4 т. / сост. Г. Ф. Комаров, ред. Я. А. Гордин. СПб.: Пушкин. фонд, 1997. 447 с.
5. *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972. 272 с.
6. *Ожегов С. И.* Поэзия. Поэт. Поэтический. Поэтичный // С. И. Ожегов. Словарь русского языка. Около 57000 слов / ред. Шведовой. 18-е изд. М.: Русский язык, 1986. С. 564.
7. *Ожегов С. И.* Проза. Прозаизм. Прозаичный // С. И. Ожегов. Словарь русского языка. Около 57000 слов / ред. Шведовой. 18-е изд. М.: Русский язык, 1986. С. 599.
8. *Пушкин А. С.* Домик в Коломне // А. С. Пушкин. Собрание сочинений в 3 т. М.: Художественная литература, 1985. Т. 2. С. 136–147.
9. *Ручьевская Е. А.* Слово и музыка // Ручьевская Е. А. Анализ вокальных произведений: учеб. пособие / ред. О. П. Коловский. Л.: Музыка, 1988. Раздел I. С. 5–80.
10. Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения композитора (1906–1996) / сост. Е. Долинская. М.: Композитор, 1997. 220 с.
11. *Эйхенбаум Б. М.* Путь Пушкина к прозе // Б. М. Эйхенбаум. О прозе. Л.: Художественная литература, 1969. С. 214–230.

© ***Матвеева Н. Б., 2014***

«РОЖДЕСТВЕНСКИЙ РОМАНС» Б. ТИЩЕНКО (СЛОВА И НАПЕВ И. БРОДСКОГО) — ПРИМЕР МУЗЫКАЛЬНОЙ СТИХОПОДОБНОЙ СТРУКТУРЫ

Статья посвящена «Рождественскому роману» Б. Тищенко — И. Бродского. Задача данной работы — выявить особенности взаимодействия поэтического текста и музыки, в частности определить степень активности ритма собственно музыкального относительно ритма речевого. В ходе анализа произведения выявляется минимальная инициативность «встречного музыкального ритма». Автор приходит к выводу о возможности реализовать «стихоподобную» музыкальную структуру в условиях монодической системы, результативного лада.

Ключевые слова: Б. Тищенко, И. Бродский, стих, встречный ритм, стихоподобная музыкальная структура, монодия

В музыковедении, обращенном к анализу вокальных произведений, утвердилось понятие «встречного ритма» (термин Е. А. Ручьевской) [9]. Как известно, оно обозначает явление структурной инициативности собственно музыкального ритма по отношению к ритму стиха, который Е. Ручьевская определяет как ритм речевой. Думается, следует сразу уточнить, что под понятием «речевой» Е. Ручьевская предполагает не столько собственно вербальный, сколько ритм стиха, преимущественно силлабо-тонического. Уточнение представляется существенным, ибо, если говорить о речи как определенном акте человеческого самовыражения, то живой речи как раз не свойственна та метрика, которую отличает силлабо-тонический стих и которому противопоставляет ритм музыкальный Е. Ручьевская. Ее интересные выводы можно переформулировать. Например, если говорить о ритме свободной вербальной речи, то именно в вокальной мелодике мы порой находим его воплощение, а противоречие и «встречность» образуется с ритмом силлабо-тонического стиха.

Как отмечал еще Б. Асафьев: «Область Lied (романса etc.) никогда не может быть полной гармонией, союзом между поэзией и музыкой. Это скорее "договор о взаимопомощи", а то и "поле брани", единоборство» [1, с. 233]. Если музыка и перенимает ритмическую и синтаксическую стороны вербальной речи, то не «фотографирует» их, а скорее представляет «художественное видение» интонации. Е. Ручьевская считает, что в вокальном произведении, в котором последовательно выдержан принцип фиксации ритма вербального текста, как ни парадоксально, громадные потери несет само стихотворение — его художественное воздействие [9].

В свете подобных рассуждений было бы интересно рассмотреть пример, в котором *встречность* музыкальных ритма и синтаксиса сведены к минимуму, а композитор сознательно пытается вслушаться в «*мелодику стиха*» (термин Б. Эйхенбаума [13]), максимально приблизиться к интонации поэта. Но интонация поэта, в свою очередь, не обладает ни драматической выразительностью, ни разнообразием ритма, которые могли бы быть интересны для композитора, а, напротив, известна своей монотонностью. Здесь имеется в виду манера чтения своих стихов И. Бродским и «Рождественский романс» Б. Тищенко из цикла «Грустные песни». В заглавии романса композитор указывает — «слова и *напев* И. Бродского»[1].

Этот романс мог бы служить примером так называемой «тексто-музыкальной» формы (термин Ю. Н. Холопова) — то есть «формы музыки со словесным текстом, в которой тексту принадлежит ведущая роль в формообразовании» [10, с. 8], а точнее — той ее разновидности, которую Г. А. Рымко называет «музыкально-поэтической формой» [10, с. 19].

Однако тема статьи не ограничивается лишь комментарием к замечанию Е. Ручь-

евской о степени активности «встречного музыкального ритма» в вокальном произведении. В этом отношении, пример Тищенко и Бродского — скорее лишь «*исключение, которое доказывает правило*». Тема же статьи посвящена в первую очередь *анализу стихоподобной* (термин мой. — *Н. М.*) *музыкальной структуры в условиях монодической системы.* В стихоподобной музыкальной структуре синтаксис стремится к симметрии и пропорциональности, ритмической упорядоченности. Эта структура чаще встречается в музыке мажорно-минорной системы в классическом нормативном периоде, в котором сопряжения кадансов на расстоянии (серединного и заключительного) создают подобия рифм стиха, резонанса процессуальных функций[2]. Но музыка «Рождественского романса» Б. Тищенко — монодийна, и, следовательно, композитор не может использовать в достижении стихоподобности перечисленные выше ладовые средства мажорно-минорной системы или ассоциации с ними.

Если в музыке мажорно-минорной системы структурная стихоподобность возникала благодаря соответствию процессуальных и ладовых функций, то какими же средствами она может быть достигнута в музыке монодической системы, где лад результативен и во многом сам зависит от мелодико-ритмической ситуации? Чтобы ответить на этот вопрос, следует подробнее рассмотреть особенности интонационной структуры стиха И. Бродского и то, как они воплощаются в музыке Б. Тищенко.

По отношению к творчеству И. Бродского выражение «мелодика стиха» не звучит метафорой. Поэт читает стихи с особой интонационной насыщенностью, звуковой напевной «сочностью», приближаясь к мелодекламации. Ярко слышно у Бродского мелодическое *единообразие* каждой строки стиха, рождающее определенную монотонность. Узнаваемы в стиле его чтения интонации клаузул в конце восьмистрочий — замкнутых периодов стиха. Клаузулы Бродского характеризует нисходящая интонация, спуск ниже опорного тона предыдущих полных — четырехстопных строк. Тищенко запечатлел в музыке интонацию характерных для Бродского нисходящих клаузул, замыкающих каждое восьмистрочие стиха.

В авторском названии романса композитор указывает — «слова и *напев* И. Бродского», то есть поясняет, что это сознательная музыкальная «транскрипция» интонации чтения Бродского. Но особую музыкальность своего стиха признает и сам поэт, называя свое стихотворение «Рождественский **романс**», что отсылает к музыкальному жанру.

Прежде всего, следует заметить, что в стихе Бродского сегментации от синтаксиса и от стихотворной строки находятся в гармоничных отношениях. Единственный случай «скрытого» анжамбемана — на словах:

«Твой Новый год по *темно-синей*
Волне средь моря городского».

Здесь прилагательное «темно-синей» и примыкающее к нему существительное «волне» расположены на разных строках — то есть происходит разрыв синтагмы. В остальных случаях, напротив, строки стиха Бродского отличаются если не полной синтаксической замкнутостью, то гармоничным совпадением с масштабом синтагмы. При этом синтагма-строка обладает особой интонационной «округлостью» благодаря тому, что заключительная стопа — всегда женская, и к тому же «мягкость» клаузул создается обилием рифм на **прилагательных.**

Плывет в тоске *необъяснимой* (…)
Ночной кораблик *негасимый* (…)
Ночной фонарик *нелюдимый*
На розу желтую *похожий.* (…)
Стоит у лавки *керосинной*
Печальный дворник *круглолицый,*
Спешит по улице *невзрачной*
Любовник старый и *красивый*. (…)

Подобная грамматическая инверсия — существительное перед прилагательным — создает экзистенциальное настроение стиха, ощущение «расплывчатости», пассивности, также обрисованных в словах — «необъяснимой», «негасимой», «нелюдимой», «невзрачной».

Часто в стихе употребляется прилагательное «печальный»: «*печальный* хор сомнамбул, пьяниц», «*печально* сделал иностранец», «певец *печальный* по столи-

це», «*печальный* дворник круглолицый», «по желтой лестнице *печальной*». «Печальный» — это «вялый» и нейтральный поэтический эпитет, а его «навязчивасть», частое употребление — как «серое пятно», которым поэт заполняет пробелы в поэтических строках. В этом чувствуется особенность художественной иронии Бродского. Нарочитое обилие «бесцветных», «погашенных» эпитетов приобретает оттенок антиромантической иронии, когда сам литературный язык и жанровая модель становятся объектом художественной иронии в подтексте произведения[3].

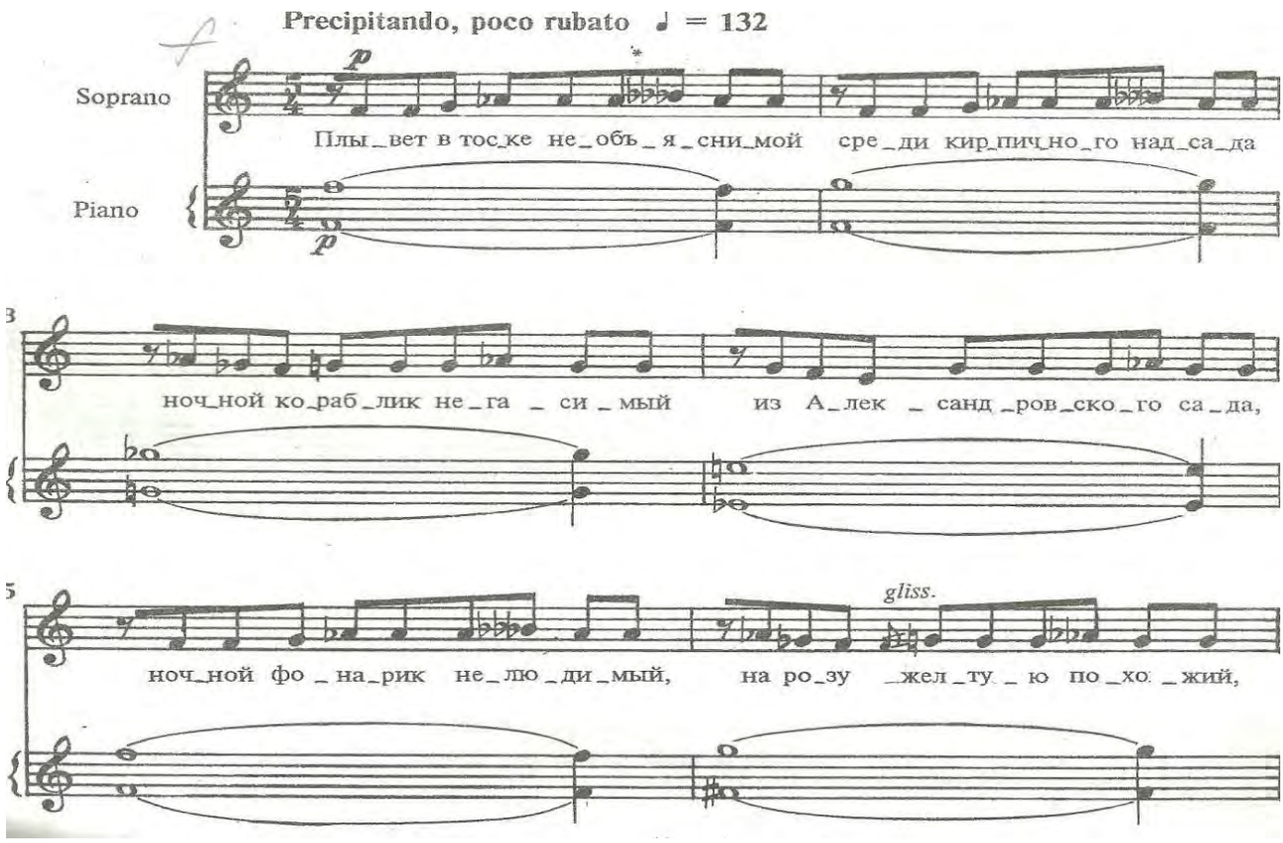
В любом номере из цикла «Грустные песни» Тищенко, к которому принадлежит и «Рождественский романс», присутствует модус ироничности. Если в песне «На постриженье немилой» звучит горькая самоирония брошенной девушки, то в «Рождественском романсе», помимо иронии «*в пушкинском духе*» (назовем ее **подтекстовой иронией над жанровой моделью**), проявляется и другой ее оттенок — *дружеская* ирония. Бродский посвятил свое стихотворение другу поэту Е. Рейну, «романс» же Тищенко с «портретом» интонации чтения Бродского должен быть посвящен самому Бродскому. Когда Тищенко пишет в названии — «слова и *напев* И. Бродского», в его желании музыкально имитировать, подражать интонации чтения поэта, почти «передразнивать» ее, чувствуется некоторая ироничность «дружеского рукопожатия с поэтом». Во всяком случае, нерв иронии, отстранения, не-слияния, не-самовыражения, не-исповедальности — должен ощущаться в музыке этого «Рождественского романса» Тищенко.

Стих Бродского — это четырехстопный ямб с женскими клаузулами, вторая стопа которого — интонационно самая сильная, и это стабильное качество. Именно ко второй стопе направленно мелодическое повышение в чтении поэта, к тому же третья стопа — обычно пиррихий. В кульминационных заключительных строках интонационный облик несколько изменяется.

Как будто жизнь начнется снова,
Как будто будут свет и слава,
Удачный день и вдоволь хлеба,
Как будто жизнь начнется вправо,
Качнувшись влево.

Здесь исчезает пиррихий на третьей стопе, строка становится полноударной. В музыке все эти качества имеют свое отражение. Например, полноударность заключительных кульминационных строк проявляется в появлении мелодического распева на третьей и четвертой стопе. Также отражено в мелодике интонационное повышение ко второй стопе. При этом особая акцентность сильной стопы создается не только мелодическими средствами (это, как отмечалось, характерно и интонации чтения стиха), но и ладовыми, и гармоническими. Часто мелодическая вершина — это терция лада. Интересно проследить сочетание этого вокального тона с гармонической вертикалью. Результативные гармонии-созвучия «окрашивают» мелодическую вершину, придавая ей большую остроту, диссонантность, плотность или, напротив, статичность и фоническую пустоту в зависимости от эмоционального содержания строки текста. Такое же особое отношение к мелодической вершине фразы (всегда равной стихотворной строке) можно заметить, прослеживая примеры аллитерации тонов внутри одной музыкальной фразы (в «пении» Бродского таких тонких ладовых нюансов, конечно, расслышать нельзя).

Пример 1.



Аллитерация второй ступени и ее внезапная отмена, которая приходится на ударный слог сильной второй стопы, сообщает этому мелодическому тону неожиданную светлую краску, что соответствует образу «кораблика *негасимого*», его зыбкого света.

Интонационной особенностью стиха Бродского, как уже отмечалось, является «округлость» строки, ее синтагматическая замкнутость, которая, в частности, проявляется в обилии рифм на прилагательных. Такое замкнутое единство строки у Тищенко достигается особыми ладовыми средствами. Тематическим ядром мелодии романса становится попевка в объеме *дубль*-уменьшенной кварты (используется запись четверти тонов). Дубль-уменьшенная кварта (здесь вспоминается лад Шостаковича с уменьшенной квартой) — остро тяготеющая интонация, в которой мелодия стремится к нисходящему движению, к тонике. Это напряжение, интонационная «плотность» дубль-уменьшенной кварты создает замкнутость, единство каждой музыкальной фразы, равной поэтической строке и подчеркивает их структурную монолитность, стабильность, устойчивость структуры стиха в музыке.

Единство музыкальной фразы, равной строке стиха, подчеркивается в музыке Тищенко также и гармоническими, и ритмическими средствами.

Смена гармонических созвучий в сопровождении происходит один раз в такт (в кульминационных разделах — чаще). Такт, в свою очередь, равен музыкальной фразе и поэтической строке. В гармонической вертикали хоть и более сильна фоническая функция, *но возникают и ассоциации с ладовыми функциями TSDDT.* На примере первого четырехтакта: проходит полный функциональный оборот с разрешением в тонику в следующей строфе.

Ритм музыкальной фразы тоже усиливает впечатление замкнутости стихотворной строки. В музыкальной фразе нет рельефной ритмической вершины. Относительная ритмическая вершина падает на третью долю (!) в размере 5/4. Относительная ритмическая вершина совпадает с мелодической вершиной и с сильной второй стопой стиха.

Поскольку в музыкальной фразе отсутствует абсолютная ритмическая вершина и акцент возникает благодаря вершине мелодической линии, соответствующей сильному слогу акцентной второй стопы стиха, то можно сделать вывод, что музыкальный ритм (так же как и мелодика, и музыкальный синтаксис) в этом произведении производен и управляем интонационной структурой стиха.

Таким образом, можно выделить несколько факторов, которые обнаруживаются в сохраняющей стихоподобность монодийной музыке романса Б. Тищенко:

1) соответствия процессуальных функций с тематически-устойчивыми ритмическими и звуковысотными оборотами (то есть средства тематического повтора);

2) чуткость к «мелодии» стиха — сам стих диктует музыке синтаксис, ритмическое воплощение фразы, фразовую вершину, процессуальные функции;

3) явление ассоциации с ладовыми функциями мажорно-минорной системы.

Примечания

[1] Существует запись авторского чтения «Рождественского романса» (конец 60-х – начало 70-х годов). Кажется, что в «мелодекламации» И. Бродского слышны некоторые интонационные обороты даже «жестокого романса».

[2] Такое качество, как стихоподобность музыкальной структуры отмечалось некоторыми исследователями, в частности В. Холоповой [11], Л. Кириллиной [5, с. 61]. В. Холопова: «в тоническом стихе есть элемент, имеющий в музыке функциональное ритмическое значение. Это — чередование ударных и безударных окончаний, называемое правилом альтернанса. В музыкальной ритмике ему отвечает чередование устоев в конце синтаксических построений (перекрестная рифма ЖМЖМ)». Л. Кириллина пишет: «Яркий, сразу же узнаваемый признак классической музыки — это господство в ней… мышления поэтического, при котором музыкальная ткань не просто членится на равномерные временные отрезки, но и группируется в "стихи" и "строфы"» [5, с. 61].

[3] Яркий пример подобной «подтекстовой иронии» над жанровой моделью можно найти, например, в «Метели» А. Пушкина. Пушкин играет на интертекстуальных связях различных литературных жанров. Одной из моделей выбирает французский переводной роман (для Бродского же такой моделью может стать жанр романса, обозначенный в названии стихотворения). В тексте «Метели» можно встретить навязчивое употребление условно романтических эпитетов, в частности слова «бледный», как у Бродского «печальный». Таким образом, сам литературный язык и основной жанр становятся объектом художественной иронии в подтексте произведения.

Литература

1. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация. Л., 1963. 376 с.
2. *Бершадская Т. С.* Лекции по гармонии: учебное пособие. 3-е изд., доп. СПб.: Композитор, 2003. 268 с.
3. *Бершадская Т. С.* Статьи разных лет: сб. ст. / ред.-сост. О. В. Руднева. СПб.: Союз художников, 2004. 320 с.
4. *Бродский И. А.* Сочинения в 4 т. Т. 3 / сост. Г. Ф. Комаров. Ред. Я. А. Гордин. СПб.: Пушкин. фонд, 1997. 447 с.
5. *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Часть II: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Издательский дом «Композитор», 2007. 224 с.
6. *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972. 272 с.
7. *Ручьевская Е. А.* О методах претворения и выразительном значении речевой интонации (на примерах творчества С. Слонимского, В. Гаврилина, Л. Пригожина) // Поэзия и музыка: сб. ст. и исследований / ред. коллегия: В. А. Васина-Гроссман и др. М.: Музыка, 1973. С. 137–186.
8. *Ручьевская Е. А.* О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. М.; Л.: Музыка, 1966. С. 65–110.
9. *Ручьевская Е. А.* Слово и музыка // Ручьевская Е. А. Анализ вокальных произведений: учеб. пособие / ред. О. П. Ко-

ловский. Л.: Музыка, 1988. Раздел I. С. 5–80.
10. *Рымко Г. А.* Теоретические проблемы тексто-музыкальной формы: автореф. дис. … канд. искусств. М., 2014. 22 с.
11. *Холопова В. Н.* О природе неквадратности // О музыке. Проблемы анализа / сост. В. П. Бобровский и Г. Л. Головинский. М.: Советский композитор, 1974. С. 73–106.
12. *Холопова В. Н.* Русская музыкальная ритмика. М.: Советский композитор, 1983. 281 с.
13. *Эйхенбаум Б. М.* Мелодика русского лирического стиха. Петербург: «ОПОЯЗ», 1922. 200 с.

© ***Присяжнюк Д. О., 2014***

АСПЕКТЫ ЭВОЛЮЦИИ И ПЕРИОДИЗАЦИИ ТВОРЧЕСТВА В. ЕКИМОВСКОГО

В статье ставится проблема изучения эволюционной логики и периодизации творчества ныне активно действующего отечественного композитора В. А. Екимовского. Заявленная им более 40 лет назад установка на неповторяемость концептуального и технологического решения каждого следующего сочинения требует коррекции традиционного музыковедческого подхода. В качестве возможной точки отсчета при периодизации автор статьи предлагает воспользоваться структурой «Автомонографии» Екимовского — книги, посвященной «биографии произведений» данного автора. В статье обозначаются предварительные тезисы о логике общей эволюции музыки Екимовского.

Ключевые слова: Композиции В. Екимовского, логика творческой эволюции, периодизация творчества, единичность технологического решения, индивидуальный концепт

Вопрос эволюции творчества, вынесенный в заглавие настоящей статьи, в высшей степени нетривиален, если иметь в виду музыку указанного автора. Исходным поводом для такого заявления является «*авто*-манифест», провозглашенный В. Екимовским (применительно к своему творчеству) в далеком 1969 году (см. об этом [2, с. 32]). Сформулированный композитором тезис о принципиальной единичности концептуального и технологического решения воспринимался — и тогда и сейчас — броско, где-то даже вызывающе. Понятно, когда автор решает проблему индивидуального концепта: она — плоть от плоти любого искусства. Такая установка влечет за собой поиск «новой и оригинальной *конструктивной* идеи». Иное дело, что добиться этого *практически* весьма непросто: мешает «груз культурной памяти». Наконец, такая идея должна воплощаться «по возможности, экспериментальными музыкальными средствами» ([2, с. 32]).

С учетом опыта ультрановаторского XX века сказанное не поражает с первого взгляда. Однако, если иметь в виду принципиальную *конечность* всякой замкнутой технологической системы, а также самоограничение композитора на повторное привлечение применяемой системы средств в аналогичном качестве, становится очевидной и конечность технологических ресурсов, подобно полезным ископаемым, исчерпывающихся от Композиции к Композиции («Композиция» в данном случае — аналог опусной системы у Екимовского). Только в случае с разработкой недр добывающая компания до последнего эксплуатирует разведанный источник. В. Екимовский, раз прикоснувшись к определенному блоку средств, вынужден уже в следующем сочинении избегать его, либо находить возможности принципиально иного его применения.

Таким образом, проблема эволюции творчества Екимовского многоаспектна. Продвижение от Композиции к Компози-

ции, воспринимаемое как путь от техники к технике, от системы средств к следующей системе, выглядит в определенной мере прогнозируемым. То, что еще не применялось автором — того и можно ожидать. При этом заведомо конечное количество незадействованных элементов постоянно сокращается.

Разумеется, подобный подход упрощает и донельзя схематизирует проблему. Фактором одухотворяющим, спасающим от тривиального исчерпания, становится установка на *эксперимент*. Она касается, в первую очередь, собственно техники, которую применительно к каждой следующей музыке надо не только выбрать, но и заново, с учетом потребностей конкретного концепта — *сочинить*. То же в еще большей степени относится к фактуре (важнейший для Екимовского элемент!), и далее — ко всему ряду составляющих музыкального высказывания. Видимо, для композитора система техник, стилей, способов сопряжения звукового пространства с любым иным, существует подобно периодической системе элементов, каждый их которых в ходе поиска единственного решения формы предстоит открывать заново. Совершая эти открытия, автор «вдруг» (на самом деле — естественно, ибо провоцируется логикой самой системы) создает нечто, в технологическом плане не определяемое до конца характеристиками ни одной известной «ячейки». Вспомним в этой связи о «пустых», предсказанных и уже открываемых «окнах» периодической системы элементов Менделеева…

Выходит, логика эволюционного продвижения у Екимовского геликоидальна (спиралевидна)[1]. С одной стороны, заранее включая в себя большинство технологических систем прошлых (не только XX!) веков, она очевидно линейна (с поправкой на явный стохастический элемент, поскольку следующую технологическую «остановку» в музыкальном пространстве нельзя заранее просчитать, ведь она есть производное от сочиняемого концепта). С другой стороны, имеет место четко выраженная «кругообразность» трактовки композитором любой системы средств, всякий раз заново открываемой (часто в синтезе с иными) автором для потребностей конкретного сочинения. На стыке (хотя и не только) различных систем возникают подчас оригинальнейшие технологические «миксты», порой значительно отклоняющиеся от базовой основы.

Вопросы эволюционного продвижения, как и неизменно следующая за ними проблема периодизации творчества любого автора, определяют исторические, эстетические и иные точки опоры для аналитического вторжения[2]. Поднимая эти вопросы применительно к музыке В. А. Екимовского, мы осознаем, что невольно следуем в русле традиционного музыковедческого подхода. Это обеспечивает исследователя удобными, не раз доказавшими свою эффективность, инструментами, и, при этом… в некоторой степени противоречит изучаемому материалу. Известная инерционность, присущая любой более или менее универсальной аналитической системе, невольно ограничивает, упрощает увлекательный мир Композиций Екимовского, приводя их к некоему «общему знаменателю»[3] (то есть как раз к тому, чего автор постоянно чурается).

Но, как это часто бывает, сущностные многоаспектные явления музыкального бытия трактуются с учетом точки зрения конкретного автора, исполнителя или аналитика. То, что выглядит в целом неприемлемо, в определенном контексте срабатывает на понимание логики происходящего, и даже участвует в формировании этой логики. Взять, к примеру, повторность-репризность — позиции, с которыми Екимовский решительно разрывает уже в Первой Композиции (см. об этом: [2, с. 33]). Конечно, речь идет о традиционной репризности, привычно структурирующей формы в суррогаты двух- или трехчастности, сонатности и т. д. Но, изгоняя классическую повторность, немедленно получаешь ее на иных уровнях: она непринужденно возвращается на уровне тембровом (как в Композиции 1), фактурном, проникает через остинатный принцип и т. д. Абсолютно индивидуальное, «гипериндивидуализированное», творчество В. Екимовского изобилует сознательными риторическими «репризами», «повторами-рифмами», порой предельно далекими от «прототипов»,

однако, полноценно существующими с учетом последних[4].

Поддаваясь неизбежной исторической инерции, мы ставим проблему периодизации творчества В. Екимовского, заранее оговорив, что такой разговор носит сугубо предварительный характер. И дело даже не в том, что аналитик работает с музыкой активно действующего автора. Нет нужды доказывать, что созданное на сегодняшний день *уже* является достаточным с количественной, и с творческой точки зрения для того, чтобы формулировать некоторые обобщения и оценки. Основные сложности возникают при попытке типологизировать Композиции Екимовского привычными средствами: языковые, эстетические параметры, или, скажем, жанровая каталогизация, давая определенную фактографическую уверенность, оставляют за рамками исследовательского внимания целый рад актуальных проблем.

В качестве рабочего момента, который может стать существенным для понимания феномена творчества Екимовского, обозначим уже не раз упомянутое стремление к единичности; «дифференцирующая» установка на индивидуальную неповторимость решения трактуется как базовый параметр, парадоксальным образом *объединяющий* произведения, созданные как в семидесятые годы прошлого века, так и в нынешнем столетии. Вполне функциональным выглядит и вводимый композитором для характеристики собственного творчества термин «панстилистика» (см. об этом: [1, с. 53]). Речь идет о специфическом стилевом «шлейфе», возникающем при рассмотрении ряда сочинений Екимовского (но не в рамках отдельного произведения!). Стилевое решение каждой Композиции провоцируется индивидуальностью концепта, как тот в свою очередь определяет конкретику всегда различных художественных средств. Думается, что «ретроспекция ряда сочинений» для восприятия панстилистики возможна и на уровне творчества композитора в целом (начиная с Композиции №1 и по сей день).

Нельзя в этой связи не упомянуть о подходе, провоцируемом самим композитором и связанным с эстетикой и практикой концептуализма, причем применительно к творчеству В. Екимовского в целом. Не желая сейчас вступать в дискуссию об основаниях для подобной трактовки, отметим лишь, что их вполне достаточно: свидетельства тому — замыслы и воплощения чуть ли не большинства Композиций[5].

Сам композитор подразделяет рассказ о собственном творчестве на этапы, соответствующие десятилетиям (в одном случае — несколько иначе — см. структуру одного из показательных концептов Екимовского — «Автомонографии») индивидуального хронографа. Соблазн повторить эту идею применительно к периодизации творчества Екимовского велик не только «концептуально». Сложившаяся в процессе критического взгляда (даже нескольких взглядов — из разных десятилетий) композитора на собственную музыку методологическая позиция, первоначально будучи очевидно удобной с точки зрения структуры изложения материала, сегодня стала, видимо, своеобразной ловушкой, выбраться из которой автору не дает и концепт, и логика развития материала. Словом, имеет место известная «композиторская» ситуация, в которой художник, исходно «придумывающий» форму, по мере продвижения вперед имеет все меньше версий для дальнейшей ее реализации. Поле вариантов сокращается с каждым шагом, а итоговое решение формы (порой совсем не такое, как изначально замышлялось) «просто» *наступает, случается* — именно так, а не иначе. Это, кстати, фактически делает форму «Автомонографии» «предустановленной» и — к счастью — открытой, поскольку следующая глава ее (совпадая со временем написания Сотой Композиции) неизбежно должна появиться все в том же юбилейном 2017 году…

Думается, композитор в полной (в большей, чем это кажется со стороны) мере осознает логику и этого Концепта, причем уже давно. Одно из доказательств тому — уже упомянутые разные «взгляды» на музыку (свою и чужую). Форма развивается, динамизируется, процессуально-хронологический тип движения опосредуется целым рядом альтернатив (иронических, философских, риторических…). Так и музыка, написанная

до 1980, и до 1987, и до 1997, и до 2007 годов (этапы промежуточного «*авто*»-осмысления» происходящего в собственном творчестве), звучит — для автора и для слушателей, в концертных проектах и со страниц «Автомонографии» — разная и по-разному, но всегда индивидуально, узнаваемо, потому — неповторимо. Самоценная, она при этом создает психологическую, эстетическую, риторическую, в конце концов — творческую основу для Композиций, воплощаемых сейчас и далее — до 2017 года, и в последующем, несмотря на все уверения автора…

Конкретное число периодов, выявленных по чисто музыкальным основаниям, еще подлежит уточнению. Но осуществляемый раз в 10 лет публичный самоанализ ведет к коррекции, возможно — трансформированию взгляда на собственную музыку. Так что сам принцип предложенного В. Екимовским разделения (пока на четыре, в ближайшей перспективе — на пять периодов) видится продуктивным. Это касается и логики требующего продолжения увлекательного «автомонографического концепта», и еще одного обстоятельства. Если принять предложенный методологический подход к периодизации творчества Екимовского за основу, то появляется как никогда, быть может, явная возможность рассматривать в качестве единого бесконечно обновляющегося Макроопуса *всё* творчество композитора-концептуалиста. Основания для этого есть.

Примечания

[1] Случай, с оговариваемых позиций характерный для эволюции целого ряда крупных мастеров XX столетия, если иметь в виду свободную миграцию между стилистиками, техниками, даже эпохами: Малер, Стравинский, Шостакович, Шнитке… В данном случае мы наблюдаем особый оригинальный поворот, инспирированный эстетикой авторского «манифеста».

[2] Определение, не претендующее на статус термина, но обладающее качеством некой универсальности. Аналитический произвол в трактовке композиционных, формообразующих, и в особенности — исполнительских и семантических аспектов произведения искусства приобретает все большие масштабы. В частности, см. об этом: [3, с. 56].

[3] Конечно, сказанное применимо (в различной мере) практически к любому художнику (не только в области музыки). Но в случае с Екимовским с его культом единичности — работает особенно остро.

[4] «Рифмы» такого рода связаны с «первоисточником» очень по-разному. Являясь вполне самодостаточными с имманентно музыкальной точки зрения, «зарифмованные» Композиции максимально воздействуют в случае «узнавания», порой — рассчитанных ассоциативных связей, возникающих у воспринимающего. Примеры такого рода — «Бранденбургский концерт», «Лунная соната», «Лебединые песни»… См. об этом: [4, с. 54–64; 5, с. 295–308].

[5] И не только: указанная характеристика очевидно просматривается в эстетике автора, в публично высказываемых им мыслях по поводу искусства (и своего — в частности). А сама идея «привязать» количество Композиций к датам собственной биографии или выдать «финальное» (надеемся на правомочность кавычек) сочинение за номером 100 к 2017 году — чем не концепт?

Литература

1. *Амрахова А.* В. А. Екимовский. Метаморфозы стиля // Musiqi dunyasi. 2005. №1–2. С. 43–53.
2. *Екимовский В.* Автомонография. М.: Музиздат, 2008. 480 с.
3. *Присяжнюк Д.* Риторический анализ как способ адекватной исполнительской интерпретации // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. №1 (31). С. 56–61.
4. *Присяжнюк Д.* Риторические метаморфозы, или «Посиделки под луной» В. Екимовского // Музыка в постсоветском пространстве. Н. Новгород: ННГК, 2001. С. 54–64.
5. *Присяжнюк Д.* О музыке немой и говорящей… (к проблеме интерпретации в риторическом поле) // Искусство XX века как искусство интерпретации. Сб. ст. Н. Новгород: ННГК, 2006. С. 295–308.

© *Амрахова А. А., 2014*

МЕНТАЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ В ФОРМООБРАЗОВАНИИ

Статья посвящена исследованию ментальных структур в музыкальном формообразовании. С позиций когнитивной науки рассмотрены основные принципы смыслополагания, которые влияют на будущую форму музыкального произведения. Даётся характеристика особенностей ментального структурирования — предикации, динамичных и статичных конструкций. Доказывается, что ментальные структуры дифференцируют установку стилевого и формообразующего базиса на предмет, действие, процесс.

Ключевые слова: ментальное пространство, концептуализация, фреймы, предикация, музыкальное формообразование, музыкальная форма

Современное музыкальное искусство (назовём его всё-таки академической традиции) невозможно трактовать академическим же музыковедческим инструментарием. Слишком велик разрыв между тем, что называлось формой, жанром, да и вовсе музыкальным языком в классическую эпоху, и тем, что подразумевается (или игнорируется) в творчестве композиторов нового поколения. Да и типология музыкальных форм во второй половине XX века служит только лишь «методом от противного» в объяснениях и описаниях композиционных новаций того или иного автора.

Как в этой ситуации должно вести себя музыкознание? Можно, например, углубиться в недра ремесла и каждый раз «открывать Америку», воссоздавая и описывая новые техники и призванные их обслуживать индивидуальные проекты, (отгородившись при этом от всего того, что делается в гуманитарных науках как непригодного для исследования специфики музыкального языка).

Но есть и другой путь. Нами уже один раз была высказана мысль о том, что когнитивное языкознание в своих самых революционных начинаниях открывает для себя законы, на которых не одно столетие зиждется музыкальная наука [2]. Пути сближения двух областей знания — музыковедения и лингвистики — не только во внешнем, часто спорадическом использовании понятийного и терминологического аппарата разнопредметных дисциплин (типа «полифонии романа» в литературоведении, или многочисленных спорах о специфике музыки как языка в музыковедческих баталиях 70-х). Думается, истоки время от времени вспыхивающей любви к междисциплинарной терминологии — в неких мыслительных первоосновах, которые рационализируют любой вид творчества, несмотря на язык высказывания. Одной из таких первооснов является ментальный уровень смыслообразования, на котором мысль только формируется, предметности приписываются признаки, участникам «положения вещей» — роли.

В лингвистике к ментальному пространству подходили с разных сторон. Поэтому существует несколько параметров его определения. По Факонье и Лакоффу, ментальное пространство — это область концептуализации, которая охватывает весь наш мыслительный мир и структурируется когнитивными моделями [13, с. 16]. Иную методику способов исследования семантики языка и мышления являет собой фреймовая семантика, разработанная в трудах Филлмора [14]. Понятие фрейма он трактует как когнитивную структуру, знание которой ассоциировано с концептом [15, с. 75]. Но в отличие от концепта, фрейм всегда структурированное знание, схема, в которой выделяются какие-то компоненты и отношения между ними. (Фреймом в таком смысле является сонатное allegro с «действующим лицами» в виде главной и побочной партий.)

Этот уровень смыслотворчества и призван анализировать когнитивный анализ, который включает в себя не только исследование и перечень — пусть самый подробный — концептов, бытующих в данном социуме, культурном регионе или конкретном произведении искусства. Концептуальный

анализ подразумевает собой и выявление принципов смыслополагания, которые лежат в основе любой стилевой спецификации явления искусства. Объектом подобного анализа всегда являются смыслы, а не содержание. Методологически это проявляется в том, что смыслы когнитивных и языковых структур выводятся из постоянной их взаимной корреляции.

А это означает следующее: язык объективирует не просто понятия, но и такие структуры сознания, как фреймы, прототипы, схемы, сценарии и т. п.

Попробуем рассмотреть, как эти когнитивные аксиомы можно связать с музыкознанием. Приведём одну цитату из ставшего уже классическим исследования Т. Ю. Черновой «Музыкальная драматургия в классической инструментальной музыке» [11]. Подчёркивая яркую характеристичность, логику грамматических смен в сонате Гайдна (Пезлер, 23), автор отмечает: «Благодаря этим свойствам обе темы воспринимаются как целостные художественные организмы, «предметы», обладающие известной долей самостоятельности. Темы Д. Скарлатти и Ф. Э. Баха — скорее не «предметы», а «принципы» [11, с. 92].

Есть в этой мысли нечто провидческое. Исследование Черновой написано в уже далёком 1984 году. Именно в 80-е годы появляются в отечественной лингвистике исследования по номинологии и теории словообразования. Уже тогда одним из самых продуктивных в этом отношении открытий стало выявление сложной модели словообразования. Обнаружилось, что словообразовательный процесс включает в себя 3 компонента: 1) ономасиологический базис — понятийный класс объекта, который обычно выражается суффиксом (в самом общем виде — это предмет, действие или состояние), 2) ономасиологический признак — это основа слова, уточняющая его видовую особенность и 3) связывающая эти два представления предикатная связка [5].

Например, в слове лесник суффикс *-ник* и есть ономасиологический базис, который свидетельствует о том, что речь идёт о субъекте мужского рода, корень — *лес* — ономасиологический признак, который говорит о том, что этот некто работает в лесу. Само это домысливание — «работает в лесу» — и есть ономасиологическая связка, которая подразумевается (присутствует в домысливании в свёрнутом виде).

Вывод напрашивается сам собой: независимо от языка высказывания, лексически слова могут означать что угодно — дом, дорогу, шум дождя, бег, плач, красоту заката, белоснежность ромашки, но когнитивно любое называние (номинация) всегда будет сопровождаться (подспудно, бессознательно) отнесением к классу явлений — предмету, процессу, качеству или состоянию. В когнитивной семантике утверждается, что это отнесение и есть суть когнитивного процесса, в котором самым тесным образом переплетаются концепт и грамматика, вплоть до того, что грамматика отождествляется с процессом концептуализации [17, с. 183, 189].

Что эта параллель нам даёт? Новый свод вопросов: если словообразование — явление когнитивное, то существует ли в музыке нечто подобное этому процессу? В нашей докторской диссертации мы дали положительный ответ на этот вопрос, утверждая, что приверженность к одним и тем же «словообразовательным моделям» — или тому, что под этим можно подразумевать в музыке, — служит одним из самых ярких факторов стилеобразования [1, с. 190–209].

Но явно этот процесс в музыке носит совершенно иной характер, нежели в естественном языке, хотя бы потому, что здесь невозможно частеречевое деление: в музыке нет аналогов того, что в естественном языке называется частями речи (на грамматическом уровне именно дифференциация между существительным, глаголом и прилагательным создаёт различительные признаки ономасиологического базиса). Между тем процессы, аналогичные тому, что происходят в естественном языке, можно обнаружить и здесь. Как же это возможно? Что может в конечном итоге отражать наше восприятие (осознание) предмета и его свойства, статики и динамики, действия и процесса — поверх культурных привязанностей, конфессиональных традиций, ментальных привычек (объясняя

и их существование)? Что может быть таким объединяющим звеном для всех творческих течений, покрывая собой и различные стилевые привязанности, и различные технологии? В философии и лингвистике явление это широко известно и именуется предикацией.

Предикация в широком смысле — это приписывание признака субъекту (предмету, явлению). Рассматривая предикацию не как логический конструкт, а как когнитивный акт, являющийся основным (хоть и минимальным) шагом в осмыслении мира, мы можем утверждать: неповторимость любой творческой системы обусловлена тем, что на ментальном уровне существуют свои особенности предицирования, т. е. предпочтения в оформлении мысли. Каждая такая предпочтительная стратегия влечёт за собой определённые композиционные «последствия».

С точки зрения лингвистики это сегодня объясняется так: концепт, как явление пограничное, вмещает в себя знания и внеязыковые (лексические), и языковые (грамматические). Первые имеют отношение к онтологии мира, вторые — к собственно языку [4]. В значениях языковых единиц представлены и концептуальное содержание, и способы его конструирования [15]. Именно грамматическое значение выражает наше видение этого концепта в качестве предмета, действия или состояния. Именно эти ипостаси («классовая» их принадлежность) создают грамматический и структурный остов того, что будет впоследствии сонатой, симфонией или очередным индивидуальным проектом.

Конечно, специфика музыкального языка и речи не позволяют говорить о полном аналоге того, что могло бы быть предикацией в музыке тому, что под этим понимается в естественном языке. Речь может идти о достаточно «размытых» позициях. Например, не о предикации действия, процесса и состояния, а об «ориентированности на действие», ориентированности на свойства объекта, ориентированности на процесс. Эта (предикационная) ориентированность как доминирующая когнитивная установка лежит в основе глубинных смысловых компонентов, которые, в свою очередь, проецируются на все структурные уровни музыкального сочинения.

Немаловажное значение имеет революционный поворот, который привнесла собой когнитивная лингвистика. Если в предшествующей — структуралистской — научной парадигме предикат обозначал какое-то свойство, то в когнитивной парадигме — ещё и систему отношений. Если в традиционной лингвистике значимость слова формирует контекст (парадигматика и синтагматика словесного окружения), то в новой научной парадигме считается, что смысл формируется когнитивными структурами, одной из которых является фрейм.

Попробуем приблизить эти аксиомы к музыкальной жизни, поместив в исторический контекст эти достаточно абстрактные размышления.

Что такое этот абсолютно не музыкальный, не художественный и так не вяжущийся с возвышенным миром искусства «предмет», о котором мы говорим на протяжении последних нескольких абзацев?

Начать разговор необходимо с констатации того факта, что способность «говорить» о «предметности» была у музыки не всегда. Предметность эту следует понимать как нечто сродное теме, лежащей в основе драматического процесса. Тема, в её классическом понимании, выражает образ (персонаж), с точки зрения музыкальной композиции — индивидуализированное структурно-оформленное построение, подвергающееся развитию и изменениям. Подобного рода «предметность» была выкована венским классицизмом, с успехом эксплуатировалась в XIX веке, да и в XX имела немало сторонников.

Залог её живучести не только в том, что тема самостоятельно стала изменяться, принимая участие в драматургическом развитии. Сама музыкальная драматургия стала возможной из-за того, что появилась способность развиваться, подчиняясь законам новой — реляционной — логики.

Поясним. Предикативная установка на действие (которая лежит в основе драматургии любого уровня — и сцены, и предложения) подразумевает ролевую дифференциа-

цию: тот, кто действует (актант), тот, на кого действуют (пациенс), то, чем действуют (инструмент) [14].

То, что в лингвистической трактовке звучит чётко, но сухо и достаточно рационализированно, в музыке и драматургии давно обрело терминологическое определение «персонажа» и «лирического героя».

Но есть ещё несколько параметров, имеющих важное значение для «действенности» или не-действенности музыкального материала. Общеизвестна, например, зависимость действия от типа движения: по своей траектории оно бывает целенаправленным или нецеленаправленным относительно какого-либо ориентира. Если же движение есть, но оно не ориентировано на конечный результат, то это структурирует процессуальность.

Не менее важным залогом существования процессуальности в лингвистике считается видовая форма безличности (*моросит, светает*). Об этой форме предикативности следует сказать особо, потому что А. Смирнов считает её основополагающей в разноликости культур[1].

И для процессуальности в музыке это имеет первостепенное значение. Отсюда — когнитивные параллели между музыкой барокко и творчеством Стравинского. В музыке доклассической эпохи тема являлась скорее фигурой — атрибутом (мотивно-синтаксическим материалом), ярко характеристичным, но не имеющим законченную структурную оформленность. В творчестве Стравинского (хотя бы среднего периода) антиромантическая установка на безличность, кроме процессуальности того же толка (необарокко) провоцирует появление тембровой персонификации.

Но было бы большим упрощением проблемы считать воздействие «ономасиологического базиса» ответственным только лишь за особенности стиля. Этим всё не ограничивается. Ибо «способ мыслить» влечёт за собой и «способ оформлять мысль», то есть те или иные конструктивные особенности произведения. И если появление тематизма (а явление это когнитивное) спровоцировало становление драматургии действенного типа вообще, сонатное allegro бетховенского типа в частности, то дальнейшая мыслительная дифференциация «базисов» привнесла с собой иные формообразующие стратегии. Ориентация на состояние — не конфликтную, а контрастную драматургию, что значит не мотивную работу, а сопоставление, не развитие, а процесс с пребыванием в одном состоянии. Как последствие — аддитивные формы, которые, таким образом, можно назвать также когнитивным структурным образованием[2].

А это заставляет говорить о том, что структурирование будущей формы осуществляется уже на ментальном уровне. И более того. Именно этот ментальный уровень структурообразования подменяет собой форму вообще во многих сочинениях современных композиторов. Свидетельство тому — названия и композиционная основа таких произведений композитора К. Уманского, как «Парабола Икара» для кларнета-соло (1999), «Длинные и короткие линии» для двух виолончелей (2004), «Фрески и витражи» для баяна и органа (2005), «Точки соприкосновения» для альта и фортепиано (2012).

Ту же самую тенденцию структурирования опусов по подобию схем-образов можно отметить в таких сочинениях В. Николаева, как «Проникающие структуры» для терменвокса с оркестром, «19 пик» — композиция для терменвокса и струнного квартета (1999); сценарии скрипты легли в основу произведений «Море волнуется раз…» (2009), «Сон канатоходца» (2012).

Большое количество геометрических форм обнаруживается и в творчестве В. Тарнопольского, и в опусах В. Екимовского.

Почему мы всё время апеллируем к формообразованию, а не форме? На уровне ментального пространства происходят процессы, предшествующие непосредственно музыкальной форме, но руководящие её особенностями. Это область пребывания всего того, что в лингвистике именуется экстенсионалами, то есть понятий, имеющих признаки, но не имеющих конкретного референта (того, к кому конкретно они относятся). Дело в том, что предикаты выражают не только признаки, но и принадлежность их к какому-то классу[3]. Именно с этой когнитивной

позиции бессмысленны споры о композиционных или жанровых первоосновах сонатности или пасторальности: не имея конкретного приложения — это экстенсионалы, такие же, как *лошадиность.* (Только в этом — когнитивном — смысле принципы композиции — симфонизм, рондальность, вариационность сродни жанровым модусам — элегичности, маршевости, вальсообразности). О том, что принципы формообразования типа сонатности или рондообразности не имеют конкретной формы, но имеют возможность влиять на формообразование, читаем у Назайкинского [7, с. 95].

В компетенции ментального уровня формообразования находятся абстрактные, самые общие принципы смыслотворчества, без которых невозможно человеческое мышление вообще: кроме приписывания признака предмету, который включает в себя также классифицировние и категоризации, это сравнение, уподобление, идентификация и т. д.

Говорить о ментальном структурировании в музыке можно не только по аналогии с лингвистикой. В отечественном музыкознании существует достаточно давняя традиция напрямую связывать эти когнитивные акты с музыкальным формообразованием. Например, установка на тождество и подобие лежит в основе асафьевского деления форм на вариационную и рондообразную [3].

Из современных исследований можно упомянуть диссертацию Л. Б. Фрейверт «Общие принципы формообразования в невербальных искусствах: Музыка, живопись, архитектура», в 3 главе которой также рассматриваются когнитивные универсалии — повтор, симметрия — в качестве факторов формализации в архитектонике художественного произведения [11].

Определим самые общие характеристики ментального структурирования.

На ментальном уровне определяется установка на стилевой и формообразующий базис: предмет, действие, процесс. И этот этап смыслополагания имеет судьбоносные последствия, ибо дифференцирует приверженность к статичным или динамичным картинам мира. А это значит, что когнитивные универсалии (статика, динамика) предопределяют собой синтаксические особенности будущего произведения.

Именно на ментальном уровне определяются онтологические (бытийственные) первоосновы, которые неизменно обнаруживаются в когнитивных основаниях творчества самых разных композиторов. Более того, сами эти когнитивные основания (особенности предицирования) столь неизбывны, что пронизывают собой все эпохи и стили, причудливо соединяя таких, например, «антагонистов», как Стравинский и Мессиан, которых нельзя заподозрить в принадлежности одному стилевому лагерю, но с точки зрения когнитивного формообразования между методами их работы можно найти много общего. Например, приверженность Стравинского к составным формам — вплоть до монтажа в «Симфонии духовых» — можно уподобить отмечаемым Т. С. Кюрегян особенностям формообразования у Мессиана[4].

Продолжая характеристику ментальных структур, должны отметить такую их особенность как синтез языковых и неязыковых данных. Если в программной музыке это воспринималось как «свойство жанра», то в сочинениях композиторов второй половины XX века со всей очевидностью была проявлена способность структуры быть образной, об этом свидетельствует использование «образ-схем» в качестве композиционных моделей сочинений. Эта тенденция свидетельствует о синтезе на ментальном уровне музыкальных и визуальных закономерностей.

Подводя некоторые итоги, отметим: в музыке второй половины XX и начала XXI столетия накопилось немало новаций, которые перевернули наши представления о форме и формообразовании. После открытий Веберна «предметность» темы растворилась и «разложилась» до уровня субстанции. Сонорика поменяла местами рельеф и фон, а музыкальная форма переместились в область ментального пространства. Беспрецедентность ситуации музыкального искусства XXI века заключается в том, что изменилась сама функциональность. В этих условиях фактор ментального структурирования мо-

жет помочь в анализе, ибо не только обосновывает когнитивную природу функциональности, но и даёт возможность определить основные форматы языковых и неязыковых знаний в музыкальном формообразовании, глубинные механизмы взаимодействия семантики и синтаксиса. Анализ ментальных структур: когнитивных моделей, фреймов, схем — позволяет представить зависимость семантической и синтаксической структуры от принципов смыслополагания.

Примечания

[1] Философ отмечает: «Процесс представляет собой длительность. Мы не можем понять длительность иначе, чем временную протяженность. Однако дело в том, что процесс, представляющий собой временную протяженность, никак не указывает на время. Мы не можем сказать, в каком времени, настоящем, прошедшем или будущем, совершаются (совершались, будут совершаться) процессы «хождение», «говорение» или «мышление». Процессуальная протяженность лишена темпоральной семантики. Это вряд ли случайное обстоятельство, поскольку процесс предполагает неизменность, фиксированность. Если в субстанциальной картине мира (таковой А. В. Смирнов считает греческую мыслительную традицию — *прим. А. А.*) устойчивость и истинность связываются с вневременным состоянием вещи-субстанции, тогда как время приносит изменчивость и случайность, то в процессуальной картине мира (соответственно — арабское мышление — *прим. А. А.*) длящийся процесс представляет собой устойчивость и фиксирует истинность. С точки зрения языка процесс — не действие, поскольку действие, в отличие от процесса, указывает на время, и эта подсказка языка существенна» [9, с. 12].

[2] Свидетельство тому — общелогическое бытие аддитивности в разных культурах, языках и жанрах — от древнего индийского текста «Дхаммасангани» до опусов современных композиторов — И. Стравинского («Потоп»), Ф. Гласса «Музыка в 12 частях», Арво Пярта («Tabula rasa»), Ф. Караева («In memorium»).

[3] «Экстенсиональность — объемность; сведение содержания, понятий, утверждений, контекстов к их объемам. Экстенсионалом языкового выражения в логике называют обозначаемый им объект или класс объектов. Экстенсионалом собственного имени является обозначаемый им объект; экстенсионалом общего имени будет класс обозначаемых им объектов; экстенсионалом предикатного выражения называют класс предметов, обладающих соответствующим свойством, и т. д.» [8].

[4] Т. С. Кюрегян пишет: «Как это не парадоксально на первый взгляд, практически композитор признаёт едва ли не единственный принцип — составной, или аддитивный (вариант термина, обращённый к новейшей) композиции. Музыкальные «стройдетали» при подобной установке, какими бы они ни были — совершенно однородными или разнородными, мелкими или крупными, элементарно «прислоняются» одна к другой или даже просто «укладываются рядом» [6, с. 52].

Литература

1. *Амрахова А. А.* История с продолжением // Musiqi dunyasi. 2012. №1–2. С. 74–80.
2. *Амрахова А. А.* Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки. Баку: Элм, 2004. 308 с.
3. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
4. *Болдырев Н. Н.* Проблема взаимодействия лексики и грамматики в когнитивном аспекте [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.universaledition.com/ (дата обращения 08.09.2014).
5. *Кубрякова Е. С.* Ономасиология // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 345–346.
6. *Кюрегян Т. С.* «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» в аспекте формообразования у Мессиана // Век Мессиана: сб. ст. / ред.-сост. К. В. Зенкин, Т. С. Кюрегян. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. 272 с.
7. *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
8. Словарь логики [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.onlinedics.

ru/slovar/log.html (дата обращения 08.09.2014).
9. *Смирнов А. В.* Как различаются культуры? // Философский журнал. 2009. №1 (2). С. 61–72.
10. *Соколов А. С.* Введение в музыкальную композицию XX века. М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. 141 с.
11. *Чернова Т. Ю.* Драматургия в инструментальной музыке. М.: Музыка, 1984. 144 с.
12. *Фрейверт Л. Б.* Общие принципы формообразования в невербальных искусствах: Музыка, живопись, архитектура: дис. ... канд. филос. наук. М., 2003. 160 с.
13. *Fauconnier G. & Turner M.* The way we think: Conceptual blending and the mind's hidden complexities. New York: Basic Books, 2002.
14. *Fillmore C. J.* «The Case for Case». In Bach and Harms (Ed.): Universals in Linguistic Theory. New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1968. P. 1–88.
15. *Fillmore C. J., Atkins B. T.* Towards a frame-based lexicon: the case of RISK. In: A. Lehrerand E. Kittay (Hgg.): Frames, Fields, and Contrasts. Erlbaum, 1992. P. 75–102.
16. *Goldberg A. E.* Constructions: Aconstructiongrammar approach to argument structure. Chicago&London: University of ChicagoPress, 1995. 265 p.
17. *Lakoff G.* Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind. Chicago: The University of Chicago Press, 1987. 614 p.
18. *Langacker R. W.* Foundations of cognitive grammar. V. 2: Descriptive application. Stanford, CA: Stanford University Press, 1991. 395 p.

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

© ***Горобец С. В., 2014***

«ЖЁГ СВЕЧУ СВОЕЙ ЖИЗНИ С ТРЁХ СТОРОН...» (К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ АЛЕКСАНДРА ЗИЛОТИ)

Статья посвящена выдающемуся отечественному пианисту, дирижеру, педагогу, общественному деятелю Александру Зилоти. Автор дает характеристику творческой жизни музыканта.

Ключевые слова: концерты, музыкальное просветительство, исполнители

Цель художника не в том, чтобы неоспоримо разрешить вопрос, а в том, чтобы заставить любить жизнь в бесчисленных, никогда не истощимых ее проявлениях.

Л. Н. Толстой

А. Зилоти. Санкт-Петербург, 1902. Автор съемки неизвестен. Из архива кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга (ЦГАКФФД СПб.)

В 2013 году исполнилось 150 лет со дня рождения выдающегося пианиста, дирижера, педагога, музыкально-общественного деятеля Александра Ильича Зилоти (1863–1945), чье имя занимает достойное, но, к сожалению, недооцененное место в отечественной музыкальной культуре. В Москве, Санкт-Петербурге и других городах прошли концерты-приношения в память об этой удивительно творческой личности[1].

Среди многих известных исполнителей своего времени Зилоти выделялся ярким талантом пианиста и разносторонней творческой деятельностью. Современники очень любили и уважали Зилоти. О нем упоминается на страницах дневников, писем Рахманинова, Чайковского, Глазунова, в воспоминаниях деятелей искусства конца XIX – начала XX вв. Имя Зилоти встречается на страницах дореволюционных изданий, в частности на страницах «Музыкальной хроники», «Русской музыкальной газеты», «Русь». «Золотиссимус» — так называл его Ф. Лист, у которого Зилоти стажировался после окончания консерватории. С. Рахманинов в трудные моменты жизни всегда считался с мнением Зилоти и абсолютно верил в его «золотую душу», П. Чайковский шутливо называл Зилоти «благодетелем» и считал его «другом, на которого могу всегда опереться, как на гранитную скалу, и в счастье и в несчастье» [2, с. 5].

После его отъезда из России в 1919 году имя Зилоти надолго забыли. Поэтому неудивительно, что на Западе о нем говорят больше, чем на его Родине. В данной статье хотелось бы показать верность А. Зилоти традициям отечественной музыкальной культуры.

Геннадий Рождественский отмечает: «Многогранная личность Зилоти явно недостаточно освещена в русской и иностранной печати, свидетельствует о том, что он, как говорится, «жёг свечу своей жизни с трех концов», посвятив себя прославлению (другое трудно подобрать) русской музыки» [18, с. 118]. В числе немногих публикаций о нем можно упомянуть отдельные статьи Л. Л. Ковалевой-Огородновой и Е. Г. Мальцевой [3; 4; 7; 8; 9; 10]. О недостаточной исследуемости творческого пути и значимости его деятельности для русской музыкальной культуры говорит то, что единственная книга о Зилоти, вышедшая к столетию со дня его рождения, была издана в 1963 году [2]. Стоит упомянуть и монографию Барбера, вышедшую в Америке в 2002 году [1].

Одаренный пианист всегда был верен традициям и заветам русской музыки. Зилоти окончил с золотой медалью московскую консерваторию, где занимался сначала у Н. Зверева, потом у Н. Рубинштейна, по теории музыки у П. Чайковского и С. Танеева. Затем, после возвращения из Европы, где Зилоти стажировался у Ф. Листа, он работал профессором Московской консерватории[2]. Как известно, А. И. Зилоти был двоюродным братом Сергея Васильевича Рахманинова, также имел родство с П. И. Чайковским[3]. Можно смело утверждать, что великий С. В. Рахманинов стал музыкантом прежде всего благодаря А. Зилоти. По крайней мере, факты биографии Рахманинова, запечатленные в его «Воспоминаниях», дают основание такому утверждению [20, с. 19–21].

Где бы ни жил А. И. Зилоти — в России, в Европе, в Америке[4], — он всегда был страстным пропагандистом русской музыки. Это выражалось в его деятельности, которую можно представить в трех ипостасях: блистательный пианист, дирижер и талантливый организатор. Коротко охарактеризуем виды его деятельности.

Ипостась первая. Пианистическое дарование Зилоти выросло под влиянием знаменитых педагогов — Николая Сергеевича Зверева, Николая Григорьевича Рубинштейна, Петра Ильича Чайковского, Сергея Ивановича Танеева, Ференца Листа. Эти имена уже говорят о многом. «Его изумительная виртуозность и блеск ослепляли, необыкновенная красота и сочность звука, интересная, полная самых тончайших нюансов трактовка лучших произведений фортепианной литературы очаровывали <…> обаятельная внешность Зилоти и его исключительное пианистическое мастерство делали его положительно кумиром публики» [17, т. 1, с. 154]. Видный критик своего времени А. В. Оссовский, характеризуя Зилоти как пианиста, назвал его «пророком простоты». «Простотою определяется у него понимание самого искусства, оценка художественного произведения, подход к исполнению, даже отношение к публике. Но иная простота дороже богатства. В художестве такая «дорогая простота» — дело большого мастера. Таков и есть А. Зилоти» [15, с. 285].

Закончив московскую консерваторию, Зилоти, по совету своего учителя Н. Рубинштейна, отправляется совершенствоваться к уже имеющему мировую известность Ф. Листу. Именно под влиянием Листа сформировались художественные принципы Зилоти-музыканта. Зилоти много работал над собой под руководством великого маэстро. Лист верил в силу искусства, которое может влиять на огромные массы людей, бороться со злом. Именно Листом были заложены уроки просветительства, которые Зилоти проводил всю свою жизнь.

Ипостась вторая: крупный «дирижер-автодиктат». Еще во время первого пребывания заграницей, Зилоти начал выступать в качестве дирижера. Можно предположить, что, также как и Лист, Зилоти серьезно подумывал о карьере дирижера, и вопрос, какому искусству интерпретации целесообразнее отдать предпочтение — дирижированию или пианизму, — постоянно вставал перед ним. Дирижерская деятельность манила Зилоти и, казалось порой, имела много преимуществ. Все сомнения преодолевались сознанием необходимости этого дела и верой в свои силы.

В России впервые Зилоти-дирижер выступил в 1900 году в организованном им же концерте в Большом зале Благородного собрания в Москве. В 1901 году он был приглашен директором симфонического собрания московского филармонического общества. За два сезона он сумел значительно обогатить и обновить репертуар московских концертов. Один из значимых концертов прошел 14 декабря 1902 года в Большом зале Благородного собрания, на котором состоялось уникальное концертное исполнение поэмы Байрона «Манфред» с музыкой Р. Шумана. На роли духа, феи Альп, Немезиды и Астарты была приглашена Комиссаржевская, партия духа была певческой. Манфреда читал Ф. Шаляпин. Зилоти, готовясь к концертам заранее, вел переписку с артистами. Предварительно договорившись с Комиссаржевской, он пишет Шаляпину, участнику будущего спектакля, письмо: «Прошу тебя сообщить мне, могу ли я поставить Манфреда на субботу 14 декабря. Астартой будет Комиссаржевская» [19, с. 45]. Какое созвездие двух великих имен!

Зилоти возрождал на своих концертах старую, забытую музыку. Например, благодаря ему впервые в Петербурге прозвучали Бранденбургские концерты Баха, музыка Р. Штрауса, Брукнера, произведения современных французских композиторов — Дюка, Шоссона, Равеля, Дебюсси. На первом плане — забота об интересной программе, на втором — солисты. В качестве солистов в свои концерты Зилоти приглашал выдающихся европейских и отечественных знаменитостей, таких пианистов как А. Корто, И. Гофмана, В. Сапельникова, Ф. Блуменфельда, С. Рахманинова, С. Прокофьева; скрипачей Ж. Тибо, Э. Изаи, Дж. Энеску, Л. Ауэра; виолончелистов П. Казальса, А. Брандукова; вокалистов Ф. Шаляпина, Л. Собинова, Н. Забелу-Врубель, А. Нежданову и других. В. А. Оссовский, видный музыкальный критик, фигуру которого игнорировать невозможно, отмечает: «в деле дирижирования оркестром он должен быть признан, в сущности, еще новичком. Не считая единичных опытов дирижирования в 1890 году в Москве, в 1896 году в Лейпциге, лишь в 1901 году Зилоти занялся систематически этой трудной отраслью музыкального исполнения. Но в ней он неуклонно идет вперед...» [13, с. 119].

Полного размаха дирижерская деятельность Зилоти достигла после 1903 года, когда он переселяется из Москвы в Петербург и приступает к организации своего дела — антрепризы «Концерты А. Зилоти»[5]. Здесь концертно-просветительская деятельность проходила наиболее плодотворно. Став во главе своих концертов, он привлекал внимание слушателей как к классической, так и к современной музыке. Например, к ранее не исполняемым сочинениям И. С. Баха, Генделя, Ф. Э. Баха, Вивальди и к современной музыке Стравинского, Прокофьева. Зилоти за первые десять лет продирижировал 60 концертами из 95 с разнообразной программой. Особенно ему нравилась увертюра «Мейстерзингеров» Вагнера.

«Концерты А. Зилоти» при их чрезвычайно широкой, отнюдь не коммерческой постановке, сначала приносили их организатору значительные убытки. Но Зилоти своим замыслом популяризации музыкального искусства все же сумел привлечь крупных меценатов-капиталистов — «голошистов» Г. Г. Гильзе ванн дер Пальс, Г. Л. Гейзе, М. Л. Нейшеллера, состоявших директорами-владельцами Российско-Американской резиновой мануфактуры (в советское время фабрики «Красный треугольник»), которые приняли на себя покрытие расходов. Они стали субсидировать его концерты. Поначалу, в первых сезонах, эти концерты привлекали немного слушателей. Меценаты были разочарованы и отказались поддерживать это дело после окончания сезона 1907/1908 года. Зилоти пришлось вкладывать в него свои средства, для чего были заложены драгоценности жены Веры Павловны. Надо заметить, что Петербургские концерты А. И. Зилоти проходили в период, когда он достиг вершины своего исполнительского мастерства.

Ипостась третья. А. И. Зилоти обладал исключительными организаторскими способностями. Он выполнял огромную административную работу, которой занимается обычно целая концертная организация: вел переговоры с артистами и заключал с ними контракты, составлял репертуар сезона, пояснения к программам концертов, заказывал залы и многое другое.

Человек фантастической энергии и трудоспособности, он организовал в Веймаре

Листовское общество, Народные бесплатные концерты, Общедоступные концерты в Петербурге. Подход ко всему был глубок и серьёзен. Слушателям раздавались анкеты, в которых спрашивалось об индивидуальных слуховых ощущениях, о конкретных музыкальных образах, возникающих при слушании музыки. Вместе с С. К. Маковским и Ф. Ф. Зеленским Зилоти был учредителем Скрябинского петроградского общества (Общество им. А. Н. Скрябина), созданного в 1916 году. Александр Ильич был учредителем «Общества друзей музыки» (1908), членом Всероссийского общества оперных и драматических театров-школ (1909), председателем Союза музыкальный деятелей (1917) [16]. Последним общественным начинанием выдающегося музыканта была организация Русского музыкального фонда в 1916 году, прообраза Музыкального фонда СССР — благотворительной организации для помощи нуждающимся музыкантам и их семьям. В совет фонда входили А. К. Глазунов, А. М. Горький, А. В. Оссовский, Ф. И. Шаляпин, С. В. Рахманинов. Все это говорит о фантастической энергии и трудоспособности Зилоти.

Переселяясь из Москвы в Петербург в 1903 году, А. Зилоти приступает к организации своего концертного дела, создав антрепризную организацию под названием «Концерты А. Зилоти». С 1903 по 1918 год давались симфонические и камерные концерты, а также внеабонементные и экстренные. Цель «Концертов А. Зилоти» — просветительская, знакомить публику с серьезной музыкой, воспитание музыкального вкуса. Зилотиевские концерты отличались блестящим музыкальным исполнением. Солистами приглашались европейские и отечественные знаменитости, которые были нужны для совершенства исполнения и для привлечения публики. Часто привлекались выдающиеся дирижёры А. Никиш, Дж. Энеску, В. Менгельберг, Ф. Мотль, А. К. Глазунов, С. В. Рахманинов, С. С. Прокофьев. Александр Ильич был и директором, и дирижером, и солистом, и ансамблистом этой организации. Через три года говорили о его концертах, как о выдающемся явлении культуры Петербурга. Концерты А. Зилоти вел с «убеждённой преданностью идее, с непоколебимым мужеством» [12, с. 114]. Пропагандист и просветитель он постоянно знакомил публику с новыми течениями в музыкальном искусстве. В его концертах впервые в России прозвучали крупнейшие сочинения Баха, Дебюсси, Вагнера, Скрябина, Рахманинова, Прокофьева, Стравинского. Концерты проходили в зале Дворянского собрания, в Большом и Малом залах Петербургской консерватории, в Мариинском театре. Свою миссию Зилоти видел в том, чтобы каким бы то ни было способом ходить на концерты, слушать лишь хорошую музыку и лишь в хорошем исполнении, любить ее.

Еще одна грань таланта Зилоти — выступление в качестве ансамблиста. Славу камерного исполнителя Зилоти завоевал играя в дуэтах. Просматривая программы концертных сезонов, мы видим, что А. Зилоти неоднократно аккомпанировал П. Казальсу, Ж. Тибо, Э. Изаи, Л. Ауэру, А. В. Вержбиловичу и другим музыкантам [5; 6]. Приведем, в качестве примера, отзыв о вечере А. Зилоти и П. Казальса: «Исполнение обоих артистов-художников — замечательно; мужественная, импозантно-блестящая игра А. Зилоти — оттеняла задумчиво-мечтательное исполнение П. Казальса, игра которого — чистая, возвышенная поэзия» [2, с. 18].

Немалый интерес А. Зилоти представлял как редактор многих музыкальных произведений. В фондах Отдела нотных изданий и звукозаписи Российской национальной библиотеки имеются музыкальные произведения, переложения которых для фортепиано сделал Александр Ильич. Среди них — симфоническая и инструментальная музыка Альбениса, Аренского, Бизе, Глазунова, Гнесина, Лядова, Рахманинова, Штрауса, Шумана и других композиторов. Переложения сделаны как мало известных произведений, так и произведений, которые сегодня можно назвать шлягерами. Например, «Итальянская полька» Рахманинова, вальс «Жизнь артиста» Штрауса. Петр Ильич Чайковский доверил корректуру своих произведений только Зилоти, а также переложение для фортепиано своих балетов, опер, редактирование их к изданию и переизданию.

Февральскую революцию 1917 года Зилоти встретил с сочувствием. Будучи из-

бранным директором оперной труппы Мариинского театра в мае 1917 года он начинает готовиться к возобновлению спектаклей. 9 ноября 1917 года, театр был открыт. Нарком просвещения А. Луначарский посчитал, что вся сила сопротивления исходит от Зилоти, и недолго думая, посадил его в «Кресты», откуда Зилоти удалось быстро освободиться благодаря врачу и другу Ивану Манухину.

По распоряжению Луначарского должность управляющего труппой была отменена, и Зилоти посвятил себя педагогической деятельности. В 1919 году он назначается заведующим специальной школой музыкального просвещения, которая находилась на набережной реки Фонтанки. Будучи человеком с общественно-активной позицией, Зилоти входит в состав Петроградской комиссии по реформе музыкального образования вместе с А. К. Глазуновым, Б. В. Асафьевым, В. Г. Каратыгиным.

Личность А. И. Зилоти стоит особняком в отечественной музыкальной культуре. Многогранная деятельность Зилоти увеличивает интерес к нему как к артисту-музыканту и человеку. Все грани творчества ярко раскрылись в его деятельности. Всеми силами он хотел сделать народ образованнее, культурнее, способствовал воспитанию музыкального вкуса. Уже более ста лет этот круг вопросов остается актуальным.

Время идет, но нельзя забывать достижения русского искусства прошлых лет. Деятельность А. Зилоти — определённый и важный этап в развитии отечественного музыкального просветительства. Велики его заслуги в формировании художественного вкуса русского общества. Александр Ильич Зилоти должен занять достойное место в отечественной истории, его деятельность — несомненный вклад в сокровищницу русского музыкального искусства.

Примечания

[1] Например, «Посвящение А. Зилоти» 13.10.2013 г. в Московском международном доме музыки; «Посвящение Александру Зилоти» (к 150-летию со дня рождения) 14.10.2013 в Московской консерватории; концерт Юлии Стадлер и студентов ее класса 06.12.2013 в РГИИИ — «Золотиссимус — 150»; Литературно-музыкальная программа к 150-летию А. И. Зилоти 26.10.2013 в Подольске.

[2] Зилоти три года, с 1888 по 1891 год, занимал место профессора в Московской консерватории, его класс привлекал в то время наиболее талантливую молодежь. Несмотря на недолгий срок своей работы в этом учебном заведении, он оставил яркий след в его истории. Среди учеников Зилоти — З. К. Игумнов, С. В. Рахманинов, А. Б. Гольденвейзер. Зилоти написал заявление об уходе из консерватории 21 мая 1891 г. в связи с конфликтом с тогдашним директором консерватории Сафоновым В. И.

[3] Родной брат П. И. Чайковского — Анатолий Ильич Чайковский — был женат на племяннице П. М. Третьякова Прасковье Коншиной, а А. Зилоти был женат на Вере Павловне Третьяковой — дочери известного мецената, собирателя произведений русского изобразительного искусства, основателя Третьяковской галереи Павла Михайловича Третьякова.

[4] Зилоти в 1919 г. с семьей эмигрирует в Финляндию, затем переезжает в Германию. С 1922 г. переселяется в Америку, где с 1926 г. преподает в музыкальной школе г. Джульярда, расположенной в Нью-Йорке в Линкольн-центре, одном из крупнейших и престижнейших американских высших учебных заведений в области искусства и музыки, предназначенных для студентов, уже имеющих определенное музыкальное образование. В этой школе он проработал свыше 10 лет, воспитал немало пианистов, среди которых наибольшую известность приобрел Марк Блицстайн.

[5] Подробнее о «Концертах А. Зилоти» см.: Горобец С. В. Концерты Зилоти в культуре Санкт-Петербурга // Общество. Среда. Развитие. 2013. №3. С. 164–168.

Литература

1. *Barber C.* Lostinthe Stars: The Forgotten Musical Life of Alexander Siloti. Lanham, Maryland: ScarecrowPress, 2002. 429 с.
2. *Зилоти А. И.* Воспоминания и письма /

сост. Л. М. Кутателадзе, под ред. Л. Н. Раабена. Л.: Музгиз, 1963. 457 с.
3. *Ковалева-Огороднова Л. Л.* Рахманинов в Петербурге. СПб.: Предприятие Санкт-Петербургского Союза художников, 1997. 398 с.
4. *Ковалева-Огороднова Л. Л.* Сто лет премьер в концертах Александра Зилоти // История Петербурга. 2011. №2(60). С. 24–30.
5. Концерты А. И. Зилоти. Программы концертов за 10 сезонов. (1903/1904–1912/1913). СПб.: тип. С. Л. Кинда, 1913. 145 с.
6. Концерты А. И. Зилоти. Программы концертов сезон 1911–1912 гг. СПб.: Б.и., 1911. 27 с.
7. *Мальцева Е. Г.* Педагог это художник. Зилоти о проблемах преподавания // Музыка и время. 2012. №9. С. 63–66.
8. *Мальцева Е. Г.* О педагогической деятельности А. И. Зилоти // Проблемы музыкальной науки. 2012. №2 (11). С. 84–49.
9. *Мальцева Е. Г.* А. И. Зилоти — педагог: продолжение традиций // Музыкальная академия. 2012. №3. С. 78–83.
10. *Мальцева Е. Г.* Две статьи о А. И. Зилоти // Южно-Российский музыкальный альманах. 2011. №2. С. 76–87.
11. *Манухин И. И.* Воспоминания о 1917–1918 г. // Новый журнал. Нью-Йорк. 1958. №54 [Электронный ресурс]. Режим доступа: kfinkelshteyn.narod.ru/Tzarskoye_Selo/Uch_zav/Nik_Gimn/NGU_Manuhin_vosp.htm???history=0&sample=8&ref=0 Заглав. с экрана (дата обращения 25.06.2013).
12. *Оссовский А. В.* Второй симфонический концерт А. И. Зилоти // Музыкально-критические статьи (1894–1912) / общ. ред., вступ. ст. Ю. А. Кремлева. Л.: Музыка, 1971. 370 с.
13. *Оссовский А. В.* Концерт А. И. Зилоти // Музыкально-критические статьи (1894–1912) / общ. ред., вступ. ст. Ю. А. Кремлева. Л.: Музыка, 1971. 370 с.
14. *Оссовский А. В.* С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. Изд. 4-е, доп. М.: Музыка, 1973. Т. 1. 480 с.
15. *Оссовский А. В.* Фортепианный вечер А. И. Зилоти (первый камерный концерт) // Музыкально-критические статьи (1894–1912) / общ. ред., вступ. ст. Ю. А. Кремлев. Л.: Музыка, 1971. 370 с.
16. *Петровской И. Ф.* Музыкальное образование и музыкально-общественные организации в Петербурге 1801–1917 гг. Энциклопедия. СПб.: изд-во Петровский фонд, 1999. 367 с.
17. *Пресман М. Л.* Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов (памяти профессора Московской консерватории Н. С. Зверева) // Воспоминания о Рахманинове / сост., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. В 2 т. Т. 1 изд. 4-е. доп. М.: Музыка, 1973. С. 154.
18. *Рождественский Г.* Агент русской музыки // Русское искусство. 2008. №1. С. 118–121.
19. *Рыбакова Ю. П.* В. Ф. Комиссаржевская. Летопись жизни и творчества. СПб.: РГИИИ, 1994. 519 с.
20. *Сатина С. А.* Записка о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове / ред.-сост., коммент. и предисл. З. Апетян. Т. 1. Изд. 4-е, доп. М.: Музыка, 1973. 480 с.

© *Евсеенко О. А., 2014*

СТИЛЕВОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КАК ТВОРЧЕСКИЙ ФАКТОР СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ПЕРЕЛОЖЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ ДОМРЫ)

Автор статьи рассматривает проблему соединения стилей в инструментальном переложении как творческий фактор музыкальной интерпретации, анализирует и на конкретном музыкальном примере определяет возможные способы разрешения этой проблемы в плоскости домрового исполнительства и переложения.

Ключевые слова: музыкальный стиль, переложение, стилевое взаимодействие, творческий, домра, интерпретация, исполнительство

Проблема инструментального музыкального переложения, в частности домрового, на протяжении многих лет продолжает вызывать неизменный интерес музыкантов и ученых. Использование системного анализа позволяет выделить в ней несколько аспектов. Безусловно, каждый из них заслуживает отдельного внимания, как например, формообразование, система средств музыкальной выразительности, жанровое разнообразие, интонация, семантическое значение и т. д. Но наиболее интересной с точки зрения вариативности и, одновременно, наименее исследованной с позиций способа воплощения в музыкальном переложении, продолжает оставаться область стилевого соответствия первоисточнику. А между тем стиль является не только одним из главных признаков музыкального переложения, но и своеобразным критерием его полноценности. Особенно если стиль, а тем более соединение разных стилей, становится творческим фактором в создании домрового музыкального переложения.

В современных условиях, характеризующихся возросшей конкуренцией и расширенными возможностями осуществления творческих замыслов, умение создать музыкальное переложение становится для музыкантов-инструменталистов не только стимулом, но и одним из способов творческой реализации. Постоянное повышение профессиональных требований сегодня обуславливает существование высокого качественного уровня музыкального исполнительства и переложения. В этой связи особое значение приобретают вопросы стилевого диалога в музыкальных произведениях и их переложениях.

Проблеме стилевого соответствия в переложениях музыкальных произведений посвящено множество трудов ведущих ученых и деятелей искусств. Среди них следует выделить работы М. К. Михайлова, Е. В. Назайкинского, М. Г. Арановского, В. В. Медушевского, А. Н. Жаркова, М. Н. Лобановой, С. И. Савенко, И. А. Скворцовой, С. С. Скребкова и др. Детальное изучение трудов названных авторов позволяет обозначить специфику каждого музыкального стиля. Также, по нашему мнению, заслуживают внимания исследования молодых ученых: М. Борисенко, И. Дмитрук, А. Желтировой, Е. Игнатенко, В. Кравченко, В. Литвинова, С. Литвинец, Е. Скрябиной, Л. Шорошевой и других. Но, к сожалению, вопросы, связанные с воссозданием стилистических особенностей первоисточника и вариантов стилевого взаимодействия в инструментальном переложении, до настоящего времени разработаны недостаточно. Таким образом, **целью** настоящей статьи является попытка обозначить на конкретном музыкальном примере возможные способы взаимодействия стилей в музыкальном переложении для домры.

Проблема стиля в искусстве очень сложна и многогранна. В музыке стало уже привычным общепринятое понимание стиля как «системы стойких признаков художественного явления» [2, с. 98]. Е. В. Назайкинский формулирует стиль как постоянство типологических черт, отображающих совокупность смысловой и конструктивно-выразительной составляющей музыкального произведения [8, с. 142].

С. Скребков в своей монографии определяет стиль как «ступени исторического развития музыкального искусства» [10, с. 208]. В электронной энциклопедии можно найти следующее определение музыкального стиля: «стиль музыкальный — термин в искусствоведении, характеризующий систему средств выразительности, которая служит воплощению того или иного идейно-образного содержания» [7]. Очевидно, в определении понятия музыкального стиля не существует однозначности. Точно так же не существует четких границ между стилями. Формируясь на протяжении долгого периода времени, музыкальные стили находятся в постоянном движении, смешении и противопоставлении.

Ускорение ритма жизни сегодня, появление новейших тенденций в искусстве требует от музыкантов точного знания особенностей каждого стиля и умелого их использования в своем творчестве. Что касается инструментального переложения, то достигнуть нужного результата возможно благодаря соединению, соотношению, взаимодействию, одновременному использованию нескольких структурных и стилевых его компонентов. Стремление создателей переложения к оригинальности концепции, универсальности ее воплощения, новизне интерпретации, попытке представить одновременно прошлое и будущее инструментального (домрового) переложения во многом объясняет их заинтересованность в изучении данной проблемы.

Во избежание опасности быть неверно истолкованными, оговоримся, что под музыкальным переложением мы пониманием творческую адаптацию произведения для другого инструмента, которая максимально приблизит исполнение к «природному» звучанию. Такую смену инструментальных условий звучания музыкального произведения мы считаем закономерной и оправданной. Но только в случае, если оригинальные средства музыкальной выразительности органично перевоплощаются на средства выразительности инструмента-реципиента, синтезируются на новой основе, а не берутся напрокат, как нечто чужеродное.

Как известно, в основе музыкального переложения лежит творческая интерпретация. Говоря об интерпретации в музыкальном переложении, мы акцентируем внимание на двойственности самого понятия — интерпретации исполнительской и интерпретации переложения — поскольку музыкальное переложение является лишь своеобразной фиксацией интерпретаторской мысли. Для того, чтобы эта мысль была услышана, то есть стала всеобщим достоянием, нужны исполнители. Именно на этапе исполнения музыкальное переложение приобретает свойства музыкального высказывания, то есть становится частью живого музыкального общения.

Необходимо отметить, что в музыкальной среде существуют довольно разные взгляды на феномен творческой интерпретации. Часть музыкантов является сторонниками идеи, что благодаря интерпретации на основе старого материала появляется новый, причем исполнителей-интерпретаторов считают почти соавторами композитора. Другие, наоборот, убеждены, что посредством интерпретации осуществляется нивелирование первичной идеи произведения. Так, современный исследователь проблемы эстетической интерпретации Л. Мизина считает, что «целью каждой интерпретации должно быть уважение к авторской мысли, которое <…> способствует истинному пониманию. Связь между пониманием и интерпретацией состоит, таким образом, в том, что понимание является определенным фундаментом для дальнейшей интерпретации. В свою очередь, интерпретация является основой для понимания» [6, с. 16].

Следует также заметить, что процесс интерпретации предусматривает наличие исходного объекта, то есть музыкального текста, который фиксирует и передает намерения композитора. Музыкальный текст становится предметом дальнейшего толкования посредством переложения и исполнения. На наш взгляд, неслучайно намерению создать музыкальное переложение часто подвергаются произведения именно доклассической или постклассической эпохи, поскольку произведения указанных периодов не обладают такой степенью однозначности прочтения, как произведения классические с их необходимым (почти идеальным) уровнем информативно-

сти [9, с. 319]. Кроме того, некую параллель между музыкой барокко и джазовой музыкой возможно провести, благодаря глубокому их духовному родству, природу которого и раскрывает интрепретация. Корни этого родства следует искать в импровизации, которая, как известно, была обязательным элементом барочной музыки (использование мелизматики, вариативность повторений при репризе и т. д.). Импровизацию в джазе поддерживает, как правило, ритм-группа — джазовый музыкант импровизирует в сопровождении последовательности аккордов. Импровизация в эпоху барокко неизменно осуществлялась в сопровождении баса-континуо. Таким образом, мы обнаруживаем связующее звено между весьма разными, на первый взгляд, стилями, джаз и барокко. Возможность и умение импровизировать позволяет музыканту (как исполнителю, так и автору переложения) реализовать всевозможные интерпретаторские решения. Именно вследствие развития мысли интерпретатора возникают неожиданные комбинации и соотношения, в том числе в области стиля, которые рассматривает автор статьи.

В качестве музыкального примера, иллюстрирующего некоторые способы взаимодействия разных стилей в сфере инструментального переложения, возьмем «Дивертисмент» *G-dur* для двух скрипок и фортепиано современного композитора И. Фролова в переложении для двух домр и фортепиано Е. Оленчик. Это произведение ориентировано на сочетание классической и джазовой стилистики. Благодаря яркой образности, легкости восприятия, умелому использованию автором полного инструментального диапазона и владению средствами музыкальной выразительности, данное музыкальное произведение, на наш взгляд, может быть переложено для других инструментов, в частности домры. Подобно первоисточнику, переложение Дивертисмента О. Оленчик не содержит тематических или фактурных изменений исходного материала. Это является дополнительной сложностью для переложения, поскольку некоторым образом ограничивает и сужает амплитуду возможностей в процессе переложения. В то же время на первый план инструментального перевоплощения выходит стилистическое соответствие каждой его составляющей. Чтобы проследить качество воспроизведения доклассической и джазовой традиции скрипичного исполнения в домровом варианте переложения Е. Оленчик, обозначим следующие векторы данного процесса:

- Имитация и использование доклассической и джазовой манеры исполнения на народном инструменте, наделенном звонким, колоритным тембром.
- Адаптация приемов игры на домре к той интонационной и жанрово-тематической модели, которую необходимо воспроизвести в переложении.
- Поиски эквивалентного воспроизведения образной драматургии произведения на уровне знаково-семантичных структур и тембральной сферы.

Для многих отечественных музыкальных инструментов, к числу которых относится и домра, «создание переложений лучших образцов мировой музыкальной классики позволяет не только усовершенствовать звуковыразительные и фактурные возможности инструмента, а в значительной степени способствует расширению его репертуарной политики» [3, с. 1]. Решение проблемы накопления репертуара посредством создания переложений для народных инструментов вообще, а для домры — особенно, имеет большое значение. Если учесть, что домра — в силу исторически сложившихся условий — появилась на концертной эстраде достаточно поздно, и композиторы обратили внимание на этот инструмент лишь в начале XX столетия, отсутствие в репертуаре народных инструментов огромных пластов старинной, классической, романтической музыки является недопустимым. Все изложенное обуславливает специфику домрового репертуара, который преимущественно состоит из переложений. Только в конце XX столетия наметилась тенденция к его обогащению благодаря появлению огромного количества оригинальных произведений, а также переложений, написанных выдающимися исполнителями-домристами: В. Ивко, В. Кругловым, С. Лукиным, Б. Михеевым, В. Соломиным,

А. Цыганковым, Ю. Яковлевым и др. К числу удачных, на наш взгляд, домровых переложений следует отнести принятый во внимание Дивертисмент.

Напомним, что дивертисментом (забава, divertimento — *итал.*, divertissement — *франц.*) называются музыкальные сочинения, составленные из нескольких небольших, легко обработанных пьес, для одного или нескольких инструментов [4]. Дивертисменты обычно излагаются в свободной форме, состоящей из нескольких частей, которая объединяет в себе черты сонаты, сюиты и концерта. Музыкальную форму рассматриваемого нами Дивертисмента мы определяем как сложную трехчастную, с чертами вариационности в средней части. Такое музыкальное явление, напоминающее попурри, приближается к салонной (легкой, развлекательной) музыке. Однако же благодаря приемам исполнения и интерпретации произведение представляет интерес для нас с точки зрения переложения.

Начало Дивертисмента ознаменовано торжественным, бравурным звучанием скрипки, возвышенность которого подчеркнута отдаленностью и строгостью аккомпанемента. По нашему мнению, именно такое разделение подчеркивает значение акцентированного туше скрипки, выдержанность длительности звука, разницу интонационного соотношения звуков в рамках одного динамического оттенка. В варианте переложения Е. Оленчик начало произведения сопровождается акцентированным тремоло, полностью заполняющем счетное время и чуть заметным прерыванием, отмечающим начало длительности. Активность момента соприкосновения медиатора со струной в начале длительности посредством диминуэндо переходит в мягкость, сопровождающую снятие медиатора со струны. На протяжении нескольких тактов первая скрипка воспроизводит доклассическую манеру исполнения с ее ясностью мысли, удивительным сочетанием ритмической четкости с мелодичностью звуковой артикуляции. Заданный тон исполнения далее подхватывает и продолжает вторая скрипка. В переложении скрипичное *detaché* передается с помощью домрового равнозначного переменного удара. Такие домровые звуки, которые образуются вследствие равномерных долгих вертикальных движений кисти правой руки, сопровождающиеся глубоким погружением медиатора в струну, акустически приближаются к скрипичной речевой манере звукоизвлечения. Далее торжественность первого эпизода постепенно сменяется приглушенной камерностью следующего. На прозрачном фоне аккомпанемента мелодичность течения нонлегатных восьмых (ритмическая структура мелодии не изменяется) приобретает черты продленного дыхания. Внутреннее эмоциональное напряжение и модуляционная свобода первоисточника воссоздана в переложении посредством волнообразных, мягких нажимов приготовленным медиатором, будто переползающим со струны на струну. В сочетании со значительным динамическим перепадом, разделяющим обе темы, эти плавающие переменные чередования восходящих и нисходящих ударов передают атмосферу неожиданного откровения, созданную автором переложения.

Необходимо отметить, что все описанные выше расхождения первоисточника и переложения касаются в большей степени музыкальной речи, — особенностей речевого воспроизведения и использования, — чем языка. Нотная запись исходного текста и переложения почти идентична, за исключением некоторых артикуляционных обозначений. Такая тождественность нотного текста делает возможным исполнение Дивертисмента как на скрипке, так и на домре. Вместе с тем эквивалентность записи создает определенную проблему, поскольку большинство домристов просто читают и играют скрипичные произведения, не обращая особого внимания на речевые различия. В таком случае реально создается угроза подмены средств выразительности, которая изменяет качественные свойства звучания, что влечет за собой изменения стиля и ставит под сомнение целесообразность создания переложения вообще. Следовательно, стилевое соответствие оригиналу является необходимым условием создания переложения и важнейшим элементом единства формы и содержания последнего.

Кроме знаков нотного письма, семантическое значение которых остается неизмен-

ным, современный нотный текст (примером которого может послужить Дивертисмент) обычно содержит некоторое количество обозначений, касающихся исполнения. Как правило, они тщательно выписываются композитором и существенно облегчают чтение и воспроизведение авторской мысли. Но если мы обратимся к сочинению доклассической эпохи, то его запись, как правило, не содержит никаких дополнительных обозначений, кроме нот. Что же касается джаза, то в большинстве случаев нам придется опираться только на гармонические функции, все другое отдается на усмотрение исполнителя. Недостаток фиксированной автором информации, направляющей исполнение в нужное русло, в определенной степени усложняет процесс исполнения, в то же время открывает безграничные возможности для деятельности интерпретаторов. По нашему мнению, Дивертисмент, который мы рассматриваем, как раз является результатом подобной деятельности.

Переход к следующему джазовому эпизоду данного произведения осуществляется через последовательность восходящих хроматических акцентированных аккордов. Что касается фактуры, она поддерживает заданную тему, но обилие знаков артикуляции вносит стилистическое изменение в звучание, постепенно уводя его в сферу джазовой импровизации. На наш взгляд, джазовая стилистика наделяет музыкальное переложение способностью существовать в реальном, «живом» течении времени. Исполнение и переложение произведений в джазовой манере сегодня все больше выходит за рамки отдельных жанров, стилей и направлений, что является благодатной основой для появления различных стилевых диалогов. Так, басовый голос, который в начале произведения лишь служил опорой для мелодии, далее неожиданно изменяет свое назначение и выходит на передний план, как бы оспаривая ее значимость. Благодаря выдержанным до конца четвертям с глубоким мягким подчеркиванием начала длительности, а также ритмичным пунктирным прерыванием фраз, передвижение басового голоса напоминает шаги. Функциональное насыщение басовой линии в целом поддерживает классическую основу. Однако сочетание свингового приема исполнения мелодии, ненавязчивого синкопированного локального сопровождения, необычного для джаза домрового тембра создает ощущение легкой импровизации, хотя интонационная высотность каждого звука мелодии фиксирована нотами. Ладовая организация классического и джазового эпизодов сохраняется без изменений. Но благодаря интонационным, артикуляционным, ритмическим отклонениям исходных тем, а также их творческому переосмыслению исконно классический музыкальный орнамент перевоплощается в типичный джазовый. Гибкая ритмика, непринужденная манера исполнения произведения, отсутствие динамического напряжения позволяют причислить Дивертисмент к разряду джазовых переложений. В отличие от первоисточника, джазовые отрывки переложения насыщены различными тембральными украшениями с использованием игры на подставке, на грифе, игры по закрытым струнам, за подставкой и пр. Своеобразная игра тембра придает переложению элемент рафинированности и утонченности. С помощью этой игры создается дополнительное противопоставление доклассическим эпизодам, в которых тембр передает определенный семантический смысл и является неотъемлемой частью содержательного музыкального высказывания [5, с. 12–15]. То есть в данном случае мы можем говорить о том, что тембр становится важным элементом передачи содержания звуковой музыкальной речи. Итак, мы приходим к выводу, что тембр и импровизация являются не только стилевыми признаками в домровом переложении, но и элементами творческой интерпретации, обеспечивающими взаимосвязь и взаимодействие между различными стилевыми направлениями.

Как описывалось ранее, стиль является своеобразным критерием профессионализма и качества домрового музыкального переложения. Особенность переложения доклассической музыки заключается прежде всего в воссоздании артикуляции. Музыка эпохи барокко по своему устройству и характеру очень близка к человеческой речи, что отмечает в своей книге Н. Арнонкур [1, с. 58].

Следовательно, в ней четко обозначены ударные и безударные слоги. Потому особенное значение для речевого оформления старинной музыки имеет необходимость соблюдения иерархии акцентов. В размере Дивертисмента — 4/4 — известное соотношение времени (сильное – слабое – относительно сильное – более слабое) преимущественно сохраняется. Отметим, что оно совпадает с домровыми игровыми движениями вниз-вверх, что, безусловно, учел автор переложения, стилизуя старинную музыку. Появление диссонанса или синкопы естественно нарушает упомянутую иерархию, но помогает избежать монотонности и предсказуемости. Расположение ударных и безударных слогов, в свою очередь, влияет на структуру мотивов, что регулирует смысловую нагрузку музыкального высказывания. Таким образом, именно артикуляция, с той или иной степенью ясности и раздельности произношения звуков, обуславливает возникновение музыкальной мысли. И уже в соответствии с ней музыкальные звуки наполняются выразительностью и смыслом. Если музыка, по мнению Н. Арнонкура, — язык звуков, а все, что произносится, требует понимания, то старинную музыку необходимо, в первую очередь, понимать так же, как речь. В контексте речевого произношения, будет не лишним вспомнить утверждение Л. Моцарта о том, что «недостаточно играть < … > группы нот, используя указанные штрихи. Нужно уметь, в согласии с хорошим вкусом, самому кстати использовать легато и стаккато там, где они вообще не обозначены» [там же, с. 86]. Уровень аутентичности переложения Е. Оленчик демонстрирует попытку возродить в современном исполнении старинной музыки тот изначальный синкретизм, основой которого было отождествление автора и исполнителя. Перенося, согласно собственному видению, крайне щепетильное отношение к звуку на современную музыку, автор переложения подтверждает существующую мысль о том, что аутентичное исполнение доклассической музыки живет стимулами актуального искусства. Переложение Е. Оленчик — это своеобразный комментарий к исполнительской стилистике ушедших в прошлое времен, но близкий и понятный нам.

На протяжении всего произведения оба эпизода (доклассический и джазовый) неоднократно сменяют друг друга, но их взаимодействие не выходит за рамки контрастного сопоставления. Между ними существует некий диалог. Собственно, во многом благодаря описанным в статье различиям обоих эпизодов, и создается диалогичность ситуации. Итак, мы снова возвращаемся к тезису, что интерпретация и концертное исполнение инструментальной музыки, — как авторской, так и переложенной, — «призвано решать задачи, аналогичные аутентичному исполнительству, пробуждая в музыкантах творца, причастного тайне рождения музыки» [9, с. 331]. Прямо или косвенно, их решение воздействует и на авторов музыкальных переложений, активизируя их творческие, интерпретаторские способности. Данный вариант переложения Дивертисмента целиком подтверждает эту мысль.

На основе изложенного материала мы заключаем, что возможными средствами взаимодействия стилей в современном домровом переложении служат импровизационность, тембральность, артикуляционная тождественность, взаимосвязь технических и художественных приемов исполнения, а также их звуковое соответствие. Целесообразность данного переложения подтверждается исследованием значения структурно-смысловых единиц звуковой музыкальной речи, посредством взаимодействия которых осуществляется переход из одной стилевой системы (доклассической) в другую (джазовую). Благодаря дифференцированности музыкальных грамматик доклассического и джазового стилей (лад, ритм, интонация, артикуляция и прочих), сохраняется образный строй оригинала произведения и его переложения. Вариант домрового переложения Е. Оленчик свидетельствует, что современная творческая интерпретация музыкального произведения подчеркивает необходимость внимательного отношения к звуку. Суровость и аристократичность высокого стиля в соотношении с рафинированной тембральностью и детализацией структур музыкальной речи, прису-

щей джазовому стилю, подтверждает продуманность идеи переложения на всех уровнях. В целом, автор переложения выдерживает стилевое соответствие между оригинальной и переложенной версиями музыкального произведения, сглаживает противоречия между их музыкальными языками, которые возникли из-за различных инструментальных условий исходного произведения и переложения. Предпочтение отдается живому чувству импровизации. Взаимодействие стилей в настоящем переложении — это яркий и смелый творческий эксперимент, доказывающий существование неразрывной связи между прошлым и будущим музыкального инструментального переложения.

Вопросы соединения стилей и поиска путей оптимального воплощения творческой интерпретации в инструментальном музыкальном переложении в дальнейшем требуют глубокого изучения, детального анализа и решения.

Литература

1. *Арнонкур Н.* Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки. Сумы: Собор, 2002. 184 с.
2. *Горюхина Н. А.* Методика анализа национального стиля. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. К.: Музычна Украина, 1985. 111 с.
3. *Давыдов Н. А.* Теоретические основы переложения инструментальных произведений для баяна. К.: Музычна Украина, 1977. 120 с.
4. Дивертисмент [Электронный ресурс]: Словари и энциклопедии на Академике. Энциклопедия Брокгауза и Ефрона. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1890–1907. Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz/8054 (дата обращения: 18.11.2013).
5. *Мартышева М. В.* Тембровое поле как целостный выразительно-колористический компонент скрипичного звучания: автореф. дис. … канд. искусств. Санкт-Петербург, 2011. 20 с.
6. *Мізіна Л. Б.* Естетична інтерпретація історії мистецтва: сучасне бачення // Л. Б. Мізіна. Луганськ: Вид-во СНУ ім. В. Даля, 2006. 200 с.
7. Музыкальный стиль [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.belcanto.ru/stil.html (дата обращения: 12.05.2014).
8. *Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Гуманитарный издательский центр Владос, 2003. 248 с.
9. *Савенко С.* Музыкальный текст как предмет интерпретации: между молчанием и красноречивым словом // Искусство XX века как искусство интерпретации: сб. ст. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2006. С. 318–332.
10. *Скребков С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 447 с.

© *Дай Юй, 2014*

ФУНКЦИЯ ТРАДИЦИОННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В НОВОЙ КИТАЙСКОЙ МУЗЫКЕ

Функция традиционного инструментария в музыкальной культуре Китая интересна и многогранна. В статье представлена краткая история развития некоторых инструментов и обосновано возобновление интереса к ним в Новой музыке (период последних тридцати лет).

Ключевые слова: китайские традиционные музыкальные инструменты, Новая музыка

При изучении традиционного инструментария в музыкальной культуре Китая перед исследователем открывается интересная и многогранная картина. Обратимся к краткой истории развития некоторых инструментов и возрождению интереса к ним в Новой музыке в последние десятилетия.

История. Китайские традиционные народные инструменты — важный компонент этнической музыки. Инструментальные формы исполнительства развивались от «флейты кости» эпохи Неолита (8 тысяч лет до нашей эры) до электроакустических народных инструментов XXI века. В этом процессе некоторые инструменты исчезали, а иные — за счет улучшения — существуют и сегодня. Развитие национального инструментария Китая делится на четыре этапа:

Первобытное общество — Шан: период появления ударных и духовых. Щипковые инструменты находятся на начальной стадии разработки.

Чжоу – Цинь — период развития «восьми звучаний» инструментов, классифицируемых в соответствии с материалом. Например: золото (инструменты из металла), камень (из камня или нефрита), почва (глина), кожа (с мембраной из кожи скота для ударных инструментов).

Хан – Юань — время развития на основе смешения. Много инструментов вошло в китайскую культуру от других народов, став востребованными. Сун и Юань — переходные периоды возникновения и развития городского народного искусства, драмы и других интегрированных видов. Оркестровые составы получили импульс к совершенствованию.

Мин — последние семь веков: в Китае — более ста видов инструментов, некоторые находятся в процессе улучшения. Появилось профессиональное обучение музыке.

Классификация. В соответствии со способами игры, выделяются инструменты: «чуйцзоу» (духовые) — «суона», «шэн», «бау»; «лацзоу» (смычковые) — «эрху», «гаоху», «джонху»; «таньбо» (щипковые) вертикальные — «пипа», «жуань», «люцин» и горизонтальные «чжэн», «гуцинь», «цимбалы» и «дацзи» (ударные) — металлические — «гонг», «тарелка», «колокол», бамбуковые — «муюй», «бамбуковая доска», кожаные — «барабаны» разных форм, каменные — «цин».

Современная практика. До XX века в китайской народной музыке основными жанрами являются сольные песни с сопровождением или без него и инструментальная ансамблевая музыка. Это связано с обрядовой и развлекательной сферой. Большой Национальный оркестр — новая форма народного музицирования, появившаяся по аналогии с западными оркестрами, давшая развитие новым жанрам. Создававшийся для обновленного состава инструментов музыкальный язык опирался на традиционные лады, ритмику, гармонические сочетания. Но делалась попытка гармонизовать музыку и в европейском тональном стиле. Музыка для оркестра народных инструментов живет и ныне, как одна из национальных форм.

К семидесятым годам XX века композиторы Китая увлеклись новыми видами техники сочинения музыки и почти полностью отдалились от традиционного мышления. Возникает «кризис», требовавший пересмотра отношения к почвенным видам музыки

и инструментов. Важным направлением становится соединение с ними инструментария европейского оркестра, создание новой электронной музыки.

Вполне освоив западные техники, китайские композиторы вновь обретают интерес к национальному инструментарию. Но возвращение к нему теперь иное: традиционный оркестр, как и игра в западные авангардные способы высказывания, не являются уже разделёнными. Функционирование традиционного инструментария ныне становится встроенным в контекст современного мышления. Факт игры на старинном инструменте обретает смысл нового тембрального и художественного решения, фонического эксперимента. Бытовавшие в локальном ареале, китайские инструменты выходят в общемировое музыкальное пространство.

Характерные способы игры и звучания в новой музыке.

Подражание традиционным тембрам с помощью западных инструментов: к примеру, композитор Ли Инхай (黎英海) в сочинении «Закат флейты и барабана» различными способами игры на струнах, педалях и клавишах добивается эффекта звучания «гуцинь», «пипа», «чжэн», «китайской дудки» и ударных.

А в произведении «Юаньлай» («Далекие звуки природы») для виолончели с оркестром Сюй Мэндун (徐孟东) подражает тембру древних инструментов «цинь» виолончельным pizzicato.

В сочинении «Хуанмомусэ» («Сумерки в пустыне») (для чжунху с оркестром») Ян Лицин (杨立青) применяет и соединяет с оркестром тембр смычкового чжунху — поручив ему сложный музыкальный язык.

Композиторы часто применяют национальные фонические особенности народного голоса как еще одну тембральную краску. Цюй Сяосун （瞿晓松）вводит его натуральное звучание в камерный состав «Монг Донг» (Mong Dong), выделяя изменения тембра от естественного к фальцетному, применяет китайские фонемы, сочетающиеся с криком, что создаёт выразительный по своей оригинальности эффект.

Таким образом, мы видим, что идея традиционного инструментария Китая в Новой музыке весьма актуальна, а его функционирование — многообразно. Композиторы, освоившие самые современные приемы инструментального письма, найденные и накопленные за последние полвека, смело соединяют их со звучанием старинных традиционных инструментов, находя в этом новые тембральные решения, фонические эффекты, «прописывая» их в общемировой музыкальный язык в качестве национального кода. Наиболее древний инструмент — человеческий голос — функционирует в некоторых произведениях, как один из полноправных участников инструментального целого. Применяются подлинные тембры древних инструментов или имитируются приемы игры на них и их фонические краски в звучании европейского симфонического и камерного составов. Национальный китайский инструментарий выходит за пределы локального этнического ареала бытования в открытое музыкальное пространство.

Литература

1. *Ли Миньсюн*. Введение в инструментарий нации. Шанхай, 1997. С. 3–13.
2. *Тянь Щянхун*, *Нянь Ли*. Народные инструменты в Китайском современном музыкальном искусстве // Популярная литература. Хэбэй, 2009. 80 с.
3. *Уй Гуодун*. Народная китайская музыка. Чжэзянь, 1996. С. 72–94.

© *Ван Дэцун, 2014*

К ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ АККОРДЕОННОГО РЕПЕРТУАРА В КИТАЕ (1949–1966)

В статье рассматриваются вопросы репертуара в период становления аккордеонного искусства в Китае (1949–1966). Синтез западноевропейских традиций и китайского национального музыкального стиля, характерный для творчества профессиональных композиторов в данный период, рассматривается на примере произведений Ли Юйцю (李遇秋), Ван Юйпин (王域平) и Чжан Цзэнлян (张增亮).

Ключевые слова: Китай, исполнительство, аккордеон, репертуар

История аккордеонного исполнительства в Китае относительно молода, а история репертуара для аккордеона насчитывает всего несколько десятилетий. Однако этот факт не мешает говорить о его самобытности: китайские произведения для аккордеона имеют ярко выраженный национальный характер и несут в себе уникальный дух исторического периода. В статье сделана попытка очертить основные направления поисков китайских композиторов и исполнителей в формировании аккордеонного репертуара со времени его зарождения и до 1966 года.

Традиционно периодизация искусства в Китае связывается с династиями, что является основой китайской идеологии, идущей от Конфуция: искусство рассматривалось как часть политики страны. Этой позиции придерживается и современная китайская музыкальная хронология. Поэтому исторический период избран не случайно: 1 октября 1949 года общепризнанно считается датой создания Китайской Народной Республики, май 1966 года — начало времени Культурной революции. Семнадцать лет, связывающие эти важнейшие исторические даты, — время значительного социального развития и подъема Китая.

До 1949 года не было создано оригинальных произведений для аккордеона по ряду причин. Во-первых, с момента, когда инструмент вошел в обиход, прошло совсем немного времени: для композиторов аккордеон был малознакомым инструментом в виду того, что исполнителей-аккордеонистов насчитывались единицы. Во-вторых, когда аккордеон практически «внезапно» стал частью музыкальной культуры Китая (согласно документальным источникам, это произошло в начале XX века), социальная ситуация была сложной — страна находилась в состоянии гражданской войны.

С 1950-х годов заметно нараставшая популярность аккордеона, развитие мастерства исполнителей стимулировали расширение репертуара. Его составляли исключительно переложения, исходным материалом которых были жанры прикладной музыки – школьные, военные песни, танцевальная музыка и пр. Среди них переложения для аккордеона военных песен — «Честь солдата» ("士兵的光荣") Чжан Зицян (张自强) и Ван Биюнь (王碧云), «Военный марш» ("战斗进行曲") Пей Чжи (佩之), «Кавалерийский марш» ("骑兵进行曲") в переложении Ван Биюнь (王碧云). Китайские композиторы и исполнители не могли остаться в стороне и от традиционных сюжетов, связанных с природой. В этой связи следует отметить переложение Го Динши (郭汀石) народной песни провинции Цинхай «Мелодии времен года» ("四季调"), а также переложение Сун Синюань (宋兴元) оригинального оркестрового произведения Жэнь Гуан (任光) «Облака догоняют Луну» ("彩云追月") и др.

К этому периоду относятся и первые попытки создания оригинальных произведений. Некоторые из них в настоящее время включаются в учебные пособия и составляют обязательные произведения для общенационального экзамена[1].

Синтез самобытных, национальных и европейских традиций характеризует развитие всего китайского музыкального искусства второй половины XX века, особенно с периода Нового времени (с 1976 года), будь то сфера вокальной или инструментальной

музыки. Как в практику китайских оперных композиторов вошли приемы музыкальной драматургии европейской оперы, так и в инструментальную область постепенно проникали элементы европейской музыкальной драматургии. Вместе с тем их оригинальность неизменно сохранялась, благодаря тесным связям с национальной музыкальной культурой (см. об этом подробнее: [2, с. 49]). Но все эти тенденции в явном виде обнаружатся чуть позже, в 1970–1980-е годы, а пока, в 1950–1960-е, отдельные попытки выйти за пределы традиционных устоев были весьма осторожны и, как правило, объяснялись воздействием западноевропейской культуры на китайских композиторов, выезжавших на обучение за границу.

С 1960-х годов наступает профессиональная стадия в создании произведений для аккордеона. В этот период можно выделить два наиболее показательных оригинальных сочинения — пьесу для дуэта аккордеонов Ли Юйцю (李遇秋) «Кавалерия в степи» ("草原轻骑") (1962) и пьесу для аккордеона соло Ван Юйпин (王域平) и Чжан Цзэнлян (张增亮) «Аратская песня»[2] ("牧民之歌") (1964).

Остановимся подробнее на каждой из них, чтобы на конкретных примерах проанализировать степень воздействия европейского искусства и обозначить характерные признаки китайского национального музыкального творчества.

«Кавалерия в степи» ("草原轻骑") Ли Юйцю (李遇秋) — первое сочинение композитора, созданное специально для дуэта аккордеонов, кроме того, в Китае оно закрепило за собой статус первого профессионального произведения для данного инструмента. Массовое любительское музицирование, столь распространенное в первые годы образования Китайской Народной Республики, к 1960-м годам постепенно сменяется исполнительским искусством профессионалов. По мнению исследователя Су Дзю (苏菊), данный опус (вследствие возросшего художественного и технического уровня) положил начало постепенному вытеснению любительского аккордеона из повседневной практики музицирования [4, с. 32].

Структура произведения многосегментна. Она мало похожа на традиционные формы европейской музыки, вследствие отсутствия репризных построений, что делает материал похожим на «лоскутное одеяло».

Строение сочинения можно представить следующим образом:

	Вступление	I раздел	Интермедия	II раздел	II Интермедия	Кода
такт	1–10	11–98 A + B + заключение	99	100–151 C + D	152	153–196 A^1 + связующий материал + A^1

При обилии тематического материала принцип завершенности обеспечивается возвращением исходной тональности, проникновением пунктирного ритма (ритма «скачки») из вступления в коду. Нередко из-за отсутствия каких-либо канонов в отношении структуры китайские музыкальные композиции складывались интуитивно. Особенности формообразования в китайской музыке точно обозначены Ло Шии: «Формы китайской музыки исходят из сущности китайской культуры, таких ее особенностей, как простота и *свобода (*курсив мой. — *В. Д.)*. Выражение формы в китайской музыке — <…> в линеарности и гибкости, свободе ритма» [1, с. 21–22].

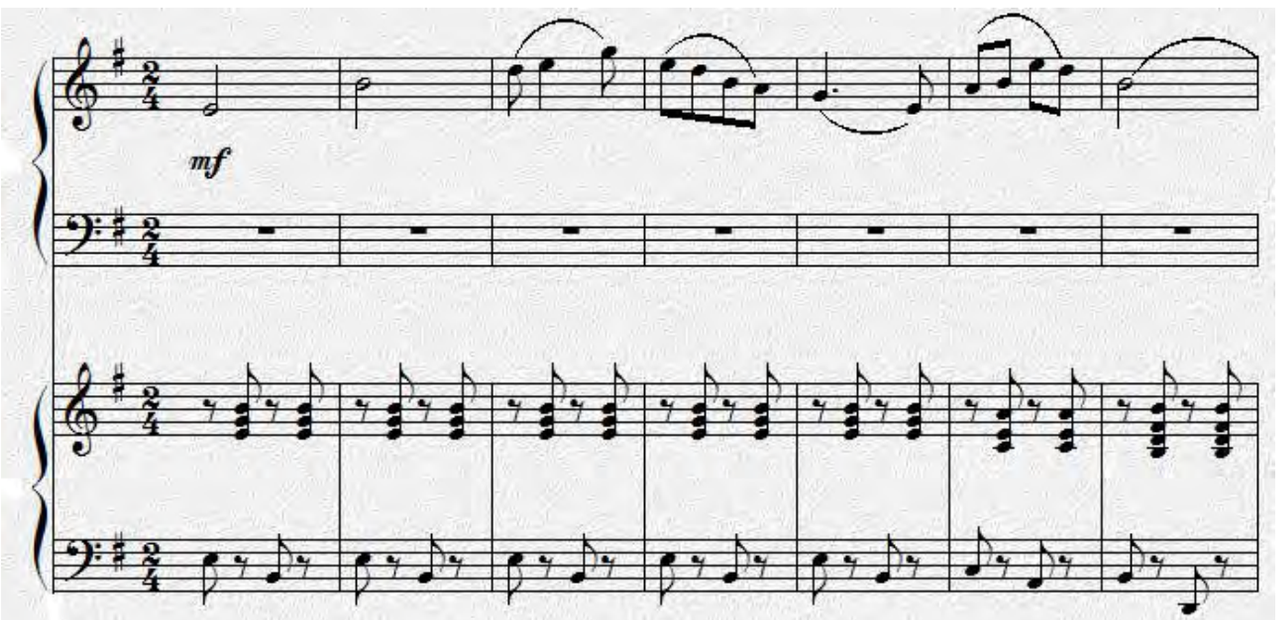
Тем не менее сочинение дает возможность достаточно отчетливо увидеть следы западноевропейского влияния. Знание Ли Юйцю техники музыкальной композиции (он обучался в Европе), на наш взгляд, обеспечило произведению при всей сложности задачи цельность и структурную завершенность.

В оригинальных китайских произведениях для аккордеона просматривается ярко выраженная национальная направленность, «их стиль ориентирован на национальные

особенности мелодики» [6, с. 63], которую характеризуют широкое дыхание, гомофонно-гармоническое соотношение голосов, с точки зрения ладовой стороны — опора на пентатонику. И рассматриваемая композиция не стала исключением.

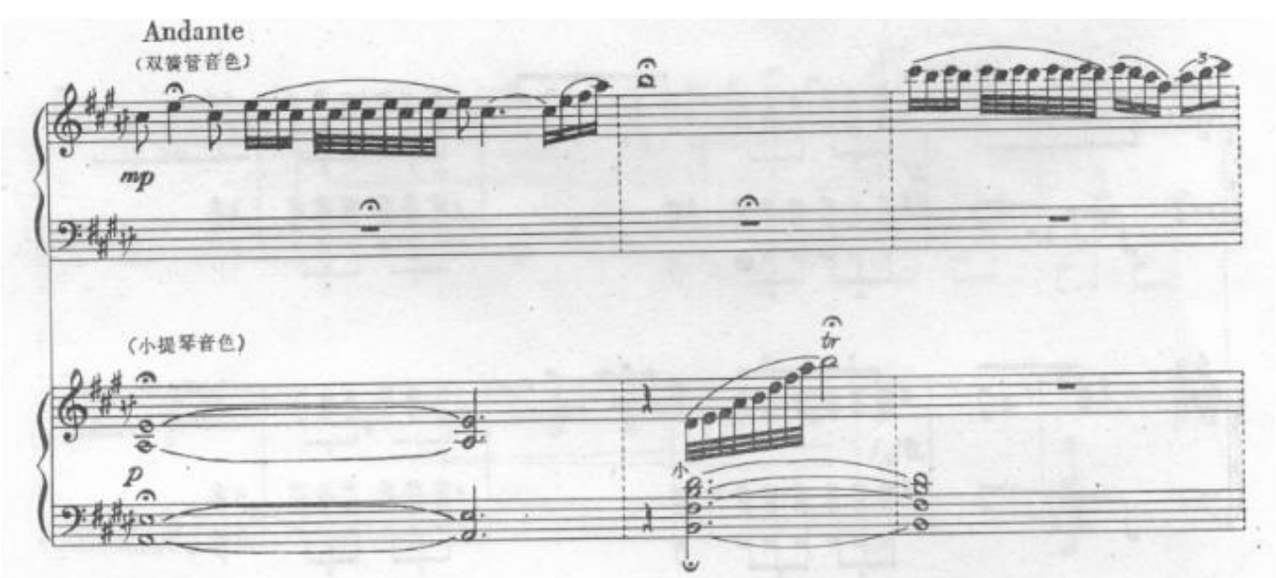
В дуэте «Кавалерия в степи» основным материалом стала музыка степных народов (малого народа Ордос). Композитором использован комплекс традиционных музыкально-выразительных средств, связанных с образной сферой произведения — образом скачущих лошадей: быстрый темп (Allegro), обилие пунктира, равномерно-акцентная ритмическая организация главных тем.

Пример 1



Мелодии с равномерно-акцентной пульсацией «разбавляют» так называемые эпизоды «саньбань», что дословно в переводе с китайского обозначает — аметрический. Дважды появляясь в музыкальной композиции, они играют роль интермедий в характере импровизации. Использование богато орнаментированного «саньбань»[3] отсылает слушателя к традициям национального инструментального музицирования (см. пример 2).

Пример 2



При интонационном разнообразии тематического материала, характера (на протяжении небольшой пьесы темпы разделов непрерывно меняются — Allegro, Moderato, Allegro vivace) и движения фрагменты композиции объединяет фактура аккомпанемента («бас-аккорд»), а также характерный синкопированный ритмический рисунок (он же служит ритмической основой в связующих фрагментах произведения).

Как было отмечено ранее, ладо-тональность в произведении является важным средством объединения его формы. Тональный план дуэта можно представить следующим образом:

е юй лад[4] — модуляция до *е чжи* лада, *b юй* лад — *е юй* лад

«Пограничными» разделами смены ладо-тональности становятся интермедии. Тональная «арка» во вступлении и коде при некоторой пестроте музыкального материала служит цельности композиции.

Несколько слов следует сказать и о тембровых особенностях. Композитор широко использует функцию изменения тембра аккордеона, который на протяжении пьесы имитирует звуки разных инструментов. Неожиданным тембровым контрастом вступлению звучит главная тема, окрашенная тембром скрипки, что предписано в ремарке — 小提琴音色. В первой интермедии в партии первого аккордеона использован тембр гобоя. Интересно, что автор не стремится к тембровой однородности, наделяя партию второго аккордеона тембром скрипки. Очевидно, тем самым он преследовал цель создания пасторального образа с помощью тембров, близких к традиционному китайскому инструментарию.

Следует отметить особенности взаимодействия голосов между двумя партиями — композиции свойственна гармоничность, равномерность в распределении тематического и аккомпанирующего материала. Ли Юйцю использует характерные для европейской инструментальной музыки приемы гармонически-фигуративного обыгрывания темы, что, безусловно, добавляет виртуозности в изложение каждой из партий.

«Аратская песня» Ван Юйпин и Чжан Цзэнлян имеет статус первого сольного произведения для аккордеона, созданного в Китае, и по-прежнему оно остается одним из лучших образцов. В 1989 году на I Сессии выдающихся китайских произведений оно получило первую премию.

Форма данной композиции — трехчастная структура с видоизменённой репризой (близкая европейским образцам музыкального творчества), границы которой определяют четко обозначенные контрастные темповые зоны и контрастный музыкальный материал:

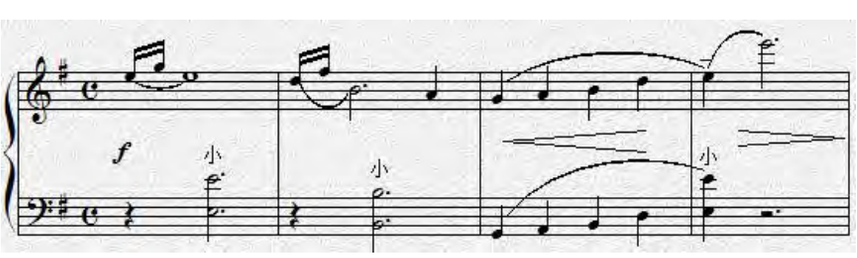
	Вступление	A	C	A^1
такт	1–11	12–98 A + связующий материал + B	61–81 C	82–138 A + связующий материал + B^1

Трехчастность подчеркивает и тональный план произведения:

е шан лад — модуляция до *b юй* лада — *е шан* лад

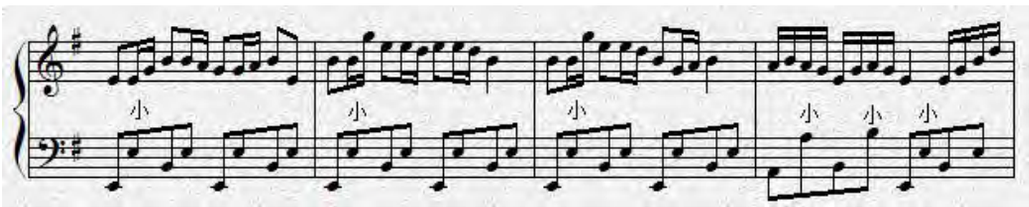
Отражение китайского национального колорита находит воплощение в импровизационном вступлении.

Пример 3



Национальный характер проявляется и в двух темах основного раздела трехчастной композиции — задорной танцевальной (А, см. пример 4) и лирической распевной теме (В, см. пример 5), рисующей пейзажи монгольской степи.

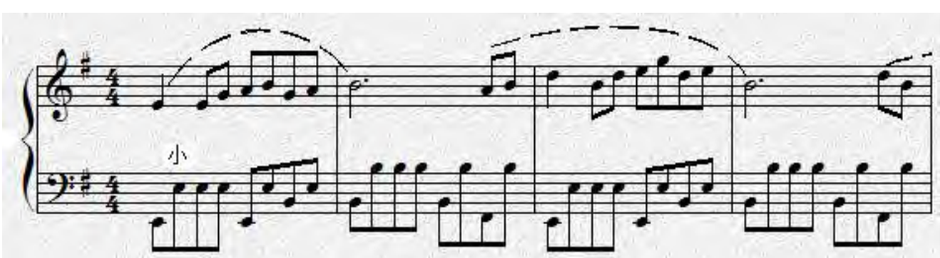
Пример 4



В первой теме (А) развитие мелодии в основном сосредоточено на повторах, скачках. Мелодия (ее диапазон охватывает всего лишь дециму) обрамляется простой фактурой, основой гармонии аккомпанемента являются минорные трезвучия[5]. Развитие мелодики (при явной опоре на пентатонику) связано с типом ротационного движения, когда каждая мелодическая ячейка завершается тем же звуком, с которого она начиналась. При этом два относительных устоя расположены на расстоянии квинты. Все это характеризует особенности китайского мелоса.

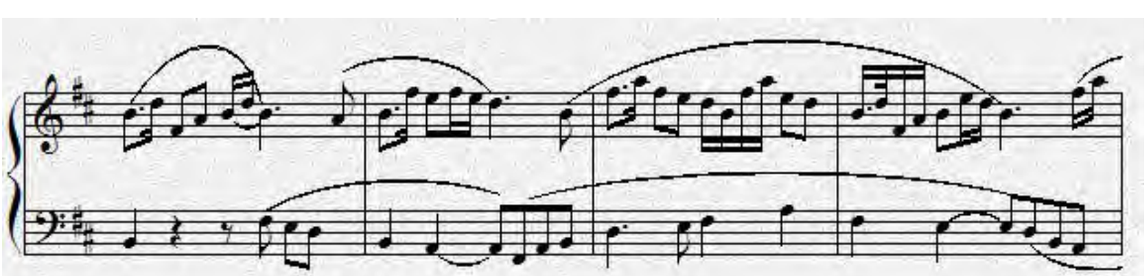
Раздел В с характерными фигурациями в аккомпанементе и кантиленной мелодией является отражением стиля «Джин Да Ман Чан», сложившегося в китайской оперной музыке (см. пример 5). «Джин Да Ман Чан» — это манера исполнения, в которой пение в свободном ритме (напомним, ритмически свободное музыкальное исполнение мелодии в Китае обозначается термином «саньбань») сопровождается энергичным остинатным движением. Это позволяет отобразить сильные эмоции и нервное возбуждение в кантиленной мелодии.

Пример 5



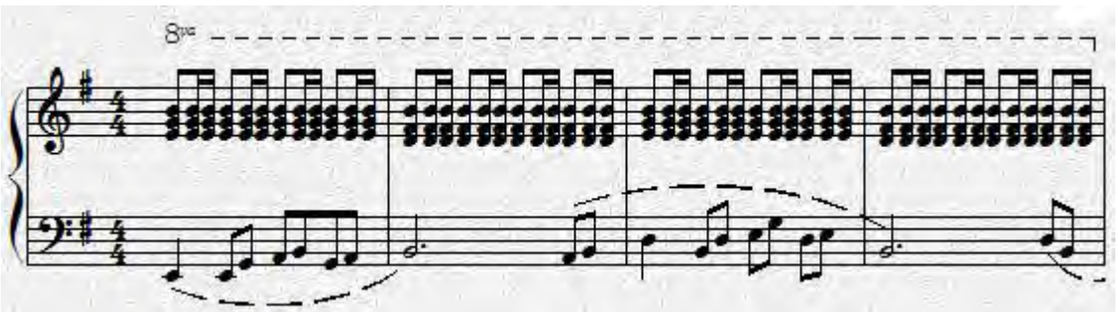
В средней части композиции (С) прослеживается явное влияние европейской традиции — использование приемов полифонического развития (см. пример 6), хотя и в достаточно ограниченных объемах (всего 13 тактов).

Пример 6



Свежую струю в репризе вносит изложение темы В в басу, которое изменяет традиционно сложившиеся в музыкальном искусстве Китая функции мелодии и аккомпанемента (см. пример 7).

Пример 7



Подводя итоги, отметим, что направления поисков китайских композиторов в процессе формирования аккордеонного репертуара в 1949–1966 годах сосредоточились в двух сферах: 1) на создании аккордеонных переложений фольклорного музыкального материала, 2) на создании оригинальных произведений. В них нашла отражение тенденция, общая для китайского музыкального искусства второй половины XX века: сочетание принципов китайского национального и европейского искусств в разных соотношениях для каждого конкретного образца.

На примере двух оригинальных композиций в статье сделана попытка проследить взаимодействие элементов европейской и китайской музыкальных культур. Их гармоничный синтез был обеспечен апробированными композиционными приемами первой и оригинальностью национального мелодизма второй. Тенденция, намеченная в репертуаре данного этапа становления аккордеонного искусства в Китае, стала магистральной в дальнейшем его развитии.

Примечания

[1] В Китае общенациональный экзамен организуется с целью оценки уровня профессионализма исполнителя на музыкальном инструменте. Он проводится не только среди профессионалов, но и среди любителей. Экзамен обычно имеет десять уровней (этапов), прохождение десятого уровня характеризует высочайшую степень владения инструментом. Каждый уровень экзамена включает этюд, полифонию, китайские и зарубежные произведения.

[2] Изначально соавторы Ван Юйпин и Чжан Цзэнлян дали своей композиции название «Аратская песня для Председателя Мао» ("牧民歌唱毛主席"), ярко акцентирующее личность «адресата», однако позже за ней закрепился краткий вариант названия «Аратская песня» ("牧民之歌").

[3] Подобные фрагменты в китайской нотной записи принято обозначать .

[4] Китайский традиционный лад, тоника которого является юй-тоном. Подробнее об этом: [3, с. 302].

[5] Указание на исполнение минорного трезвучия сопровождается пометкой в нотном тексте 小.

Литература

1. *Ло Шии.* Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры: автореферат дис. … канд. искусств. М., 2003. 28 с.
2. *Чэнь Ин.* Опера «Долина Красной реки» Мэн Вэйдуна: национальная история сквозь призму европейской оперной традиции // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. №1 (31). С. 49–52.
3. *Пэн Чэн.* Русско-китайский и китайско-русский словарь музыкальных терминов. Шандун: Цилуское аудио- и видеоиздательство, 2010. 327 с. (彭程)

4. *Су Дзю.* Ли Юйцю — композитор аккордеонной музыки. Диссертация магистра музыковедения. Чунцин: Юго-Западный педагогический университет, 2004. 41 с. (苏菊)
5. *Чен Йимин.* Руководство по игре на аккордеоне. Шанхай: Издательство Шанхайской музыки, 2005. 298 с. (陈一鸣)
6. Шен Бо. История создания и эстетика китайских произведений для аккордеона // Вестник Юньнаньской художественной академии. 2000. №3. С. 62–66. (申波)

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДИКИ И ПЕДАГОГИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

© *Булычёва Е. И., 2014*

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНАЯ ИНТЕГРАЦИЯ И ЕЁ РОЛЬ В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ ИСКУССТВА

В статье рассматривается проблема обращения к междисциплинарной трансдисциплинарной интеграции как в исследованиях по истории искусства, так и в практической художественной деятельности. А также воздействие междисциплинарных и трансдисциплинарных подходов на формирование учебных программ в сфере высшего художественного образования.

Ключевые слова: междисциплинарность, трансдисциплинарность, искусствознание, художественное мышление, самосознание культуры, актуальное искусство, высшее образование

Необходимость междисциплинарной интеграции в учебном процессе осознавалась всегда. Чаще всего в педагогической практике встречался такой подход, как корректировка содержания отдельных курсов в соответствии с содержанием других гуманитарных дисциплин, изучаемых параллельно. Подобный подход позволял более полнокровно решать задачу преодоления фрагментарности в изучении отдельных курсов.

Но к началу XXI века со всё большей очевидностью выявлялась целесообразность более тесной междисциплинарной интеграции. Так, в тексте «Всемирной Декларации о высшем образовании для XXI века: подходы и практические меры», принятой участниками Международной конференции по высшему образованию, состоявшейся в октябре 1998 года в Париже, в Штаб-квартире ЮНЕСКО, было рекомендовано: «Инновации, междисциплинарность и трансдисциплинарность… поощрять и укреплять в программах с долгосрочной ориентацией на социальные и культурные цели и потребности» [14, с. 23].

Конечно, сущность междисциплинарного подхода нельзя назвать абсолютно новой. Черты междисциплинарной интеграции можно отметить как в работах историков искусства и историков культуры, так и в работах философов, обращенных к проблемам культуры и творчества еще в процессе формирования вышеназванных дисциплин. И это не случайно. Ведь, несмотря на то что происходило активное развитие культурологии, истории и философии искусства как самостоятельных наук со своими научными методами решения различных исследовательских задач, среди представителей этих самостоятельных сфер гуманитарного знания существовало понимание неразрывности и общности процессов, происходящих в разных сферах искусства и культуры. Примеров тому немало.

Одной из первых грандиозных систем исторической ретроспективы развития искусства стала философия трех мировых эпох искусства Г. В. Ф. Гегеля. Она же стала одним из хрестоматийных примеров междисциплинарной интеграции. В частности, размышляя о сущности искусства, Гегель отмечает: «…можно говорить, например, о состоянии образования, науки, религиозного чувства, а также о состоянии финансов, судопроизводства, семейной жизни и других частных явлений. Но все эти стороны представляют собой в действительности лишь формы одного и того же духа, одного и того же содержания…» [1, с. 238].

В первой половине девятнадцатого века не без влияния гегелевской концепции сложилась определенная традиция междисциплинарного характера исследований в сфере истории искусства как части всемирной истории. К кругу подобных работ можно отнести: «Руководство по нидерландской и немецкой школам живописи» (1833) Г. Ф. Ва-

агена, «Руководство по истории искусства» (1842) Ф. Куглера, восьмитомную «Историю изобразительных искусств» (1843–1879) К. Шнаазе и др. Всех названных исследователей объединяет стремление осмыслить развитие искусства и его историю как часть исторического процесса в контексте всеобщей истории, в контексте духовных координат той или иной эпохи. Стремление осмыслить роль искусства в социальной жизни общества и приводило историков искусства к необходимости использования междисциплинарных подходов.

Обращение к методам междисциплинарной интеграции в изучении истории искусства находит продолжение и в работах историков и философов искусства второй половины XIX века. И. Тэн как один из инициаторов культурно-исторического исследования искусства, так же как другие представители культурно-исторической школы — Э. Фромантен, Я. Буркхардт и другие, — исходил из необходимости признания серьезного воздействия на развитие искусства общекультурных установок. Он утверждал, что «во все времена» художественные произведения возникают «в необходимом соответствии и тесной связи между ними и окружающей средой» [12, с. 13]. Причем «среда» в понимании Тэна — это не только географические условия, климат, но и мировоззрение определенной эпохи, нравы и т. п. — то есть все то, что является предметом изучения истории культуры. Другими словами, пытаясь выявить закономерности развития искусства и создать собственную систему его философского осмысления, Тэн прибегает к приемам междисциплинарной интеграции.

Подобный же подход можно отметить и в русском искусствознании этого периода. Например, П. П. Гнедич, систематизируя материал для своей «Истории искусств с древнейших времен» (1885), приходит к выводу, что специфические особенности произведений разных народов указывают на «…способ смотреть, выработанный в нации совокупностью множества условий» [2, с. 16]. В круг этого множества он включает такие феномены культуры изучаемого исторического периода, как обряды, одежду, жилища, предметы быта, а также хозяйственные и социальные условия их зарождения и функционирования. Тем самым, и в его исследовании можно отметить своеобразное преодоление границ между историей искусства и историей культуры.

В XX веке стремление выработать универсальный междисциплинарный механизм исследования искусства становится одной из ведущих тенденций. Как пишет Ганс Зельдмайр: «воззрения художников, искусствоведов и философов сближаются между собой, они говорят о вещах, затрагивающих всех, и понятным друг для друга языком» [4, с. 26]. Другими словами, к двадцатому веку и необходимость, и возможность междисциплинарной интеграции на более глубоком уровне в этой сфере созрела. Целый ряд крупных искусствоведов, отмечая многоаспектность искусства и невозможность однолинейного его исследования, склонялись к использованию в своих исследованиях внехудожественных концепций различных гуманитарных дисциплин: философии, истории культуры, психологии, социологии, лингвистики и т. п. Каждый из них по-своему выстраивал логическую иерархию исследовательских задач, но во многих их работах можно отметить черты междисциплинарной интеграции.

Например, М. Дворжак в своей истории западноевропейского искусства «История искусства как история духа» (1924) стремится раскрыть взаимосвязь процессов, происходящих в сфере творчества с общим развитием духовной культуры общества. Юлиус фон Шлоссер в эссе «"Стилистическая" и "языковая" истории изобразительных искусств» (1935) выдвигает идею о том, что историю искусства можно изучать и как историю художественного языка, которая также может быть раскрыта через привлечение методологических подходов смежных гуманитарных дисциплин. Г. Рид в работе «Искусство и общество» (1936) исследует соотношение творческой индивидуальности и системы культуры, используя возможности таких гуманитарных сфер как социальная психология и психоанализ. Э. Панофский [10] также настаивает на том, что иконологический подход к изучению искусства может быть реализован

только благодаря взаимодействию различных гуманитарных дисциплин, так как основной целью иконологического исследования становится задача вскрыть глубочайшие связи произведения искусства с порождающим его миром представлений и идей определенной эпохи. Список этот можно было бы продолжить. Среди историков искусства двадцатого века идеи междисциплинарной интеграции имели широкую поддержку.

Но и среди историков и философов культуры было также немало ее сторонников. Следы междисциплинарной интеграции мы встречаем на страницах многих культурологических исследований двадцатого века. Особо следует отметить в свете нашей темы, что размышляя о природе культуры, о возможных закономерностях ее развития, культурологи часто выбирают искусство как ее наиболее выразительную доминанту, в которой с наибольшей полнотой раскрываются основные процессы, характерные в целом для того или иного исторического периода, той или иной модели культуры. При этом оказывается, что под их исследовательским «крылом» разрабатываются, в том числе, и интереснейшие искусствоведческие проблемы. Так, А. Л. Крёбер в своей работе «Стиль и цивилизации» (1957) отмечает: «историческое поведение течений, возникающих в философии, гуманитарных науках, математике и естествознании, вполне согласуется с поведением стилей в изящных искусствах» [7, с. 904]. В главе, которую автор так и назвал — «Искусствоведческий подход к цивилизациям» — он пишет: «Вообще говоря, здесь имеется любопытное поле исследования, где объектом рассмотрения должны стать история событий, история культуры, история искусства» [7, с. 901]. Такой подход, по мнению Кребера, «берет свое начало в искусствоведении, но распространяется… на исследование цивилизаций» [7, с. 902]. В другой своей работе «Конфигурации культурного роста» (1938–1944), также размышляя о природе культуры, А. Л. Крёбер пишет: «Если мы хотим как можно точнее "обосновать" и понять любой культурный феномен, мы должны исследовать целый комплекс причин, действующих в широчайшем историческом контексте; и всякое явление культуры будет включено в этот контекст» [7, с. 24]. При этом в качестве основных сфер деятельности человека, благодаря которым можно выявить комплекс причин в формировании культуры как целостности, Кребер рассматривает философию, науку и искусство, причем искусство особенно подробно, посвящая отдельные главы таким его видам как скульптура, живопись, драма, литература, музыка.

Не менее интересен в контексте рассматриваемой проблемы междисциплинарной интеграции исследовательский опыт Й. Хёйзинги. В предисловии к первому изданию такой известнейшей работы как «Осень средневековья» (1919) он пишет: «Отправной точкой этой работы была потребность лучше понять братьев ван Эйков и их последователей, потребность постигнуть их творчество во взаимосвязи со всей жизнью эпохи» [13, с. 11]. Это почти зеркальное повторение исследовательских задач, сформулированных историком искусства Э. Гомбрихом: «Мы вряд ли поймем искусство прошлого, если не ведаем о целях, которым оно служило» [3, с. 39].

К рубежу XX–XXI веков стремление к междисциплинарной интеграции в исследовании искусства нарастает. Этот процесс достаточно ясно просматривается в работах отечественных историков искусства. В целом ряде исследований уже практически не представляется возможным дифференцировать как самостоятельные сферы историю-философию, искусство-культуру. В качестве примера, можно вспомнить исследование В. Б. Мириманова «Искусство и миф. Центральный образ картины мира» (1997) с эпиграфом из Ницше «Подлинным выражением жизни является не история, но искусство». Рассматривая историю искусства от истоков до наших дней, Мириманов опирается на мифологические структуры, утверждая, что «каждая эпоха, цивилизация, личность живет в пространстве мифа» [9, с. 8]. В таком прочтении история искусства вырастает и как история культуры в философском их осмыслении. Такой же степенью интегративности отличается монография А. Якимовича «Новое время. Искусство и культура XVII–XVIII веков» (2004).

В ней автор так же сплетает в единую ткань исследования философские, культурологические, искусствоведческие подходы, что позволяет ему создать широкую целостную панораму развития искусства и культуры указанного периода.

И, может быть, наиболее полно отвечает нашей теме исследование М. С. Кагана «Се человек… Жизнь, смерть и бессмертие в "волшебном зеркале" изобразительного искусства» (2003). Принципиально данная работа отличается от всех выше рассмотренных тем, что междисциплинарный подход в ней — не просто один из исследовательских инструментов, но концептуальная позиция автора, о которой он прямо заявляет в предисловии: «В действительности книга эта принадлежит к разряду еще крайне редких работ междисциплинарного — точнее даже трансдисциплинарного — характера… Автор убежден в том… что на нынешнем этапе истории познавательной деятельности характерным для нее становится не дальнейшее углубление вырытых в прошлом рвов между разными отраслями знания, а напротив, "наведение мостов" между ними» [6, с. 5].

Вероятно, неслучайно таким подходом к изучению истории и философии искусства и культуры в их неразрывности отмечена работа именно М. С. Кагана. Близкие идеи высказывал еще его учитель И. И. Иоффе в «Синтетической истории искусств» (1933). Отрицая историю искусств как «более-менее подробно аннотированные прейскуранты мировых имен всех стран и народов» или как «утомительный хронологический перечень авторов и произведений с той или иной эстетической оценкой» [5, с. 9], Иоффе предлагал рассматривать историю искусств как историю художественного мышления. Во введении к первому изданию книги он пишет: «Искусствоведение полагало, что мировоззрением и мышлением занимается философия; себе оно отводило категории видения и слышания, будто можно видеть и слышать, не мысля…» [5, с. 11]. Иоффе утверждал необходимость трансдисциплинарного подхода в искусствоведении, не употребляя еще этого термина, но констатируя: «Пространство и время в искусстве неотрывны от миропонимания в целом… История представлений человека о вселенной, космогонии, образов мира есть в такой же мере история науки и философии, как и искусства» [5, с. 13].

Эта тенденция «наведения мостов» вновь обращает нас к истокам процесса формирования самостоятельных дисциплин, связанных с проблемами изучения искусства и культуры. Достаточно вспомнить методологию И. Г. Гердера, немецкого историка культуры и искусства XVIII века, который считал, что глубокое постижение литературы и искусства невозможно без исследования языка, нравов, образа мыслей общества, которое создало именно такую литературу и именно такое искусство. Другими словами, необходимость в междисциплинарном подходе, вероятно, изначально присуща в той или иной мере каждой из самостоятельных дисциплин интересующего нас круга. При этом, обретая самостоятельность, обретая свой собственный автономный предмет изучения и свою автономную методологию, этот круг потенциально всегда сохранял возможность и междисциплинарной, и трансдисциплинарной интеграции. Просматривается определенная логика в том, что наряду с системным погружением в автономные области истории искусства, истории культуры, философии искусства и философии культуры исследователи подводят определенный итог в формировании своих представлений о сущности искусства на уровне междисциплинарного, а теперь, как видим, и на уровне трансдисциплинарного обобщения.

Но не менее важно и то, что междисциплинарные и трансдисциплинарные тенденции в развитии искусствознания отражают также и объективные процессы, происходящие в современном актуальном искусстве. Ко второй половине XX века взаимосвязи искусства и других локальных форм культуры становятся все более активными. Этот процесс отмечается философами и теоретиками искусства как одна из ключевых тенденций эпохи постмодерна. Так, если в традиционном классическом изобразительном искусстве можно было ясно выделить локальную область деятельности художника: живопись, скульптуру или графику, то ко

второй половине XX века оказались размытыми не только внутривидовые границы в изобразительном искусстве, и не только границы между изобразительным искусством и другими видами искусства, но и границы между искусством и философией, искусством и другими формами культуры (обрядами, духовными практиками, научными экспериментами и т. п.). Об этом, например, пишет, размышляя о процессах диффузии в искусстве и культуре, о взаимовлиянии творческого потенциала науки и искусства, Н. Б. Маньковская в своей работе «Эстетика постмодернизма» [8].

Возникает целый ряд жанров и даже видов искусства, в которых трансдисциплинарность становится определяющей. Таковы, например: перформанс, хеппенинг, инсталляция, видеоарт, лэнд-арт и др. По признанию самих художников, представитель современного актуального искусства «занимается всем», он «артикулирует определенный тип человеческого поведения и вписывания в социум. Он являет адаптивную социокультурную модель» [11, с. 498]. И, создавая такую модель, художник использует в своих арт-проектах выразительные возможности всех форм искусства и культуры, которые способны максимально полно раскрыть волнующую его идею. При этом он меньше всего озабочен соблюдением межвидовых границ искусства и культуры. Другими словами, к началу XXI века и искусствознание в своем стремлении осознать искусство как «художественно-образное человекознание», и искусство в своем стремлении оставаться «самосознанием культуры», находятся в поиске общности «антропологических оснований» в том числе и на путях трансдисциплинарности. Такого рода поиски, конечно же, вовлекают в свою орбиту и структуры художественного образования. В связи с этим новые госстандарты высшего образования предполагают возможность введения трансдисциплинарного подхода к изучению искусства — и на этой основе разработку трансдисциплинарных интегративных дисциплин для того, чтобы попытаться реализовать задачу, поставленную временем: «учить будущих специалистов использовать трансдисциплинарный подход для решения сложных проблем природы и общества» [14, с. 23].

Литература

1. *Гегель Г. В. Ф.* Лекции по эстетике. В 2 т. СПб.: Наука, 2007. Т. 1. 623 с.
2. *Гнедич П. П.* Всемирная история искусств. М.: Современник, 1996. 494 с., ил.
3. *Гомбрих Э.* История искусства. М.: Изд-во АСТ – Трилистник, 1998. 688 с., ил.
4. *Зельдмайр Г.* Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. СПб.: Axioma, 2000. 272 с.
5. *Иоффе И. И.* Избранное. Часть I. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. М.: ООО РАО Говорящая книга, 2010. 655 с.
6. *Каган М. С.* Се человек… Жизнь, смерть и бессмертие в «волшебном зеркале» изобразительного искусства. СПб.: Logos, 2003. 320 с., ил.
7. *Крёбер А. Л.* Избранное: Природа культуры. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 1008 с.
8. *Маньковская Н. Б.* Эстетика постмодернизма. СПб.: «Алетейя», 2000. 347 с.
9. *Мириманов В.* Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М.: Согласие, 1997. 328 с., ил.
10. *Панофский Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб.: Академический проект, 1999. 394 с.
11. *Пригов Д. А.* Я не произвожу текст, я произвожу художественное произведение // Сто лет русского авангарда: сб. ст. / ред. М. И. Катунян. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. С. 492–509.
12. *Тэн И.* Философия искусства. Живопись Италии и Нидерландов. М.: Изобразительное искусство, 1995. 160 с.
13. *Хёйзинга Й.* Осень средневековья. М.: Айрис-пресс, 2004. 544 с. The World Conference on Higher Education in the Twenty-First Century: Vision and Action [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001419/141952e.pdf (дата обращения 16.06.2014).

МУЗЫКА В ЕЁ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ

© Горбачева Н. С., 2014

МЕТАМОРФОЗЫ ДОН ЖУАНА: К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ АРХЕТИПА В СОВЕТСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

В статье ставится вопрос о претворении сюжета о Дон Жуане в музыкальных композициях В. Шебалина, М. Гнесина, Б. Асафьева, Л. Фейгина, В. Губаренко, А. Шнитке. Определяются типологические особенности интерпретации образа-архетипа, характерные для советского периода отечественной культуры. Автор приходит к выводу о парадоксе популярности Дон Жуана в условиях неофициального запрета на обращение к эротической проблематике.

Ключевые слова: Дон Жуан, архетип, советская музыка, интерпретация

В общей картине мировой художественной культуры вот уже около четырех веков сохраняется причудливая цепочка, сплетающаяся из сочинений на сюжет или по мотивам легенды о Дон Жуане. Ее главный герой — «вдохновение плоти духом плоти», «выражение демонического, которое определенно как чувственное» [4, с. 117–119], — во всей своей очевидности и таинственности как в прошлом, так и в будущем притягивал и, вероятно, будет притягивать все новых интерпретаторов, осмеливающихся на постижение потенциальных неисчерпаемых смысловых глубин архетипа Дон Жуана. В настоящей статье мы не стремимся проследить все звенья названной цепочки, а хотим сосредоточить внимание на одном ее парадоксальном изгибе — на особенностях интерпретации донжуановского архетипа в советском музыкальном искусстве.

Заново открытый на исходе XX столетия феномен советской эпохи и сегодня находится в центре научных дискуссий. Обнаруживая перед исследовательским взором все новые и новые неизведанные «территории», он прежде всего позволяет с современных позиций судить о степени условности и идеологизированности оценок, данных в период с 1917 по 1991 год в СССР тем или иным художественным явлениям. Успешному освоению феномена во многом способствует массовое обращение отечественных литературоведов и искусствоведов к архивным разысканиям, ставшее возможным со второй половины 80-х годов XX века. Отход в прошлое жестких канонов тематического рассмотрения сочинений, появление комментариев к произведениям «замалчиваемых» художников, — все это репрезентирует актуальную на сегодняшний день тенденцию создания современного представления о культурно-историческом процессе, протекавшем в советский период отечественной культуры. В русле данной тенденции находится и выбранная автором тема статьи.

По наблюдению А. Е. Нямцу, продуктивность функционирования архетипов (по терминологии исследователя — традиционных сюжетов и образов) в разные эпохи обусловливается конкретным социально-историческим, культурно-психологическим, национальным и *идеологическим* контекстом. А посему любая образная или сюжетная константа имеет «более или менее выраженную частотную и семантическую амплитуду функционирования» в искусстве [7, с. 183].

Казалось бы, идеологический контекст советской эпохи ставил под сомнение необходимость обращения в рамках искусства, нацеленного на правдивое отображение коренных, глубочайших перемен, произошедших в стране после Октябрьской революции, на воплощение в ярких художественных образах судеб советских людей — строителей

социализма, к столь «неблагонадежной» в идейном отношении легенде о Дон Жуане. Задачи, поставленные Коммунистической партией перед деятелями культуры, отрицали саму возможность апелляции к герою с приставкой «анти», исповедующему гедонизм как единственно возможную философию жизни. Кроме того, установка на признание ценности произведений с пролетарской тематикой, настойчиво и многократно декретируемая сверху, обрекала на неминуемую цензорско-редакторскую купюру и забвение сочинений с сюжетной канвой и образным строем, чуждым искусству социалистического реализма. «Советский Дон Жуан» представал невоплотимым феноменом, в отличие от «советского Фауста», образ которого успешно поддавался истолкованию, напрямую увязываемому с опытом Октября 1917-го. Последний запечатлен, к примеру, на страницах драмы «Фауст и город» А. В. Луначарского, наполненной, по словам классика отечественного фаустоведения В. М. Жирмунского, социально-политическим содержанием, связанным с победой народной революции над врагами [2, с. 481–482]. Тем более удивительно, что интерес к архетипу Дон Жуана, выразившийся в появлении новых, принадлежащих «перу» советских авторов интерпретаций, был обнаружен прежде всего в музыкальном искусстве, которому, как известно, свойственно «репрезентировать искусство в целом, являясь его наиболее наглядной моделью» [9].

«Притяжение» донжуановского архетипа испытали самые несхожие художники: от музыкантов, соприкоснувшихся с культурой Серебряного века, до композиторов, шагнувших в пространство постсоветского искусства. Обращение к фигуре легендарного соблазнителя мы встречаем в творчестве В. Я. Шебалина (музыка к радио- и театральным постановкам «Каменного гостя» А. Пушкина), М. Ф. Гнесина (три пьесы (мелодии-характеристики) к «Каменному гостю» А. Пушкина), Б. В. Асафьева (балет «Каменный гость»), Л. В. Фейгина (балет «Дон Жуан»), В. С. Губаренко (балет «Каменный властелин»), А. Г. Шнитке (музыка к трехсерийному телевизионному фильму М. А. Швейцера «Маленькие трагедии» по одноименному циклу А. Пушкина).

Безусловно, интерес названных советских композиторов к рассматриваемому архетипу не мог возникнуть на пустом месте. В России, как известно, увлеченность Дон Жуаном носила беспрецедентный и неослабевающий характер благодаря гению Пушкина. Именно этот великий мифотворец привел Дон Жуана в отечественную культуру. Характерно высказывание Г. Г. Пикова: «Как сам Пушкин стал на века тем началом, от которого идут, так или иначе все русские литераторы, так и пушкинский Дон Гуан вобрал в себя те мифологические черты, которые стали основополагающими в русской "донжуаниане"» [8, с. 68]. Маленькая трагедия Пушкина послужила серьезным «трамплином» и для советской музыкальной донжуанианы. Это, так сказать, внешняя предпосылка.

Напомним, что в СССР с середины 30-х годов велась активная работа по повсеместному насаждению культа Пушкина. Поданная с легкой руки Сталина, она преследовала вполне конкретные цели. Славя Пушкина — не просто гениального писателя, но символ нации, кремлевский правитель идеологически укреплял тоталитарную систему, завоевывая симпатии русского народа и его интеллигенции [6, с. 60]. В подобной ситуации действовал режим неограниченного доступа к пушкинскому наследию. Совершенно очевидно, что музыкальные рецепции «Каменного гостя», созданные Шебалиным, Гнесиным, Асафьевым, Шнитке, находились в русле данного всеобщего внимания к творчеству поэта. Исключением в контексте данной предпосылки предстали балеты Фейгина и Губаренко. И все же «дух» маленькой трагедии ощутим в них: аллюзии и реминисценции из пушкинского Дон Гуана пронизывают художественную ткань произведений. В «Дон Жуане» Фейгина отсвет «Каменного гостя» запечатлен в образе Лауры — легкомысленной девицы и давнего увлечения севильского обольстителя; в «Каменном властелине» Губаренко — в фигуре Командора — супруга донны Анны.

Не менее значима и внутренняя предпосылка. Парадоксально, но устойчивая фа-

була легенды о Дон Жуане, объединившая страсть к запретным чувственным удовольствиям и вмешательство в повседневную жизнь карающих высших сил, возникла в Испании XVI века в период резкого обострения набожности и религиозности людей. Архетип Дон Жуана был облечен плотью противоречивых культурно-исторических реалий испанской жизни: прочные позиции церкви и сильнейшая инквизиция способствовали тому, что страну буквально пропитывал дух фанатичной религиозности, идеологии и практики католицизма, подавлявших всякое инакомыслие. Существовавшие антиклерикальные тенденции в поисках скрытых форм самовыражения обретали их в художественном творчестве, в соответствующих сюжетах и образах, среди которых лидирующие позиции занимал Дон Жуан, чье жизненное кредо заключало в себе идею бунтарства не только против общественной морали, но и против Бога.

В Советском Союзе господствовал дух иной идеологии — идеологии, провозглашавшей главенствующую роль революционных, коммунистических идей во всех сферах человеческой жизни. В данном контексте показательными представляются следующие параллели. В 30-е годы в сюжетике советских художественных текстов тему любви, трактовавшуюся как отвлекающую от выполнения задачи построения социализма, а посему не способную выступать в качестве движущей пружины сюжета, должно было выносить на периферию. Но именно в это время (1935–1938) появились первые советские музыкальные интерпретации архетипа Дон Жуана, представленные в творчестве Шебалина и Гнесина. В 70-е годы кинематографу, требования к которому заметно ужесточались постановлением ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» в ответ на изменение «оттепельных» настроений, предписано было активно способствовать формированию у широчайших масс марксистско-ленинского мировоззрения. Однако в 1979 году на экраны вышел фильм М. А. Швейцера «Маленькие трагедии» с В. Высоцким в роли Дон Жуана. Стихийный диктат донжуановской чувственности и бунтарства, словно сопротивляясь диктату советской идеологии и концепции коммунистического воспитания нового человека, прорывался в сферу наличного бытия.

В этой связи характерным представляется следующий факт: показательная для конца 10-х – середины 20-х годов резкая либерализация сексуальной сферы в советском обществе в художественной практике не привела к всплеску интереса к образу Дон Жуана и появлению новых его интерпретаций. Как известно, в первые месяцы правления советской власти вступившие в силу декреты Ленина (19 декабря 1917 года) «Об отмене брака» и «О гражданском браке, о детях и о внесении в акты гражданского состояния» значительно упростили процедуру развода, легализовали сожительство без официального оформления отношений, добрачные и внебрачные половые связи. Писатель Герберт Уэллс, посетивший в 1920 году революционную Москву, позже удивлялся тому, как просто обстояло дело с сексом в стране победившего социализма. Казалось бы, сменившая Октябрьскую революцию революция сексуальная, разрушавшая традиционные устои семьи, брака, быта и морали, должна была повлечь за собой актуализацию фигуры Дон Жуана. Однако претворявшийся на практике «бунт чувственности» (термин Ленина) не только не породил художественных интерпретаций образа легендарного обольстителя, но, по-видимому, был совершенно чуждым последнему. Постичь данный парадокс, на наш взгляд, возможно через апелляцию к Кьеркегору. Напомним, согласно Кьеркегору, эротическая чувственность полагается как принцип через акт запрета и отрицания, в противном случае идея соблазна лишается напряженного, «демонического» характера. Применительно к советской эпохе можно утверждать, что лишь с приходом в конце 20-х годов прошлого столетия к власти Сталина, минимизировавшего до нулевой отметки значение сексуальной революции, чувственно-эротическое начало вновь обрело остроту «звучания». В СССР наступило время, когда любой гражданин мог с гордостью заявить: «В нашей стране секса нет…». А Дон Жуан в художественных экспериментах был.

И все же особенности функционирования донжуановского архетипа в советском музыкальном пространстве были обусловлены не только названными предпосылками. Специфика освоения данной художественной константы посредством, фактически, двух жанров: музыки к «Каменному гостю» Пушкина и балету, — определялась предшествующей историей музыкального воплощения образа Дон Жуана в европейской культуре. С одной стороны, авторитет Моцарта и Даргомыжского в интерпретации легенды о Дон Жуане был настолько велик, что композиторы, воссоздавая в звуках данный образ, избегали прямого обращения к оперному жанру. С другой стороны, антиномичность и многомерность донжуановского архетипа и во времена Глюка, и в советскую эпоху находили отражение лишь в жанрах взаимодействующей музыки, основанных на художественном синтезе музыкального компонента с другими видами искусств.

Оставив в стороне балетный жанр, в рамках которого процесс интерпретации донжуановского архетипа описывался нами в статье «Советский миф о Дон Жуане» [1], обратимся к рассмотрению музыкальных опусов, созданных с целью «озвучания» маленькой трагедии Пушкина. А именно к произведениям Шебалина, Гнесина и Шнитке. Названные интерпретаторы обратились к разным вариантам музыки к драме — сложного жанра, специфика которого обусловлена своеобразным преломлением принципа автономии музыки: «она вступает в свои права только там, где незаменима» [10, с. 141]. Сходство же композиторских решений Шебалина, Гнесина и Шнитке обнаруживало себя в зоне незакрепленного Пушкиным поэтического текста, провоцировавшего интерпретаторов на безграничное многообразие прочтений. Речь идет о двух песнях Лауры. Напомним, что про первую из них Лаура небрежно объявляет гостям, что слова принадлежат Дон Жуану. Естественно предположить, что характер избираемого текста (соответственно и музыки) в той или иной степени должен воссоздавать психологический портрет главного героя, а значит отражать чувственно-эротическую стихию.

В основу трех музыкальных интерпретаций первой песни Лауры — Шебалина, Гнесина, Шнитке — положено одно и тот же «испанское» стихотворение Пушкина «Я здесь, Инезилья». Это связано с объективными обстоятельствами. Достаточно вспомнить, что стихотворение и трагедия были написаны в одну болдинскую осень. Нелишним будет упомянуть и тот факт, что уже критиками XIX столетия (В. Г. Белинский, П. В. Анненков), а вслед за ними и современными исследователями (С. А. Фомичев, А. В. Кулагин) подчеркивалась не безосновательность рассмотрения «Инезильи» как первой песни, исполняемой Лаурой в «Каменном госте». По мнению поэта и эссеиста Г. Кружкова, насыщенный «балконными» и «кинжальными» испанскими страстями действенный, несомненно, *донжуановский* призыв к возлюбленной в данном стихотворении адресован той самой Инезе (в уменьшительной форме — Инезилье), о которой ветреный любовник вспоминает в первой сцене «Каменного гостя» [3]. Музыкальное решение пушкинской лирики во всех трех случаях обнаруживает сходство. Каждый раз это подчеркнутая трехдольным размером танцевальность, сообщающая музыке легкий задорный оттенок. Кроме того, у Шебалина и Шнитке быстрый темп в сочетании с кратким стремительно взлетающим начальным мотивом в вокальной партии воссоздают психологически точную картину страсти и нетерпения. Интерпретация же Гнесина с присущими ей канонoподобными перекличками голоса и фортепиано, неторопливостью музыкального развития, кантиленой мелодикой предстает подобием томной романтически-чувственной серенады.

Особенно хочется подчеркнуть, что в рассматриваемых рецепциях «Каменного гостя» интонационный материал первой песни Лауры становится основой музыкального портрета Дон Жуана. У Шебалина возникает прямая мотивная связь между «Инезильей» и Быстрым танцем. Последний, являясь частью Третьей сюиты для оркестра, созданной из музыки к радиопостановке маленькой трагедии, репрезентирует, очевидно, стихийно самоутверждающийся донжуановский «дух экспансии, открытия и завоевания»

[5, с. 320]. У Гнесина первая песня Лауры в переложении для виолончели и фортепиано с тональной «модуляцией» из *G-dur* в *D-dur* (лейттональность героя Моцарта) становится пьесой «Дон Жуан» в «Мелодиях-характеристиках к "Каменному гостю" Пушкина». По сохранившимся в нотном архиве оркестра кинематографии рукописям музыки Шнитке к «Маленьким трагедиям» Швейцера можно утверждать следующее: между темой «Инезильи» и темой Дон Жуана композитор намеренно ставит знак тождества. В не вошедших частично или полностью в фильм музыкальных номерах, таких как «Смерть Дон Жуана», «Командор», «Шаги Командора», начальное мелодической построение из первой песни Лауры в тональности *C-dur* у солирующей трубы приобретает по-донжуановски жизнеутверждающий характер звучания.

Как видим, по частотности обращения композиторов к архетипу Дон Жуана, а также по характеру разрабатываемой проблематики музыкальная донжуониана в советскую эпоху — художественное явление с вполне сформировавшейся интерпретационной традицией. К счастью, донжуановского архетипа не коснулась эпидемия навязывания новых идеологических смыслов общекультурным образным константам. К несчастью, это привело к тому, что замалчивалась или намеренно забывалась большая часть сочинений советской музыкальной донжуанианы. Однако следует подчеркнуть, что прорыв к архетипу Дон Жуана, популярность данного образа в условиях неофициального запрета на обращение к эротической проблематике явили собой уникальный парадокс советской эпохи.

Литература

1. *Ахраменкова (Горбачева) Н. С.* Советский миф о Дон Жуане // Актуальные проблемы высшего музыкального образования: сб. ст. / Глав. ред Э. Б. Фертельмейстер. Нижний Новгород, 2009. № 1. С. 4–6.
2. *Жирмунский В. М.* Гёте в русской литературе. Л.: Наука. Ленингр. отд., 1982. 560 с.
3. *Кружков Г.* Два заклинания // Г. Кружков. Ностальгия обелисков: Литературные мечтания [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://kruzhkov.net/essays/nostalgia-obeliskov/dva-zaklinaniya/ (дата обращения 15.05.2014).
4. *Кьеркегор С.* Или-или. Фрагмент из жизни: в 2 ч. / Пер. с дат. Н. Исаевой и С. Исаева. СПб.: Амфора, 2011. 823 с.
5. *Мадариага С. де.* Дон Жуан как европеец // Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель жизни / пер. с англ. К. С. Корконосенко, отв. ред. В. Е. Багно. СПб.: Наука, 2003. С. 312–333.
6. *Медведев Р. А.* Люди и книги. Что читал Сталин? Писатель и книга в тоталитарном обществе. М.: Изд-во «Права человека», 2004. 364 с.
7. *Нямцу А. Е.* Закономерности переосмысления традиционных сюжетов в литературе (сюжет о Фаусте в русской советской драматургии): дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1985. 212 с.
8. *Пиков Г. Г.* Дон Гуан и Дон Хуан: взгляд историка на проблему восприятия испанской культуры в России начала XIX века // Мифема «Дон Жуан» в музыкальном искусстве и литературе: сб. ст. / ред.-сост. Б. А. Шиндин. Новосибирск, 2002. С. 43–93.
9. *Сиднева Т. Б.* Категория границы в музыке: смена культурных парадигм: дис. … доктора культурологии: 24.00.01 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://disser.herzen.spb.ru/Preview/Vlojenia/000000006_Disser.pdf (дата обращения 10.05.2014).
10. *Соколов О. В.* Морфологическая система музыки и ее художественные жанры: монография. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ, 1994. 220 с.

© *Рахманова Н. Н., 2014*

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЗВУКОРЕЖИССУРЫ ФРЕДЕРИКА ПЛОТА (НА ПРИМЕРЕ ЗАПИСЕЙ ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ 50 – 60-х ГОДОВ)

В статье рассматриваются основные черты стиля Ф. Плота на примере его работ 50 – 60-х годов. Приведены краткие биографические сведения и подробный анализ основополагающих принципов построения виртуального аудиопространства.

Ключевые слова: Ф. Плот, звукорежиссура, искусство, стиль, джазовая музыка, фонограмма

В современном прикладном музыкознании мало работ, посвященных анализу фонограмм, накопленных за историю существования творческой звукозаписи[1]. В отечественной литературе отсутствуют исследования творчества выдающихся звукорежиссеров, представляющие подробный анализ их работ, да и зарубежная литература не обладает монографическими исследованиями в данной области. В большинстве своем все, что мы можем узнать о звукорежиссерах, — это скудные биографические данные, изредка — интервью, воспоминания музыкантов и сами фонограммы. Хотя такие труды позволили бы систематизировать накопленный опыт, что послужило бы подспорьем не только в научной рефлексии, но и в практической работе звукорежиссеров.

Данная статья посвящена работам Фредерика Плота — выдающегося американского звукорежиссера середины XX века, который с конца 1950-х годов был главным звукорежиссером компании Columbia Records. Ему принадлежит запись таких известных бродвейских мюзиклов, как «Юг Тихого океана» («South Pacific»), «Моя прекрасная леди» («My Fair Lady») и «Вестсайдская история» («West Side Story»), а также джазовые альбомы Майлза Дэвиса (Miles Davis), Чарльза Мингуса (Charles Mingus), Дэйва Брубека (Dave Brubeck), Дюка Эллингтона (Duke Ellington) и многих других. Он работал в студиях звукозаписи Columbia на таких мероприятиях, как джазовый фестиваль в Ньюпорте (Newport Jazz Festival) и популярный в те годы фестиваль Мальборо (Marlboro Festival). В конце 1960-х годов Плот начинает свою педагогическую карьеру: несколько раз проводит курсы повышения квалификации в области звукозаписи в Манхэттенской школе музыки, преподает курс «Музыка в современных средствах массовой информации» в Колумбийском университете и «Искусство записи» в Йельской школе.

К сожалению, данная статья не может вместить в себя анализ всего творчества этого выдающегося звукорежиссера, нам хотелось бы рассмотреть основные черты его стиля на примере лишь некоторых работ конца 1950 – 1960-х годов. Именно в этот период он записал самый известный джазовый альбом того времени «Kind Of Blue» М. Дэвиса (1959) и более позднюю его пластинку «Nefertiti» (1967), также к этому периоду относится несколько записей квартета Д. Брубека («Time Out» 1959, «The Dave Brubeck Quartet At Carnegie Hall» 1963) и еще много выдающихся пластинок.

Конечно, исполнители и составы, записанные Плотом в данный период, весьма разнообразны, поэтому сосредоточим свое внимание на основополагающих принципах организации виртуального аудиопространства, таких как пространственное впечатление и тембр (этот параметр будет удобно сравнить на звучании инструментов, неизменно принимающих участие в джазовых ансамблях: фортепиано, бас, ударные). Ф. Плот совершенно особенным образом размещает эти инструменты в виртуальном аудиопространстве, причем панорамное решение имеет различные варианты, иногда даже противоположные. Например, в «Kind Of Blue» М. Дэвиса инструменты расположены следующим образом (слева направо): рояль – контрабас – ударные; в «Time Out» Д. Брубека: ударные – контрабас – рояль; а в композиции «Piano Improvisation No.2»

(«Piano In The Foreground», Д. Эллингтон, 1961) мы слышим еще один вариант: контрабас – ударные – рояль. Тот факт, что все эти работы выполнены в один период, а две первых вообще в одном году (1959), указывает на использование Плотом панорамирования как средства художественной выразительности, что также подтверждается примерами с меньшими, но от этого не менее весомыми панорамными отличиями. В своей работе «The Dave Brubeck quartet at Carnegie hall» (Д. Брубек) Плот придерживается того же панорамирования, что и в «Time Out», уже упоминавшегося выше, но стереобаза здесь значительно шире, что хорошо подчеркивает экспрессивность концертного исполнения в первом случае и внимание к деталям, сосредоточенность — во втором.

Особое внимание хочется обратить на распределение источников звука по планам, потому что именно по этой характерной особенности работы Плота моментально узнаются. Но здесь придется рассмотреть каждый инструмент отдельно.

Рояль. Если в ранних записях Плот еще экспериментировал с расположением фортепиано по плану, то к началу 1950-х годов в его творчестве складывается традиционное решение этого инструмента. В интерпретации фортепиано прослеживается глубокий план за счет интенсивной акустической обработки, что, казалось бы, должно привести к плохой разборчивости[2] его партии, чего в действительности не происходит. Достаточный уровень громкости, яркий тембр и подчеркнуто острая атака обеспечивают звучанию этого инструмента должную ясность. Такое сочетание параметров является характерной чертой записей Ф. Плота. Мы слышим подобное решение звучания рояля во всех его работах этого периода, в том числе и в вышеупомянутых альбомах М. Дэвиса и Д. Брубека, и даже в записях, сделанных в монотехнике, например: «Masterpieces By Ellington» (Д. Эллингтон, 1950). Под монотехникой мы имеем ввиду монофонический формат фонограммы, в котором используется двухмерное виртуальное аудиопространство. Это пространство имеет некоторую глубину, располагающуюся за громкоговорителями, и высоту, наличие которой обусловлено свойством человеческого слуха воспринимать высотное положение источника звука в соответствии с высотой издаваемого им звука. Подробно об этом пишет Дэвид Гибсон в своей книге «Искусство микширования»[3]. Таким образом, работая в монотехнике, звукорежиссер может перемещать источники звука в двух плоскостях: по высоте — за счет изменения тембральных характеристик, и глубине — за счет различной пространственной обработки. Поэтому характерной чертой работ в монотехнике является выдвижение на передний план инструментов, исполняющих мелодические партии, таких как, например, рояль, и даже изменение пространственной обработки в разных частях формы («выдвижение» вперед солирующего инструмента и добавление акустической обработки аккомпанирующим). Но, работая в монотехнике, Плот не использует этот прием, мы встречаемся с подобной «динамической» пространственностью только в более поздних его работах (в стереотехнике). Например, в фонограмме «For All We Know» (Д. Брубек, «The Dave Brubeck quartet at Carnegie hall») изменения происходят во время звучания в зависимости от значимости партии, а в альбоме «Kind Of Blue» М. Дэвиса пространственное решение рояля меняется от одной композиции к другой: в медленной и лирической «Blue of Green» он звучит с большим количеством поздних отражений, чем, например, в «So What» или «All Blues», но план его при этом остается неизменным — он по-прежнему располагается дальше других виртуальных источников звука.

Примечательно и пространственное решение контрабаса: по плану за счет отсутствия акустической обработки этот инструмент у Плота всегда звучит ближе других. Можно услышать, как исполнитель подпевает себе во время игры: в «King for a Day» (Д. Брубек, «The Dave Brubeck quartet at Carnegie hall»), особенно явно на 52-й секунде и в 2:03. Прослушиваются и другие исполнительские шумы, такие как удары струн о гриф или щелчок от защипывания струны, иногда даже характерный звук проскальзывания пальца левой руки по струне, например,

на 42-й секунде в той же композиции. Нужно отметить, что такой близкий план не только контрабаса, но и всех элементов микса является характерной чертой записи джазовой музыки, что уходит корнями в историю зарождения и распространения джаза. Традиционным для этого направления является максимально близкое размещение виртуальных источников звука, что лишает фонограмму глубины, столь привычной нам в записях академической музыки. Изначально в джазовых композициях не было распределения по планам, так как перемещение инструмента в глубину виртуальной сцены означало снижение разборчивости его партии, а значит и меньшее к нему внимание как к аккомпанирующему. Но, как известно, в джазе все солисты, все на авансцене. Однако в работах Ф. Плота эта традиция находит новое воплощение, мы убедились в этом уже на примере звучания рояля, но то же и с контрабасом: столь близкий план не делает его «солирующим» инструментом, привлекающим к себе все внимание слушателя, напротив, контрабас является здесь хорошей основой микса, но не его центром. Контрабас даже не воспринимается как близкий по плану, а достигается это опять за счет высокопрофессионального баланса громкостей всех элементов микса, что делает его партию очень разборчивой даже в фонограммах с насыщенной оркестровой партитурой, как, например, в «Vagabonds» («Masterpieces by Ellington», Д. Эллингтон, 1950).

Что же касается ударных, для них характерны близость и конкретность звучания, при котором прослушивается каждый штрих. Особенно это ощущается при сравнении ударов по малому барабану палочкой и щеткой: совершенно разные по своей природе, эти звуки у Ф. Плота звучат удивительно ровно, отличаясь лишь тембрально, но не динамически, например, как в «Kathy's Waltz» («Time out», Д. Брубек, 1959). Панорамирование инструментов, входящих в состав ударной установки, различно: от широкого, занимающего все пространство от крайней левой точки стереобазы до центра (как в «The Dave Brubeck quartet at Carnegie hall»), до скромной «ниши» в правом канале, как в «Nefertiti» (М. Дэвис, 1967). Характерной чертой пространственного решения ударной установки является ее разноплановость: инструменты, входящие в ее состав, находятся на разном удалении от слушателя, что подчеркивает их выразительную функцию, индивидуальную роль в музыкальной ткани. Например, в альбоме «The Dave Brubeck quartet at Carnegie hall» малый барабан несколько дальше альтовых томов, которые, в свою очередь, находятся в широким положении в горизонтальной перспективе, а в композиции «Eleven Four» (с этой же пластинки) мы слышим явные изменения баланса на отрезке 4:01–4:04. Акцентированно близкие и громкие удары тома подчеркивают здесь каденционную роль последнего проведения и являются как бы завершающим аккордом. Позднее такое воплощение ударной установки (видение ее не как единого инструмента, а как собрания нескольких) становится традиционным в джазовой музыке, мы можем встретить его повсеместно в фонограммах 80 – 90-х годов прошлого века. Потрясающая разборчивость штрихов при игре на малом барабане, четкий, близкий звук хай-хета и рассыпчатый звук тарелок с красивым реверберационным откликом — все это вкупе с близким и плотным звучанием томов делает ударную установку инструментом не только обеспечивающим ритмическую стройность композиции, но и необычайно выразительным. Они приковывают внимание слушателей не менее, чем рояль и контрабас, что с концептуальной точки зрения весьма созвучно идеям джазовой музыки. Данный аспект имеет огромное значение с точки зрения восприятия, ибо подчеркивает специфику фонограмм как особого продукта художественной деятельности, ведь такое звучание невозможно услышать в условиях естественного прослушивания — для этого пришлось бы расположиться в непосредственной близости к исполнителю. Да, пожалуй, и сам барабанщик не слышит свои инструменты настолько близко! В дальнейшем звукозапись ударной установки в джазовой и эстрадной музыке будет развивать именно эту тенденцию, столь блестяще претворенную Плотом.

Что же касается заполненности стереобазы, здесь Плот является типичным представителем своей эпохи: как правило, мы ви-

дим неравномерное распределение источников звука с информационным «перегрузом» одного из каналов, что является характерной чертой периода реализма в звукозаписи[4]. Например, «Madness» («Nefertiti» М. Дэвис): здесь, как, впрочем, и в большинстве композиций с этой пластинки, некоторые инструменты вступают спустя минуту-другую (!), а панорамное решение при этом остается таким, как при тутти, таким образом, пока рояль не играет, левый канал (предназначенный для него) оказывается «пустым», а стереокартина — смещенной вправо.

Следующим параметром, о котором хочется сказать в контексте выявления основополагающих стилевых черт Ф. Плота, является тембр — пожалуй, одно из главных средств художественной выразительности[5] в звукозаписи.

Тембр контрабаса достаточно насыщен в нижнем диапазоне, что является большим достижением с технической точки зрения, если учитывать специфику записи на виниловую пластинку. Звучание рояля с яркими дискантами и четкой атакой (но не обладающее при этом «стеклянным» призвуком, что можно встретить довольно часто в фонограммах других звукорежиссеров данного периода), и в особенности его нижний регистр, звучащий «железно», дает нам возможность предположить, что микрофоны стояли максимально близко к струнам. Именно такое их положение позволяет добиться столь яркой окраски дискантов и не дает снять достаточно глубокий звук нижнего регистра. Впрочем, с точки зрения звучания фонограммы в целом это весьма уместно, так как освобождает частотный диапазон для контрабаса и низких барабанов (большого барабана и напольного тома). Таким образом Плот добивается насыщенности и в то же время потрясающей разборчивости в нижнем диапазоне фонограммы. В отношении тембра, так же как и пространственности, он не придерживается четких рамок и в некоторых композициях делает тембр рояля мягче. Например, «Hand Jive» («Nefertiti», М. Дэвис). В целом эта фонограмма обладает весьма насыщенной в верхнем диапазоне амплитудно-частотной характеристикой: за счет обработки и исполнительского штриха тарелки создают постоянный «гул» в верхнем диапазоне, к этому добавляется достаточно резкое звучание духовых инструментов. В таком тембральном контексте Плот выбирает для рояля более мягкое звучание (тогда как в других композициях этого же альбома мы слышим привычный нам острый и яркий рояль).

Что же касается тембрального решения ударной установки, пожалуй, это тема отдельного исследования, здесь же мы лишь еще раз отметим внимательное, даже скрупулезное отношение Плота к этому инструменту.

В завершение статьи хотелось бы еще раз подчеркнуть, что рассмотренные здесь специфические особенности звучания фонограмм Ф. Плота неизменно повторяются в его творчестве, становясь фирменным знаком. Этот алгоритм характеристичности позволяет говорить о стилевых параметрах в искусстве звукорежиссуры. Рассмотренные в свете стилевых особенностей примеры творчества Плота дают возможность увидеть в них индивидуальный способ создания виртуального звукового пространства, отражающий в себе как черты времени, так и черты, порожденные уникальным внутренним миром автора.

Примечания

[1] С. А. Васенина предлагает считать началом «эры» творческой звукорежиссуры 20-е годы прошлого века, так как именно в это время у звукозаписи появляется первое средство выразительности — тембр [2].

[2] Разборчивость — профессиональный термин, под которым подразумевается критерий анализа фонограмм, определяющий ясность мелодической линии. Является одним из основных критериев оценки качества звучания фонограмм по версии Р. Ижаки [4].

[3] David Gibson «The Art Of Mixing. A Visual Guide of Recording, Engineering and Production» [5].

[4] По технике создания виртуального звукового пространства историю звукозаписи можно разделить на три этапа: *Пуризм* (1930–1950-е гг., mono и ранние опыты stereo), *Реализм* (1950–1980-е гг., stereo) и *Индивидуализм* (1980-е – наше время, stereo и

surround); каждый из них связан с определенной степенью изменения звукорежиссером исходного звукового образа. В целом для *пуристского* периода характерна сдержанность выразительных средств, тембральная и динамическая мягкость; для периода *реализма* — воссоздание звучания, максимально приближенного к реальному; для индивидуализма — поиски новых звуковых красок в использовании нереальных акустических пространств, синтезированных тембров и различных эффектов. В этих терминах рассматривает современные тенденции в звукорежиссуре А. Зеленина в своей статье «Творческие направления в европейской звукорежиссуре» [3; 4].

[5] Подробнее о средствах художественной выразительности в звукорежиссуре можно прочитать в диссертации П. В. Игнатова «Эволюция средств художественной выразительности в творчестве звукорежиссера» [2].

Литература

1. *Васенина С. А.* Феномен музыкального пространства в концертной практике и звукозаписи: автореф. дис. … канд. искусств. Н. Новгород, 2012. 26 с.
2. *Игнатов П. В.* Эволюция средств художественной выразительности в творчестве звукорежиссера: автореф. дис. ... канд. искусств. СПб., 2006. 29 с.
3. *Зеленина А.* Творческие направления в европейской звукорежиссуре. Часть 1 // Звукорежиссер. 2011. №8. 39 с.
4. *Зеленина А.* Творческие направления в европейской звукорежиссуре. Часть 2 // Звукорежиссер. 2011. №9. 53 с.
5. *Gibson D.* The Art Of Mixing. A Visual Guide of Recording, Engineering and Production. Thomson Course Technology PTR, 25 Thomson Place,. USA, Boston, 2005. 299 p.
6. *Izhaki R.* Mixing audio. Concept, Practices and Tools. Linacre House, Jordan Hill, Oxford OX2 8DP, UK, 2008. 562 p.

SUMMARY

Aleeva S. Opera-mystery genre in Russian music of the last decades of the XX-th century. The article is devoted to the problem of individual refraction of the «opera-mystery» genre in the Russian theatrical-musical opuses of the last decades of the XX-th century, and also to the appearance of modern variants of «opera-mystery». As examples S. Slonimsky's operas of the 70–90 years of XX-th century are considered.

Key words: genre, opera-mystery, the musical theatre, the music of the XX-th century, dramaturgy, action, S. Slonimsky

Lapina M. Imagery sphere of Cui's Seven duets-choruses for children's or women's voices (op. 101). The paper is dedicated to creative legacy of composer C. Cui. The paper includes some archival materials: letters and musical works by C. Cui connected with the theme of childhood. The musical features of Cui's Seven duets-choruses for children's or women's voices are discovered. The author focuses her attention on the imagery of Cui's works devoted to the children's voices. The author notes that the duets-choruses (op. 101) can enrich children's repertoire.

Key words: Cesar Cui, children's music, choruses, vocal music

Ruban N. Traditions and innovations in A. Tcherepnin's piano toccatas. The present article is devoted to consideration of specific features of piano style of A. Tcherepnin. The focus of the analysis is on two toccatas written by the composer in 1921–1922.

Key words: Alexander Tcherepnin, toccata, XX century piano music, Russian émigré composers

Matvejeva N. The «poetic» and the «prosaic» in D. Shostakovitch's chamber-vocal creativity. The article touches upon D. Shostakovitch's chamber-vocal creativity, the connection between the structure of a verbal text (a poem-prose) and aesthetic modes (the elevated-the lowly). Texts of poetic content Shostakovitch usually embodies in prose-like musical structure (with the free from symmetry syntax). On the contrary, non-poetic texts («about the prose of life») are often embodied by Shostakovitch in associations with poem-like musical structure, that is in symmetrical, periodicity-drawn structures of musical syntax.

Key words: D. Shostakovitch, chamber-vocal creativity, poem, prose, aesthetic modes (the elevated and the lowly)

Matvejeva N. B. Tishchenko's «Christmas romance» (lyrics and tune by J. Brodsky) — an example of musical poem-like structure. The article is devoted to «The Christmas romance» by B. Tishchenko — J. Brodsky. The objective of this work is to reveal the features of interaction of the poetic text and music, to define the degree of musical rhythmic activity in relation to speech rhythm. During the analysis the minimal initiative of «counter-moving musical rhythm» is revealed. The author arrives at a conclusion about the existence of «poem-like» musical structure in the conditions of a monodic system.

Key words: B. Tishchenko, J. Brodsky, poem, counter-moving rhythm, poem-like musical structure, monody

Prisiazhniuk D. Aspects of evolution and creativity periodization of V. Ekimovsky. The article raises the problem of studying the evolutionary logic and creativity periodization of a present day prolific national composer V. A. Ekimovsky. His declaration about non-repeatability of the conceptual and technological solutions of each forthcoming work, which he made more than 40 years ago, requires the correction of traditional musicological approach. As a possible starting point the author

suggests using the structure of Ekimovsky's «Automonograph» — a book devoted to «biography of compositions» of this author. The article draws preliminary conclusions about the logic of the general evolution of Ekimovsky's music.

Key words: Songs by V. Ekimovsky logic of creative evolution, periodization of creativity, individuality of technological solutions, individual concept

Amrakhova A. Mental structures in formbildung. The article is devoted to the research of mental structures in musical Formbildung, From the position of cognitive science it considers the main principles of conceptualization that influence the future form of a musical piece. It characterizes the features of mental structuring — predication, dynamic and static constructions. It gives evidence that mental structures differentiate the positioning of stylistic and form-building basis on a subject, action and process.

Key words: mental space, conceptualization, frames, predication, musical Formbildung, musical form

Gorobets S. «He burnt the candle of its life from three sides…» (To the 150 birthday anniversary of Alexander Ziloti). The article is dedicated to the outstanding domestic pianist, conductor, teacher, public person Alexander Ziloti. The author gives the characteristic of the creative life of the musician.

Key words: concerts, musical enlightenment, executors

Yevseyenko O. Style interaction as a creative factor of contemporary musical transcription (by the example of domra). The author of the article considers the problem of style connection in an instrumental transcription as a creative component of musical interpretation, analyzes and on the basis of a specific musical example identifies the possible solutions of this problem for domra performance and transcription.

Key words: musical style, transcription, style interaction, creative, domra, interpretation, performance

Dai Yu. The function of traditional instruments in new China music. The function of traditional instruments in the musical culture of China is interesting and versatile. Short history of some instruments development and resurrection of interest for them in New music (the last three decades' period) will be tackled in the article.

Key words: Chinese traditional musical instruments, New music

Wang Decong. History of accordion repertoire development in China (1949–1966). Problems of repertoire during the period of accordion art formation in China (1949-1966) are considered in the article. Synthesis of West European traditions and Chinese national musical style typical for creativity of professional composers in this period are viewed on the examples of compositions by Li Yuqiu, Wang Yuping and Zhang Zengliang.

Key words: China, performance, accordion, repertoire

Bulychova E. Interdisciplinary integration and its role in the process of art history studies. The article considers the reference to the interdisciplinary and transdisciplinary integration both in the research studies on art history and in practical art activity, as well as the influence of interdisciplinary and transdisciplinary approaches on the formation of academic programs in the sphere of higher art education.

Key words: interdisciplinarity, transdisciplinarity, art history, artistic thinking, cultural identity, anthropological bases, higher education

Gorbachiova N. Don Juan's metamorphoses: to the problem of archetype interpretation in the Soviet musical space. The article tackles the issue of employing the plot about Don Juan in musical compositions of V. Shebalin, M. Gnesin, B. Asafjev, L. Feigin, V. Gubarenko, A. Schnittke. It determines the typological peculiarities of interpretation of the image-archetype, characteristic of the Soviet period of national culture. The author arrives at a conclusion about the paradoxic popularity of Don Juan in the context of unofficial prohibition on addressing erotic problematic.

*Key wor*ds: Don Juan, archetype, Soviet music, interpretation

Rakhmanova N. Stylistic peculiarities of Frederic Plaut's sound design (at the example of jazz music records of the 50s and 60s). The article discusses the main features of F. Plaut's style based on his works of the 50s – 60s. It provides brief biographical information and a detailed analysis of the main virtual sound space principles.

*Key wor*ds: F. Plaut, art sound design, style, jazz, soundtrack

АВТОРЫ НОМЕРА

Алеева Светлана Геннадиевна, старший преподаватель кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории (академии)
E-mail: skuzmina@yandex.ru

Амрахова Анна Амраховна, доктор искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки
E-mail: amrahova54@mail.ru

Булычева Елена Ивановна, кандидат философских наук, доцент кафедры философии и эстетики Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки
E-mail: elena.i.bulycheva@gmail.com

Ван Дэцун, аспирант Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки
E-mail: wangdecongyy@163.com

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

Горобец Светлана Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории и истории музыки Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств, докторант по специальности 24.00.01 «Теория и история культуры», член-корреспондент Международной академии наук высшей школы (МАН ВШ) Санкт-Петербургского (Северо-Западного) отделения
E-mail: sv1357@mail.ru

Дай Юй, аспирант Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки, преподаватель Педагогического университета (г. Цюй Фу, Китай)
E-mail: ykylele@sina.com

Евсеенко Оксана Александровна, преподаватель кафедры теории, истории музыки и инструментальной подготовки Института культуры и искусств при Луганском национальном университете им. Тараса Шевченко
E-mail: muzevox@rambler.ru

Лапина Мария Евгеньевна, аспирант кафедры теории и истории музыки Государственного университета культуры и искусств (Санкт-Петербург)
E-mail: lapinamariya@mail.ru

Матвеева Наталья Борисовна, аспирант кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова
E-mail: matveevanb2009@rambler.ru

Присяжнюк Денис Олегович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры композиции и инструментовки Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки, член правления Нижегородской региональной организации Союза композиторов РФ
E-mail: denpris-com@yandex.ru

Рахманова Надежда Николаевна, аспирант Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки
E-mail: Rakhmanovann@icloud.com

Рубан Наталья Леонидовна, старший преподаватель кафедры фортепиано Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки
E-mail: rubannatasha14@yandex.ru

Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки объявляет конкурс на замещение вакантных должностей профессорско-преподавательского состава в 2014–2015 уч.г.:

1. Кафедра специального ф-но: профессор (сп. кл.: ф-но, 1 ст.); профессор (сп. кл.: ф-но, 1 ст.); профессор (сп. кл.: ф-но, ист. исп. иск-ва, пр. совр. пиан. 1 ст.); профессор (сп. кл.: ф-но, ист. ниж. муз. культ., 0,5 ст.); профессор (сп. кл.: ф-но, 1 ст.); профессор (сп. кл.: ф-но, 1 ст.); профессор (сп. кл.: ф-но, 0,75 ст.); профессор (сп. кл.: ф-но, 1 ст.);
2. Кафедра камерного ансамбля: профессор (кам. анс., 1 ст.); преподаватель (кам. анс., 0,25 ст.); профессор (кам. анс., 1 ст.);
3. Секция органа и клавесина: профессор (сп. кл.: орган, орг. анс., мет. обуч. игре на органе, 1 ст.);
4. Кафедра концертмейстерского мастерства: зав.кафедрой; профессор (конц. кл., 1 ст.); профессор (конц. кл., 1 ст.); профессор (конц. кл., 1 ст.);
5. Кафедра струнных инструментов: профессор (сп. кл.: скрипка, кв. класс, 1 ст.); профессор (сп. кл.: скрипка, 1 ст.); профессор (сп. кл.: скрипка, 0,75 ст.); доцент (сп. кл.: виолончель, техн. иг. на орк. инстр., 0,5 ст.); доцент (сп. кл.: скрипка, 0,5 ст.); ст.преподаватель (сп. кл.: скрипка, квартет. класс, ист. исп. иск-ва, 0,25 ст.);
6. Кафедра деревянных духовых и ударных инструментов: зав.кафедрой; профессор (сп. кл.: гобой, ист. исп. ис-ва, ист. муз. пед., мет. обуч. иг. на инстр., 0,75 ст.); профессор (сп. кл.: кларнет, анс., 0,5 ст.); профессор (сп. кл.: гобой, анс., 0,5 ст.); доцент (сп. кл.: кларнет, анс., 0,5 ст.); доцент (сп. кл.: флейта, 0,5 ст.); ст. преподаватель (сп. кл.: фагот, анс., 0,5 ст.); ст. преподаватель (сп. кл.: флейта, анс., 0,5 ст.); ст. преподаватель (сп. кл.: саксофон, анс., 0,5 ст.); ст. преподаватель (сп. кл.: кларнет, анс., 0,5 ст.);
7. Кафедра медных духовых и ударных инструментов: профессор (сп. кл.: уд. ин., анс., 0,5 ст.); профессор (сп. кл.: валт., анс., 0,5 ст.); доцент (сп. кл.: труба, анс., 0,75 ст.); преподаватель (сп. кл.: уд. ин.., анс., 0,5 ст.);
8. Кафедра народных инструментов: профессор (сп. кл.: баян, акк., анс., 1 ст.); профессор (сп. кл.: баян, акк., анс., 1 ст.); профессор (сп. кл.: домра, орк. кл., анс., 0,5 ст.); профессор (сп. кл.: баян, акк., анс., 1 ст.); профессор (дир. орк-м нар. инстр., 1 ст.); доцент (сп. кл.: баян, акк., анс., 0,5 ст.); ст. преподаватель (сп. кл.: баян, акк., анс., 1 ст.); ст. преподаватель (сп. кл.: баян, акк., анс., 0,5 ст.);
9. Кафедра сольного пения: зав.кафедрой; профессор (сол. пен., 0,75 ст.); профессор (сол. пен., кам. пен., 0,25 ст.); профессор (сол. пен., 1 ст.); профессор (сол. пен., 1 ст.); профессор (сол. пен., 1 ст.); профессор (сол. нар. пение, анс., 1 ст.); профессор (сол. пен., 1 ст.); доцент (сол. пен., 1 ст.); доцент (оп. кл., 0,25 ст.); доцент (сол. пен., 1 ст.); доцент (кам. анс., 1 ст.); доцент (сол. пен., 1 ст.); ст. преподаватель (сол. пен., 0,25 ст.); преподаватель (ист. вок. иск-ва, мет. обуч. пен., пед. пр., 0,5 ст.);
10. Кафедра оперной подготовки, оркестрового и оперно-симфонического дирижирования: профессор (дир. оп.-симф. орк-м, оп. кл., 0,5 ст.); профессор (акт. м-во, оп. кл., ист. муз. театра, 1 ст.); профессор (оп. кл., сцен. речь, 0,5 ст.); доцент (оп. кл., вв. в реч. кул., 0,5 ст.); ст. преподаватель (дир. оп.-симф. орк-м, оп. кл., 0,25 ст.); ст.преподаватель (орк. кл, дир. дух. орк-м, 0,5 ст.); преподаватель (грим, театр. грим, 0,25 ст.);
11. Кафедра музыкального театра: зав. кафедрой; доцент (м-во арт. муз. театра, 0,5 ст.); профессор (м-во арт. муз. театра, риторика, сцен. речь, 0,5 ст.); ст. преподаватель (сол. пен., 0,5 ст.); ст. преподаватель (м-во арт. муз. театра, 0,5 ст.); ст. преподаватель (м-во арт. муз. театра, 1 ст.); ст.преподаватель (сол. пен., 1 ст.); ст. преподаватель (м-во арт. муз. театра, 0,5 ст.); ст. преподаватель (м-во арт. муз. театра, 0,5 ст.); преподаватель (сол. пен., 0,25 ст.);
12. Кафедра хорового дирижирования: заведующий кафедрой, профессор (дир. ак. хор., 1 ст.); профессор (дир. ак. хор., мет. дет. муз. восп., 1 ст.); профессор (дир. оп.-симф. орк-м, дир.

ак. хор., ист. хор. музэ, ист. дир. иск-ва, оп. кл., 1 ст.); профессор (дир. ак. хор., проф. реп-р, 1 ст.); доцент (дир. ак. хор., 0,5 ст.); доцент (хор-е, мет. раб. с хор., дир., изуч. реп-ра, 1 ст.);

13. Кафедра музыкальной педагогики: профессор (муз. пед. и психол., прак-м по муз. педаг., психол. общения, 0,75 ст.); доцент (муз. психол., соц. и возр. психол., психол. и педаг., 0,25 ст.); доцент (ист. и теор. педаг., информ. техн. в проф. деят-ти, упр. и экон. в образ-и, 0,25 ст.); доцент (ф-но, сп.кл., теор. и истор. исп. иск-ва, 1 ст.); ст. преподаватель (осн. муз. инст.: ф-но, 0,5 ст.); преподаватель (вок. подгот., 0,25 ст.);
14. Кафедра композиции и инструментовки: профессор (соч-е, инстр-ка, анал. муз. пр-й, 1 ст.); профессор (полиф., анал. муз. пр-й, жанры вок. анс., 0,5 ст.); доцент (полиф., чт. орк. партитур, инстр-ка, аранж-ка, 1 ст.);
15. Кафедра истории музыки: профессор (ист. отеч. муз., сп. кл: музык-е, науч. рук-во асп., 1 ст.); профессор (ист. отеч. муз., муз.критика и журн., ист. муз., муз. критика, 1 ст.); профессор (науч. рук-во асп., 0,25 ст.);
16. Кафедра теории музыки: доцент (анал. муз. пр-й, 0,75 ст.); доцент (гарм., сольф., анал. муз. пр-й, 1 ст.); доцент (анал. муз. пр-й, мет. преп. анал муз. пр-й, 0,5 ст.); доцент (гарм-я, полиф., анал. муз. пр-й, ист. орк. ст., 1 ст.); ст. преподаватель (гарм., 0,75 ст.); ст. преподаватель (гарм., мет. преп. гарм., нотация в сов. муз., 1 ст.); профессор (сп.кл.: музык-е, полиф., гарм., др. рус. певч. иск-во, 0,5 ст.); ст. преподаватель (гарм., импров., аранж., 0,25 ст.);
17. Кафедра музыкальной журналистики: профессор (ист. зар. муз., ист. отеч. муз, муз. журн., 1 ст.); профессор (медиакульт., ритор., ист. рус. и зар. лит-ры, ст-ка и лит. ред., 0,5 ст.); профессор (муз. журн-ка (радио), лит. ред-е науч. текстов, 0,25 ст.); доцент (ист. театра, ист. иск-ва (кино), осн. теор.коммуник., 0,5 ст.);
18. Кафедра музыкальной звукорежиссуры: зав.кафедрой; доцент (осн. физ. и эл-ки, 0,25 ст.); преподаватель (звук. в студ., осн. аранж., 0,5 ст.); преподаватель (звук-ра, 0,5 ст.);
19. Кафедра музыкально-информационных технологий: доцент (муз. ин-ка, эл. муз. инст., комп. набор нотн., текста, 0,5 ст.);

Кафедра фортепиано: профессор (ф-но, 0,5 ст.); доцент (ф-но, 1 ст.); ст. преподаватель (ф-но, 1 ст.); ст. преподаватель (ф-но, 1 ст.); ст. преподаватель (ф-но, 1 ст.); ст. преподаватель (ф-но, 1 ст.); ст. преподаватель (ф-но, 1 ст.);

20. Кафедра философии и эстетики: профессор (эстетика, 0,5 ст.); профессор (фил., фил. культ., 1 ст.); профессор (ист. и фил. науки, 0,25 ст.); профессор (ист. иск., теор. и ист. культ., 0,5 ст.); профессор (культ. речи, ист. рус. и зар. лит-ры, 0,25 ст.); доцент (ист. иск., эстетика 1 ст.); доцент (ист., 0,5 ст.);
21. Кафедра иностранных языков: доцент (ин. яз.: англ. 1 ст.); доцент (рус. яз. как ин. 0,25 ст.); доцент (рус. яз. как ин. 0,25 ст.); доцент (ин. яз.: ит. 0,5 ст.);
22. Секция физического воспитания и БЖ: доцент (физ. культ., 1 ст.); доцент (БЖД, 0,25 ст.).

Срок подачи заявлений от соискателей — 1 месяц со дня публикации.
Контактный телефон /факс — (831) 419 40 15

РЕКТОРАТ

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

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

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

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

- К рукописи прилагаются:

отдельным файлом: ФИО автора, название статьи, аннотация (200–250 знаков) и ключевые слова (5–7) на русском и английском языках; сведения об авторе: ученые степень и звание, должность и место работы, номера контактных телефонов, адрес электронной почты;

отзыв научного руководителя (для аспирантов и соискателей);

рецензия на статью, в которой дана характеристика новизны работы, определено качество решения поставленных проблем;

выписка из протокола решения соответствующего структурного подразделения (кафедры, отдела и т. п.).

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

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

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

603600, Нижний Новгород, 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***

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ **ISSN 2220–1769**

Научно-аналитический и научно-образовательный журнал

№ 3 (33) 2014

Редакционный совет:

Т. Б. Сиднева (председатель, главный редактор журнала, проректор по научной работе, зав. кафедрой философии и эстетики, кандидат философских наук, профессор)

О. М. Зароднюк (заместитель председателя, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки)

Т. Н. Левая (зав. кафедрой истории музыки, доктор искусствоведения, профессор)

В. Н. Сыров (зав. кафедрой теории музыки, доктор искусствоведения, профессор)

Р. А. Ульянова (проректор по учебной работе, зав. кафедрой фортепиано, кандидат искусствоведения, профессор)

А. Е. Кром (доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки)

Т. Я. Железнова (декан факультета дополнительного образования и повышения квалификации, кандидат педагогических наук, профессор кафедры музыкальной педагогики и исполнительства)

А. А. Евдокимова (кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки)

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)

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

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

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

Подписано в печать 10.09.2014. Формат 60×84/8.
Усл. печ. л. 9,3. Тираж 100 экз. Заказ №27.
Отпечатано: ФГБОУ ВПО «Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки».
603600, Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40.

© Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2014