

УДК 78(079)

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**
Научно-аналитический и научно-образовательный журнал

Издается с 2009 года

№ 4 (30) 2013

**ПРОБЛЕМЫ
ТЕОРИИ И ИСТОРИИ
МУЗЫКИ**

У Цзин Юй. Цитаты из китайской музыки в опере Дж. Пуччини «Турандот».....	3
Петри Э. К. Русский романс начала XIX века и немецкая Lied im Volkston.....	9
Артемова Е. Г. Духовно-музыкальные циклы С. В. Панченко.....	12
Бояринцева А. А. Вокальное творчество Сергея Прокофьева: к вопросу о жанрово-стилевом своеобразии.....	16
Кудрявцева Т. Е. Советская мифология в композиторском творчестве.....	20
Зароднюк О. М. Диалогичность как тип мышления в инструментальных концертах Татьяны Сергеевой.....	24
Гусева Е. С. О проявлении бинарности в музыковедческом мышлении (на примере научных текстов отечественных исследователей).....	28
Денисов А. В. Математические методы в теории музыки – эвристические возможности и перспективы.....	32
Никитенко О. Б. Узоры числа в акустике музыки.....	37
Сиднева Т. Б. Художественная практика и теоретическая рефлексия музыкального постмодернизма: игра с рубежами и пределами.....	40

**ПРОБЛЕМЫ
МЕТОДИКИ И
ПЕДАГОГИКИ
МУЗЫКАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ**

Молчанова Т. О. Концепция модернизации системы обучения в классе концертмейстерства и её структурный алгоритм.....	46
---	----

**ПРОБЛЕМЫ
ТЕОРИИ И ИСТОРИИ
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

Ергиев И. Д. Артистизм исполнителя-инструменталиста как способ современной коммуникации (сегмент коммуникативной системы).....	52
Зорина В. В. Грани художественной интерпретации музыкального произведения (на примере протестантского хора «Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ»).....	57
Схиртладзе Б. Г. Гия Канчели и Джансуг Кахидзе: «совместное творчество близких людей».....	62
Щикунова Т. Е. Пианист и его инструмент. К истории диалога.....	65

РЕЦЕНЗИИ

Седов А. М. Об избранных статьях книги В. П. Морозова «Резонансная техника пения и речи. Методики мастеров».....	70
---	----

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

Publishing since 2009

№ 4 (30) 2013

PROBLEMS OF MUSICAL THEORY AND HISTORY	U Tzin Yui. Quotes from Chinese music in J. Puccini's opera "Turandot".....	3
	Petri E. K. The Russian romance of the beginning of the XIX century and the German Lied im Volkston.....	9
	Artemova E. G. Sacred musical cycles by S.V. Panchenko.....	12
	Boyarintzeva A. A. Sergey Prokofiev's vocal creativity: to a question of a genre and style originality.....	16
	Kudryavtseva T. E. Soviet mythology in composer's work.....	20
	Zarodnyuk O. M. Interlocution as a way of thinking in Tatiana Sergeeva's instrumental concerts.....	24
	Guseva E. S. On binary features manifestation in musicological thinking (at the example of domestic researchers' scientific texts).....	28
	Denisov A. V. Mathematical methods in the theory of music – heuristic opportunities and prospects.....	32
	Nikitenko O. B. Patterns of numbers in music acoustics.....	37
	Sidneva T. B. Artistic practice and theoretical reflection of musical postmodernism: play with boundaries and limits.....	40
METHODIC AND PEDAGOGIC PROBLEMS OF MUSICAL EDUCATION	Molchanova T. O. Conception of modernisation of educational system in class of concertmaster practice and its structural algorithm.....	46
PROBLEMS OF THEORY AND HISTORY OF MUSICAL PERFORMANCE	Yergiev I. D. Artistry of an instrumental performer as a way of modern communication.....	52
	Zorina V. V. The verges of artistic interpretation of a musical piece (at the example of a Protestant choral "I call to you, Lord Jesus Christ").....	57
	Skhirtladze B. G. Gia Kancheli and Jansug Kahidze: "collective creativity of close people".....	62
	Shchikunova T. E. The pianist and his instrument. To the history of the dialogue.....	65
REVIEWS	Sedov A. M. About the selected articles from the book "Resonance technique of singing and speech. Masters' methods. Solo, choral singing, scenic speech" by V. P. MOROZOV.....	70

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

© У Цзин Юй, 2013

ЦИТАТЫ ИЗ КИТАЙСКОЙ МУЗЫКИ В ОПЕРЕ ДЖ. ПУЧЧИНИ «ТУРАНДОТ»

В партитуре оперы Дж. Пуччини «Турандот» автор обнаруживает девять тем-цитат из китайской музыки. Предлагается оригинальная классификация заимствованного материала с выделением трёх групп тем-цитат, а также даётся характеристика первоисточников.

Ключевые слова: Пуччини, Турандот, китайская музыка, фольклор, цитаты

Турандот – пожалуй, самая известная в Европе китайская принцесса. Сюжет о ней стал для западных художников одним из символов китайской экзотики, воплощением смутных представлений западного мира о традиционной восточной культуре. Среди ярчайших интерпретаций истории о Турандот – опера Дж. Пуччини, в которой «китайский элемент» отражается и на музыкальном уровне.

Опере Пуччини предпослана авторская ремарка: «действие происходит в Пекине, в легендарную эпоху» (A Pechino, al tempo delle favole). Эта фраза очень важна для понимания специфики музыкального стиля «Турандот»: перед нами миф, легенда, а значит, этнографическая детализация и достоверность всего музыкального материала здесь не требуется. Музыкальный результат стал не столько «китайским», сколько «восточно-экзотическим». Тем не менее, для того, чтобы достичь убедительности в его изображении, Пуччини детально изучил специфику китайской музыки. Совместно с либреттистом Симиони, ранее работавшим корреспондентом в Китае, он искал разнообразную информацию о китайской культуре, обрядах, медицине и т. д. Особенно интересовало авторов своеобразие национальной музыки, для изучения которой Пуччини обращается к подлинным народным темам.

По-видимому, Пуччини использовал два источника китайского фольклорного музыкального материала. Первый из них – музыкальная шкатулка приятеля композитора, барона У. Фоссини (ранее служившего послом в

Китае), содержащая три темы, впоследствии использованные в опере. Вторым источником стала опубликованная в 1884 г. книга нидерландского миссионера Й. ван Аальста «Китайская музыка» [2]. В июне 1921 г. Пуччини писал своему другу Клаудио Сети: «Я хотел бы взглянуть на книгу ван Аальста, вы можете помочь мне ее найти?» (цит. по: [4, с. 12]). В книге ван Аальста содержалось много китайских напевов, четыре из которых звучат в опере.

В результате в партитуре «Турандот» фигурирует, по оценкам различных исследователей, от 7 до 10 тем-цитат китайской музыки (см.: [1, 2, 3, 4, 5]). При этом попытка классифицировать эти цитаты, насколько можно судить, до сих пор не предпринималась. Суммируя данные российских, европейских и китайских исследователей, а также опираясь на современное издание книги ван Аальста, мы предлагаем собственную классификацию используемых композитором цитат. Так, нами было обнаружено в опере три группы китайских тем:

- 1) старинный китайский деревенский фольклор – 2 темы;
- 2) китайская ритуальная музыка (гимны, марши и т. д.) – 6 тем;
- 3) цитата, происхождение которой не установлено – 1 тема.

Рассмотрим темы первой группы, представляющие собой **цитаты китайского фольклора**. Это две мелодии популярных народных песен.

Первая из них – мелодия старинной китайской народной песни «Жасмин».



Эта песня была популярна в Европе задолго до написания оперы Пуччини. Историческая роль «Жасмин» в том, что она стала «местом встречи» культур Востока и Запада. Первоначальное название песни – «Мелодия цветов». История этого напева насчитывает несколько веков. Наибольшее распространение он получил в провинциях Цзянсу (江苏), Чжэцзян (浙江) и Аньхой (安徽). Бытующие в этих провинциях тексты песни демонстрируют почти полное сходство и отражают идею романтической любви. Мелодические варианты и манера исполнения, напротив, в каждой провинции различны (китайские исследователи насчитывают более ста вариантов). Эта песня была популярна в Европе задолго до написания оперы Пуччини. Историческая роль «Жасмин» в том, что она стала «местом встречи» культур Востока и Запада. Чхен Женкан пишет, что мелодия этой песни становится известной в Европе ещё в XVIII веке [7, с. 24]. Первая европейская публикация мелодии и текста песни появляется в книге «Путешествие в Китай» английского географа и путешественника Джона Барроу, изданной в 1805 году.

В опере Пуччини эта тема используется многократно. Её мелодия сохранена композитором практически в неприкосновенности (с добавлением одного дополнительного звука, нарушающего строгую пентатонику – лябемоль в 5 такте после ц. 20). Гармонизация же имеет абсолютно западный характер (в первом периоде темы автором используются два аккорда: тоническое трезвучие и двойная субдоминанта). В опере эта тема впервые появляется в сцене, где толпа ожидает появления Персидского принца, осуждённого на казнь

жестокой Турандот (ц. 19). В этот момент из-за сцены доносятся голоса детского хора, исполняющего в унисон с саксофоном мелодию «Жасмин». Это единственный эпизод оперы, в котором данная мелодия звучит целиком, являясь как бы пророчеством всех дальнейших событий («О, принцесса, ты полюби! Оживёт тогда, зацветёт земля»). В I акте оперы важнейшей драматургической функцией темы «Жасмин» является выражение роковой неизбежности, которая движет главными героями: Калафу суждено вступить в противоборство с Турандот, принцесса должна полюбить и преобразиться. И каждое новое проведение темы в I акте звучит всё более ярко и утвердительно, провозглашая неизбежное. Второй этап развития темы «Жасмин» возникает во II акте оперы. Здесь она звучит трижды, в ключевые в драматургическом отношении моменты. Из темы рока она постепенно превращается в тему неизбежности любви. В последний раз мы слышим мелодию «Жасмин» в третьем акте, после поцелуя Калафа и Турандот, когда принцесса роняет свою первую слезу. Калаф говорит: «Солнце взошло, вместе с ним начинается и новая жизнь!» Хор же поёт мелодию «Жасмин»: «Бесподобно чиста, совершенно беспорочна и сладка, вся жизнь в одной твоей слезинке...» Соотнесение этого фрагмента с первым актом, их схожесть и различие в интерпретации семантики темы позволяют увидеть превращение Турандот, ее изменение от ненависти к любви.

Вторая китайская мелодия – «Бестолковая мать» – заимствована Пуччини из упоминавшегося выше сборника «Китайская музыка».



«Бестолковая мать» – широко распространенная в Китае народная песня, зародившаяся во время династий Минь и Цинь на основе песни «Срезанные голубые цветы»

(剪靛花) в городе Хайчэн (海城), провинция Ляонин (辽宁). Можно также сказать, что «Бестолковая мать» – результат длительного развития и трансформации мелодии, впитавшей в себя традиции и обычаи различных местностей, различные типы восприятия мира. Песен, появившихся на основе «Срезанных голубых цветов», довольно много, и каждая обладает разнообразным содержанием. Кроме «Бестолковой матери», также имеются «Десять стаканов вина» (十杯酒), «Игра в домино» (打牙牌), «Осень падшей женщины» (妓女悲秋) и другие.

Согласно китайским источникам, «Бестолковая мать» уже в XVIII веке получила распространение за границей, а также была включена Руссо в его «Музыкальный словарь». Мелодия этой песни построена на основе пентатонической гаммы. При повторных проведениях основного напева используется прием полифонического варьирования. Она была использована Пуччини в измененном виде в первом акте, когда министры Пинг, Панг и Понг с надетыми на них масками преграждают путь Калафу, говоря ему: «Стой! Ты куда? Ни с места! Кто ты, куда спешишь? Бе-

зумец!» Они таким образом хотят предостеречь Калафа от огромного риска. Образ трех министров комичен, порой до гротеска. Для того чтобы достичь именно такого эффекта, Пуччини произвел изменения в фольклорной мелодии, а именно ввел чередование 2- и 3-дольного метра, нарушив тем самым регулярную музыкальную структуру и добившись этим юмористического изображения министров. В основе данной мелодии лежит пентатоническая гамма, однако структура самой темы и последующее её развертывание (например, использование секвенцированных отрезков) выполнены в западном стиле. В то же время, для того чтобы выразить экзотическое наполнение данной сцены, а также комедийность трех персонажей, мелодика и ритм здесь отличаются неровностью и особой специфичностью.

Вторая группа тем-цитат – **ритуальная и храмовая китайская музыка**. В эту группу входит шесть тем (часть из них, со ссылкой на М. Карнера, приводится в книге О. Левашёвой [1, с. 484–486]). Они широко использованы композитором в сценах шествия императора и его свиты в соответствующих эпизодах II и III действий. Первая из них – тема **китайского походного марша**. Эта мелодия была заимствована из сборника «Китайская музыка».



Данная тема звучит в первой картине второго акта, после того, как хор поет о заточке топора для казни. Три министра, после обсуждения горькой судьбы казненного принца, оживленно и весело поют тему празднования свадьбы, надеясь, что принцесса в скором времени выйдет замуж и постоянные казни закончатся (с. 231 клавира). Эта мелодия, согласно правилам придворного этикета дворца китайского императора, традиционно звучала, когда император шел в храм для поклонения предкам. Второй раз мы слышим данный мо-

тив, когда в конце второго действия император выражает надежду на то, что утром Калаф станет его преемником (с. 328). Как видим, и в опере эта тема сохраняет своё ритуальное значение.

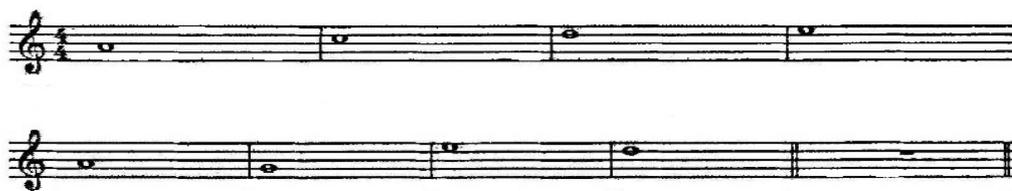
Вторая тема из этой группы – **музыка, сопровождающая появление и уход императора со сцены**. Это подлинная китайская церемониальная мелодия. У Пуччини она возникает в сцене появления императора перед загадыванием загадок.



Эта музыка звучит во второй картине второго действия, когда на дворцовой площади собирается народ, впереди становятся придворные чиновники, а восемь мудрецов со свитками, содержащими загадки Турандот и ответы на них, стоят на самой верхней точке сцены. В этот момент появляются три министра, облаченные в парадные одежды. Звучит пентатоническая музыка (с. 259 клавира). Как обнаружили китайские исследователи Лю Цзимин и Мы Лехэн [7, с. 145], данный музыкальный отрывок был взят Пуччини из мелодий, исполняемых музыкальной шкатулкой Фоссини. Композитор использовал часть третьей мелодии, исполняемой шкатулкой, разложил ее на составные части и укрупнил длительности, таким образом усилив впечатление от производимого императорского величия.

Данная мелодия использовалась в древнем Китае во время дворцовых празднований. И именно ее использовал Пуччини для изображения императора Альтоума. Звучание английского рожка, бас-кларнета, валторны и других духовых инструментов создает торжественную и благоговейную атмосферу, которая весьма схожа с тем, как приветствовали китайского императора несколько веков назад. Ударные музыкальные инструменты, фортепиано, а также глиссандо арфы – все это создает ощущение великолепия древнего императорского дворца.

Третья ритуальная тема – средневековый «Гимн Конфуцию» (также заимствована композитором из сборника «Китайская музыка»).



Пуччини никогда не использовал «Гимн Конфуцию» полностью, но варьировал его отдельные фрагменты. Один из наиболее полных и законченных примеров использования интонаций этой темы находим на с. 95-96 клавира, в массовой сцене I акта оперы. Турандот осуждает Персидского принца на смерть, и удаляющаяся процессия жрецов обращается к божеству с просьбой принять его дух: «О великий Кунцзы! Дух того, кто здесь умрет, возьми, возьми к себе!» Использование здесь

старинного ритуального напева придаёт всей сцене архаический национальный колорит.

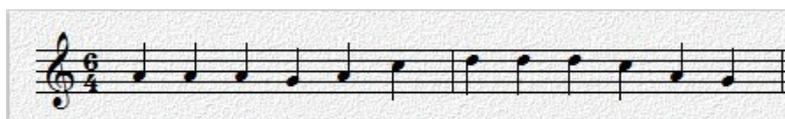
Начальные такты четвёртой из ритуальных тем являются вариантом выделенной выше второй темы, продолжение же иное. В этом виде данная мелодия получила в Китае самостоятельное развитие и собственную семантику: это **китайский государственный гимн**, который использовался до 1920 года (на эту мелодию указывают китайские постановщики [6, с. 40]).



Мелодия гимна использована в начале 2-й картины II действия (с. 259–262 клавира). Эта церемониальная тема и в опере сохраняет свою исходную семантику, выступая как символ государственного величия. Она звучит в тот момент, когда по сцене, в клубах фимиа-

ма, торжественно проносят знамёна императора и его войска.

Пятая тема из группы ритуальных – **тема китайской храмовой музыки**, приводимая в работе М. Карнера.



Она использована во 2-й картине II действия оперы. Перед нами – массовая сцена, предшествующая сцене загадок Турандот. Весь народ собрался на площади, наблюдая за появлением императора и его свиты. Тему-цитату Пуччини вкладывает в уста императора Альтоума (с. 266 клавира). Таким образом,

эта старинная ритуальная тема становится в партитуре оперы символом нерушимой клятвы и верности древним традициям.

Шестая из тем этой группы – **тема старинного гимна** (она также приводится в работе М. Карнера).



© Петри Э. К., 2013

РУССКИЙ РОМАНС НАЧАЛА XIX ВЕКА И НЕМЕЦКАЯ LIED IM VOLKSTON

В статье отмечается сходство русского романса начала XIX в. и немецкой Lied im Volkston, называются общие принципы жанра и причины заимствования.

Ключевые слова: романс, немецкая композиторская школа, русские композиторы, Lied im Volkston

Оценка русского романса начала XIX столетия, данная ему современниками, яснее всего выражена в понятии «варламовщина» (А. Н. Серов). Приговор гласит, что это музыка дилетантская, и творения Алябьева, Гурилёва, Варламова «...совершенно ничтожны, слабы, бесцветны и бездарны» (В. В. Стасов). А ведь были ещё Верстовский, Виельгорский, Яковлев и многие другие: жанр романса пользовался большой популярностью, занимая одно из ведущих мест в музыкальной культуре начала XIX века. Несостоятельность столь суровой критики в наше время очевидна, и дилетантство этих композиторов имеет смысл поставить под сомнение: они проходили обучение у профессионалов – немецких композиторов, работавших в России, и в области романса выдерживали соперничество с европейскими авторами [4].

Примером для русских композиторов служили произведения немецкой вокальной музыки. Тем более что немецкие композиторы, жившие в России и составлявшие основу корпуса музыкальных педагогов, как правило, тоже писали романсы и песни на русские тексты, назовём некоторых: Раупах, Шольц, Маурер, Гельд, Гедике, Эрнст, Ромберг. В своей диссертации М. Г. Долгушина приводит важное наблюдение, сделанное на основе анализа каталогов издательской фирмы Ленгольда: большинство романсов на русском языке в первой четверти XIX столетия написано иностранными композиторами [2]. Популярность подобной музыки была достаточно высока: песни Раупаха, например, издавались на протяжении последнего десятилетия XVIII в. 1790, 1791, 1792, 1794, 1796, 1799. Э. Штёкль уверенно характеризует их как Lied im Volkston (песни в народном духе). Некоторые из подобных сочинений немецких авторов, занимавших в жанровом отношении промежуточное положение между песней и романсом, в XIX в. даже публиковались как народные, например, песня «Москва» Деккера-Шенка.

Усиливало немецкие влияния и широкое предложение нотной литературы немецких композиторов, немецкие издатели здесь были монополистами. С XVIII в. в России действовали издательства Герстенберга, Дитмара, Брейткопфа, Вейбрехта, Лиснера, Рихтера, Бесселя, Циммермана, Юргенсона.

Общеввропейские процессы развития музыки на протяжении XVIII в. привели к росту авторитета немецкой музыки. Этот факт анализирует Р. Роллан во вступительной лекции к курсу истории музыки, прочитанной в Сорбонне в 1909–1910 гг. Он рассматривает развитие европейской музыки на протяжении столетия и постепенное выдвижение немецкой композиторской школы на первый план: «Мы видим, как изменилась ситуация в музыке. Сначала – период великих итальянцев, торжествующих в Германии; потом – период великих итальянизированных немцев: Гендель, Гассе; и, наконец, мы доходим до времён германизированных итальянцев: Йомелли» [5, с. 303]. Немного далее: «А вскоре французские газеты уничтожат Рамо сравнением с немецкими симфонистами» [5, с. 304]. Эта «революция», считает, Роллан, произошла уже к 1750 году под воздействием мангеймской школы, и вела к творчеству Гайдна, Моцарта, Бетховена. Роллан подчёркивает интернациональные корни появившегося стиля: «...водители новой немецкой музыки, хотя и были проникнуты глубочайшим национальным чувством, впитали иностранные веяния, воспринятые вдоль всех границ Германии: чешские, польские, итальянские, французские [5, с. 309].

«Национальное чувство» обратило интерес немецких композиторов к народной песне. Идеи Гердера, критика и поэта второй половины XVIII в, собирателя народных песен, издателя знаменитого сборника «Голоса народов в песнях», воплотились в жанре Lied im Volkston («Песня в народном духе» – термин И. А. П. Шульца), оказавшем влияние на развитие вокальной музыки разных стран. Под

это определение попадали песни, написанные на немецком языке: созданные для народа и стилизации, вокальные сочинения, доступные для народа по содержанию и в отношении исполнительства. *Lied im Volkston* подразумевала некоторую долю «упрощённости» по отношению к профессиональной музыке высоких жанров. К концу столетия и содержание песен, и музыкальные выразительные средства становятся богаче и ярче. Этому способствовали реформы Глюка и Моцарта в области оперы, популярность зингшпиля, с его опорой на народные жанры и большой композиторский опыт, приобретённый немецкими композиторами в кантатно-ораториальном жанре. Напомним, что в Германии кантаты и оратории писались на немецком языке, что связывало их с народным началом, в отличие от общепринятой в других странах для этих жанров латыни. Огромное влияние на немецкие песенные жанры оказал расцвет поэзии, особенно, творчество Гёте. С его поэзией в музыку проникает романтическое мироощущение, потребность правдивого изображения эмоционального мира человека.

В той или иной мере все композиторы Германии, творившие в вокальных жанрах, опирались на принципы, разработанные идеологами жанра *Lied im Volkston*, или были с ними знакомы. Черты этого жанра присутствуют в песнях Гайдна, Моцарта, Бетховена. Но в России издавались не только они, но и сочинения К. Грауна, И. Кванца, И. Райхардта. В рукописных сборниках распространялись песни И. Андре, И. Наумана, Ф. Химмеля, И. Гесслера. Все эти композиторы – представители двух Берлинских песенных школ. Первая возникла при дворе Фридриха II, идеологами направления являлись К. Краузе (книга «О музыкальной поэзии») и И. Кванц (предисловие к сборнику песен, выпущенному в 1761 г.). Вторая песенная школа существовала с 90-х гг. XVIII в., её яркими представителями и последователями были И. А. П. Шульц (взгляды этой школы на песню изложены в предисловии к его второму изданию «Песен в народном духе»), И. Райхардт и К. Цельтер. Отметим, что ввиду значительной степени умозрительности декларируемых идей, ни один из композиторов, работавших в этом направлении, не соответствовал «идеалу».

Если сравнить *Lied im Volkston* и русский романс начала XIX века, можно обнару-

жить ряд общих принципов, на которых они базируются. Но напомним, что в немецком языке понятием *Lied* объединяется то, что в русском имеет достаточно явные границы: песню и романс. Причём, романс – это то, что ближе к балладе героического содержания (пример такого жанра в русской музыке – «Рыцарский романс» Глинки). Для уточнения понятия в русском языке используют также определения «песня-романс», «бытовой романс». В творчестве композиторов начала XIX столетия можно найти все эти жанровые разновидности.

Влияние на романс жанра *Lied im Volkston* можно усмотреть в следующих аспектах:

1. Использование родного языка для текстов романсов. Причём, в начальный период творчества и немецкие и русские композиторы следовали галломании, захватившей Европу, но быстро от неё уходили.

2. Огромное значение достижений поэзии для развития жанра (Гёте – идеал поэзии для русских, Пушкин – для немцев). Романсы на начальном этапе бытования этого жанра нередко печатались как приложение к поэтическим сборникам, иногда и романам, если в них входили тексты каких-либо песен. Пример – первое издание романа Гёте «Ученические годы Вильгельма Майстера» (1795): в приложении – песни Арфиста, Миньоны, Филины (музыка Райхардта). Также был издан «Кавказский пленник» Пушкина, с «Черкесской песней». Литературные альманахи в Германии и России тоже часто выходили с подобными нотными приложениями. Примеры можно найти в известных в России немецких изданиях – «Альманах муз» и «Гёттингенский альманах муз», а также в «Полярной звезде» и «Сыне отечества», издающихся в России. Поэзия немецко-язычных стран всегда имела тесную связь с народной. Немецкая и австрийская лирическая народная поэзия собственно и существует только в виде текстов народных песен, в тесной связи с музыкой [7, с. 48]. Для композиторов, работающих в жанре *Lied im Volkston*, именно она служила эталоном. К поэзии, в той или иной мере

воспроизводящей образный строй и ритмику народной песни, обращались и русские композиторы. Их привлекали стихи Дельвига, Мерзлякова, Раича, Цыганова, Тимофеева. Больше всего романсов в жанре «русской песни» написано на стихи Кольцова – около 700. Это самый «русский» поэт, если говорить о приближённости его стиха к народной поэзии. Но отношение к нему современной литературной критики было столь же неоднозначным, как и к композиторам-дилетантам, названным в начале статьи, главное обвинение – «псевдонародность».

3. Близость данной области творчества к бытовой культуре. Она вызвана «демократической средой обитания» данного жанра и опорой на родной язык. Отсюда отношение в этот период и в Германии, и в России к романсу как жанру второстепенному, несерьёзному, «неопусному».

4. Требование простоты в отношении музыкальных выразительных средств. В немецкой музыке оно декларировано в различных трактатах музыкальных и поэтических уже с первой половины XVIII века.

5. Забота о создании национального колорита в своих сочинениях (в России нашедшая государственную поддержку в теориях министра образования С. С. Уварова). Причём, для немцев и русских ситуация здесь была различна. Граница между «профессиональным» и «народным» в немецкой песне ощутима не столь явно, как в России. И сам жанр песни в Германии рано подвергнулся профессионализации (миннезингеры, майстерзингеры) и профессиональная музыка здесь теснее связана с народной, выросла на том же фундаменте. В воспроизведении музыкального национального колорита русские музыканты находились в более выигрышном положении по сравнению с немецкими коллегами. В России, с её поздним появлением профессионального светского искусства и опорой в начальный период его развития на зарубежный опыт, граница была ясно ощутима «на слух». Одна из жанровых разновидностей романса – «русская пес-

ня» – не имеет аналогов в Lied im Volkston.

Отдельной темой исследования, которую в рамках данной статьи невозможно осуществить, может стать «заимствование» из немецкой вокальной культуры отдельных образных сфер вокальных сочинений. Причём поскольку Lied im Volkston исходила из национальных фольклорных традиций, то и они, чужие для русской народной культуры, тоже проникли в сочинения русских авторов. Такова сама логика заимствования: культура представляет собой систему, и невозможно «изъять» из неё один элемент, притягиваются и другие. В романсах, например, это тип контраста, идущий от европейского фольклора («Соловей» Алябьева), жанры (баллады, застольные, солдатские и охотничьи песни и др.), специфика построения партии сопровождения в вокальной музыке, особенности мелодического и гармонического языка. Типичный секстовый затактовый ход от V ступени к III вверх не есть ли отражение характерной интонации начала народной немецкой песни – по тоническому квартсекстаккорду? В сборниках русского фольклора он встречается крайне редко. Например, в сборнике К. Бромлея и Н. Темеринной «Русские народные песни» (М., 1972), основанном на записях фольклорных экспедиций и содержащем 500 песен, только 12 из них имеют подобное начало (2,4 %). Причём медленный темп в таких песнях совершенно нивелирует активность подобного начала, присущую немецким песням.

Интерес к немецкой Lied усилился к концу XVIII столетия. Например, Н. А. Огаркова отмечает, анализируя сборник Ф. Мейера «Собрание наилучших российских песен», определённую тенденцию: «Сборник составлен таким образом, что от 1-й к 5-й тетради появляется возможность проследить эволюцию песенного жанра, начиная от более ранних его образцов («ария на миновет» в 1-й и 2-й тетради) к более поздним, индивидуализированным формам в духе немецкой Lied» [3, с. 200]. И в XIX веке этот интерес не спадал: сначала он был связан с этапом «ученичества», освоением европейских музыкальных знаний, а позже с этапом «самоопределения», созданием собственной национальной школы, что требовало «отрицания» в разных формах предыдущего этапа. И, если Алябьев, например, «австро-немецкой музыкальной культуре

был предан всю жизнь, ее принципы, ее компоненты для него были актуальными и жизне-способными» [1], то другие композиторы не всегда осознанно следовали принципам, выработанным в немецкой профессиональной музыкальной школе. Об этом пишет Л. Л. Сабанеев в статье «Роберт Шуман и русская музыка»: «... Чайковский в общем не был чрезмерным поклонником Шумана как композитора, так же как и Бетховена. Оба на него оказали огромное влияние, но такой факт – влияние автора, персонально творчески не-симпатичного данному композитору, – встречается нередко в истории музыки» [6, с. 34]. Подобная же ситуация в творчестве многих русских композиторов складывалась в отношении Вагнера.

Добавим, что так же обстоит дело с и влиянием школ и направлений. И воздействие немецкой музыки на формирование русской композиторской школы всё ещё остаётся недостаточно изученным в силу разных причин идеологического порядка, диктуемых историческими условиями.

Литература

1. Букринская М. А. Камерно-вокальное творчество А. Алябьева: Автореф. дис. ... канд. иск. На правах рукописи. М., 2012.
2. Долгушина М. Г. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX

века: связи с европейской культурой: Автореф. дис. ... д-ра искусств. На правах рукописи. 2010.

3. Огаркова Н. А. Мейера Ф. сборник // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век. Книга 2. СПб.: Композитор, 1998. С. 198–200.
4. Петри Э. К. К проблеме музыкального образования русских композиторов начала XIX века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2013. № 3 (29). С. 3–8.
5. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Вып. 3. Происхождение «классического стиля» в музыке XVIII века. М.: Музыка, 1988. С. 293–311.
6. Сабанеев Л. Л. Роберт Шуман и русская музыка // Воспоминания о России. М.: Классика, 2005. С. 31–36.
7. Хохлов Ю. Стrophicеская песня и её развитие от Глюка к Шуберту. М.: Куншт, 1997. 402 с.
8. Aus der Geschichte der Volksliedpflege, – sammlung und – wissenschaft // Bruder Singer. Volksliederbuch. Kassel – Bärenreiter-Verlag, 1974. S. 225–230.
9. Stökl E. Musikgeschichte der Rußland-deutschen. Dülmen: Laumann-Verlag, 1993. S. 247.

© Артемова Е. Г., 2013

ДУХОВНО-МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ С. В. ПАНЧЕНКО

Творчество талантливого петербургского композитора рубежа XIX–XX столетий С. В. Панченко малоизвестно. Его духовно-музыкальные циклы, ставшие существенным вкладом в сокровищницу русской музыкальной культуры, занимают большую часть его композиторского наследия. Автор статьи впервые анализирует музыку этих циклов в контексте исторических и теоретических проблем Нового направления в русской духовной музыке, к которому принадлежит творчество Панченко.

Ключевые слова: С. В. Панченко, духовная музыка, циклы, песнопения, Новое направление

Имя Семена Викторовича Панченко (1867–1937), оставившего в свое время яркий след в русской музыке, малоизвестно в наши дни. Между тем многогранный талант Панченко раскрылся во многих областях: на рубеже XIX–XX столетий он приобрел известность как самобытный композитор с ветской и духовной музыки, педагог, хоровой и сим-

фонический дирижер. Наиболее плодотворный период его творчества охватывает около двух десятилетий: с середины 1890-х по 1917 г. – за это время автором создано свыше 70 музыкальных опусов, преимущественно в жанрах духовной, фортепианной и вокальной музыки¹.

Духовно-музыкальные сочинения Пан-

ченко составляют около половины объема его творчества. В свое время они пользовались широким признанием и часто включались в программы духовных концертов ведущих коллективов Москвы и Санкт-Петербурга. Однако после революционных событий октября 1917 года творчество Панченко постепенно ушло на периферию русской музыкальной культуры и вместе с именем композитора оказалось забытым.

Как духовный композитор Панченко стоит в ряду ведущих петербургских деятелей Нового направления в русской духовной музыке. Находясь в тесном сотрудничестве с идеологами движения в Петербурге Н. И. Компанейским и М. А. Лисицыным, он отразил в своем творчестве идейно-эстетические установки коллег по церковно-певческому делу, убедительно «проиллюстрировав» тезис Лисицына о всеобъемлющем синтезе, о котором последний заявил в своей работе «О новом направлении в русской церковной музыке»².

В первые полтора десятилетия XX века в издательстве Юргенсона вышел двадцать один опус духовно-музыкальных произведений композитора, среди которых преобладают циклические формы: пять Литургий Св. Иоанна Златоуста, две Всенощные, Песнопения к чину выноса Креста, две Панихиды, Венчание. Все они представляют различные композиторские опыты: среди них есть циклы, написанные целиком на роспевы, – и циклы, сочетающие авторские переложения роспевов и свободные сочинения на церковный текст; есть циклы, созданные в расчете на широкого слушателя и исполнение их на клиросе – «для общенародного употребления», а также циклы, усложненные по музыкальному языку – для больших составов хоров и исполнителей высокого профессионального уровня. Существенны и стилистические различия циклов разных типов на одни и те же богослужебные тексты, обусловленные различием творческих задач. В циклах первого типа – это задача «общедоступности», задача создания «Народно-певческого обихода» как пособия для школ и народно-певческих хоров. Таковы Всенощная ор. 19 «годового народного обихода», Литургия «по напевам придворного обихода» (ор. 20) и ее варианты для большого хора (ор. 26/27), Литургия «народного характера» (ор.

21). Все они написаны Панченко «для трехголосного исполнения женским или детским, мужским и смешанными хорами», а также с возможным вариантом исполнения их в унисон (в октаву) или на два голоса, используя крайние голоса. Н. С. Гуляницкая суммирует характерные аспекты «русской манеры» гармонизации сочинений Панченко этого типа в таких теоретических понятиях как «квартетность», моноритмичность, трезвучность, диатоничность, составляющие, по мнению исследователя, черты его «минималистской» стилистики [1, с. 158]. Действительно, для музыкального языка такого рода циклов типичны гармоническая ясность в системе классических мажоро-минорных координат, преобладание диатоничности, аккордовой трезвучности хоровой вертикали. В то же время очевидны и отличия этих опусов, диктуемые ориентирами на разные первоисточники – придворный обиход или «народный характер».

Первая из указанных Литургий (ор. 20) передает придворный обиходный напев без изменения в верхнем голосе. Но гармонизирующие голоса, по замечанию Лисицына, «чужды той немецкой гармонии», которая укоренилась в гармонизациях напевов придворного обихода: «они поют в духе народных подголосков, то есть составляют с главной мелодией другую, естественную, вытекающую из нее» [2, с. 8]. Тип подголосочного голосоведения Панченко отличает близость традиции обработки народных песен русскими классиками (Римским-Корсаковым, Балакиревым), воспринятой композитором, – ему свойственна большая упорядоченность, логичность в отличие, например, от более свободного, как бы спонтанного подголосочного развития в произведениях Кастальского. «Изящная народно-русская стильность», «свой родной характер», по характеристике Лисицына, которыми отмечены в данном случае напевы придворного обихода, представляются несомненными достоинствами этой гармонизации. «Русский характер» проявляется, главным образом, на уровне характерных вообще для «народных» гармонизаций русских композиторов гармонических последований типа I-V-I-II(IV)-V-I – этот оборот становится для Литургий Панченко ор. 20 и 21 своего рода гармонической «матрицей», доминирующей в большинстве песнопений.

Те же творческие намерения, которыми Панченко руководствовался при написании ор. 20 и 21, определили подход к гармонизации Всенощной ор. 19 «годового народного обихода», изложенной по «старо-церковным напевам» (вариантам знаменного, киевского и греческого распевов). Напевы сохранены композитором в полной неприкосновенности, как они приведены в Обиходе нотного церковного пения синодального издания. Исключения составляют ектении, каждая из которых дана в двух вариантах – придворного распева и свободного сочинения.

В отличие от опытов других композиторов Нового направления, обращавшихся к этому жанру и выбиравших из службы Всенощной, как правило, основные неизменяемые песнопения (Всенощные Рахманинова, Чайковского, Чеснокова, Никольского, например, содержат 17, 15, 11, 9 номеров), в этой Всенощной композитор, стремясь к созданию нового обиходного варианта, наиболее полно охватил весь певческий цикл службы, включив почти все изменяемые (гласовые) и неизменяемые песнопения великой вечерни, утрени, первого часа. Результатом такого подхода стал внушительный объем Всенощной – 67 номеров. Цикл имеет четырехчастную структуру, соответственно частям богослужения: I. Великая вечерня; II. Утренья до ирмосов; III. Ирмосы; IV. Окончание утрени. Час первый.

В песнопениях второго типа (более предназначенных для концертного исполнения) – иная задача: стремление к созданию художественно яркого национального языка в духовной музыке путем соединения традиции с достижениями современности. К этому типу относятся циклы: Литургия ор. 18, Песнопения к чину выноса Креста ор. 25, Всенощная ор. 45, Панихида ор. 47, Пение на Венчании ор. 68. В них более ярко проявился музыкально-стилистический синтез, присущий манере письма Панченко. Именно по этим композициям можно судить о динамике его творчества, может быть, не столь значительной, но все же имеющей место. Оригинально заявив о себе свободным комбинированием различных средств выразительности уже в Литургии ор. 18, Панченко в более поздних опусах, где яркие гармонические созвучия несут более экспрессивный, чем красочный эффект, сумел наиболее стройно включить их в общее музыкальное пространство, сочетающее многооб-

разие «русизмов» и «вагнеризмов»³, а в Панихиде и Венчании достичь замечательного единства большой композиции.

В первом же цикле этого типа – Литургии Св. Иоанна Златоуста ор. 18 для смешанного хора, двадцать три номера которой включают основные неизменяемые песнопения богослужения (исключение – № 8, прокимны воскресные на восемь гласов), – композиторский стиль Панченко впервые заявляет о себе яркой «эклектичностью», проявившейся в сочетании контрастных музыкально-выразительных средств. В цикле композитор свободно объединяет позднеромантические европейские гармонические средства с типично русской интонационностью обиходно-народного склада.

«Эклектичность», придающая своеобразие свободным сочинениям Панченко, находит здесь свое конструктивное выражение. Композитор использует два типа гармонической текстуры: *диатонический*, основанный на соотношении гармоний в пределах обозначенного диатонического ряда с известной долей переменной функциональности, и «*вагнерический*»⁴, то есть позднеромантический.

Ассимиляцией «народно-обиходного» стиля с «вагнеризмами» отмечен и следующий, весьма интересный в художественном отношении и совершенно оригинальный (не встречающийся более ни у кого) цикл – хоровая сюита на Воздвижение «Песнопения к чину выноса Креста» (ор. 25), – состоящий из шести номеров: 1. Величание; 2. Великое словословие; 3. Многократное Господи помилуй; 4. Кресту Твоему; 5. Ектении сугубая и просительная; 6. Окончание утрени (Утверди Боже – Отпуст – Благочестивейшаго). Смысловый центр цикла составляют второй и четвертый номера, решенные путем синтеза гармонически-экспрессивных красок (преобладают в №2) и народно-песенных интонаций (преобладают в №4).

Всенощная ор. 45 для смешанного хора написана Панченко на наиболее популярные среди используемых в этом цикле авторами Нового направления распевы – греческий, знаменный, киевский⁵. Двенадцать номеров цикла Панченко составляют «каркас» службы из неизменяемых песнопений. Цикл отмечен многообразием фактурно-гармонических и тембровых решений. Наиболее интересны с этой точки зрения Предначинательный пса-

лом, «Свете тихий», Великое славословие. В последнем, например, идея тембрового варьирования достигает наиболее оригинального воплощения. Гармонические отношения отличает децентрализующая тенденция: в номерах псалмодического характера – чередование квартово-плагальных ладовых устоев, в центральных смысловых номерах – переменнo-функциональное соотношение отдаленных тонок, к которым приводят внезапные модуляции.

В двух поздних циклах – Панихиде ор. 47 и Венчании ор. 68 – гармонический «радикализм» Панченко приобретает насыщенную эмоциональную окраску. Эти циклы вообще характеризуются повышенной экспрессией и разнообразием эмоциональных оттенков, кроме того их отличает замечательная циклическая стройность большой композиции.

Пение из Парастаса ор. 47 включает в себе сразу четыре варианта Панихиды: по напевам придворного обихода (21 номер), свободного сочинения «в народном складе» (10 номеров); и тот, и другой варианты изложены и для малого, и для большого хором. Ектении, скрепляющие цикл своей повторностью, представлены в двух мелодико-гармонических вариантах – «по придворному напеву» и свободного сочинения. Заметное интонационное родство музыкальных тем в этом цикле приобретает черты монотематизма, когда тема Великой ектении (№ 1в) обретает в № 14 и № 20 иную эмоционально-смысловую направленность. Кроме того, объединению цикла способствует идея квартовости, не только составляющая основу гармонических отношений во многих песнопениях (Т-S), но и перенесенная на уровень общего тонального плана (в движении тональностей Панихиды заметен «квартовый шаг»: *a-d-g*). Глубина эмоционального воздействия оправдывает кажущуюся резкость используемых здесь гармонических средств. Умело примененные, они органично интегрируются в стройное музыкальное целое, обладающее несомненными художественными достоинствами. Панихиду Панченко Лисицын назвал «панихидой панихид», подчеркнув ее перво-степенное положение среди немногочисленных циклов современных композиторов на этот церковный текст.

Пение на венчании ор. 68, изданное в

двух вариантах – для малого и большого хора – последний из духовных циклов Панченко, все темы которого (за исключением гласовых мелодий знаменного роспева в № 7) сочинены автором. Эмоционально проникновенный, он наиболее органичен с точки зрения принципов формирования цикличности и синтетичности музыкальных приемов и средств. Своеобразной конструктивно-музыкальной «идеей» цикла являются ектении, составляющие 7 из 11 его номеров. Экспрессивные и гармонически развитые, они объединяют все основные тональности цикла, от *C* до *Des*, движение которых определяется по квинтовому кругу. Ектении симметрично расчленены в структуре цикла тремя славленческими песнопениями: № 4 («Слава Тебе, Боже наш»), № 7 (К Апостолу и Евангелию) и кульминационным №10 («Исайе, ликуй»).

По-своему развивая идеи Нового направления в поиске доступной всем и способной выразить всякую общечеловеческую мысль «русской манеры выражения» в духовной музыке, С. В. Панченко выработал ее оригинальный вариант, интегрированный из «звеньев» общеевропейских и русских музыкальных традиций – церковных и национальных, древних и современных. Музыкальная «эклектичность», как основная стилистическая особенность творчества Панченко, создает яркие изобразительные фрагменты и воплощает молитвенную экспрессию, одновременно насыщая творчество Панченко художественным богатством и эмоциональной выразительностью.

Примечания

¹ Светская музыка С. В. Панченко, отмеченная влиянием романтической эстетики и стилистики, – это фортепианные и камерно-инструментальные пьесы, хоры и романсы на стихи А. Блока, А. Пушкина, К. Бальмонта, В. Брюсова, М. Лермонтова и др. М. А. Лисицын упоминает в статье «К портрету», опубликованной в журнале «Музыка и пение» (1902), что в 1902 году Панченко был занят обработкой крупных оркестровых и квартетных сочинений, которые остались неизданными и до наших дней не дошли.

² Свящ. М. А. Лисицын в своей фундаментальной работе «О новом направлении в русской церковной музыке», ставшей своеобразной теоретической декларацией Нового

направления, впервые проанализировал и суммировал стилистические черты, свойственные духовной музыке русских композиторов рубежа XIX–XX вв. на церковные тексты и напевы. Работа была опубликована в журнале «Музыка и пение», а затем издана отдельной брошюрой в 1909 г.

³ Термины М. А. Лисицына.

⁴ Термин М. А. Лисицына.

⁵ Эти же роспевы положены в основу Всенощных П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, некоторые из них включены в свободные циклы П. Г. Чеснокова и А. В. Никольского.

Литература

1. *Гуляницкая Н. С.* Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. 432 с.
2. *Лисицын М. А., свящ.* Библиографическая заметка // Музыка и пение. 1904. № 3. С. 7–8.
3. *Лисицын М. А., свящ.* С. В. Панченко (к портрету) // Музыка и пение. 1902. № 5. С. 2–3.
4. *Лисицын М. А., свящ.* О новом направлении в русской церковной музыке. СПб., 1909. 46 с.
5. *Лисицын М. А., свящ.* Церковь и музыка. СПб., 1902. 62 с.

© Бояринцева А. А., 2013

ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА: К ВОПРОСУ О ЖАНРОВО-СТИЛЕВОМ СВОЕОБРАЗИИ

Статья посвящена вокальному творчеству С. Прокофьева. Автор рассматривает принципы работы композитора в данной жанровой сфере. В статье предпринята попытка воссоздания образа идеального «голоса», вдохновлявшего композитора.

Ключевые слова: С. Прокофьев, голос, вокальные жанры, опера, романс, театр

Прежде чем приступить к изложению вопроса, отметим, что под определением «вокальное творчество» автор статьи подразумевает все те сочинения, в которых композитор обращается к голосу, – от романса до оперы.

Бесспорно, прокофьевские сочинения для голоса никогда не были лишены исполнительского и исследовательского внимания¹. Особенности этого широкого жанрово-стилевого явления таковы, что они побуждают к новым поискам, размышлениям, к погружению в живое пространство прокофьевских интонаций.

Вокальная музыка находилась в поле интересов Сергея Прокофьева на протяжении всего его творческого пути. Конечно, конкретная ситуация влияла на выбор жанра. Но почти неизменными с юных лет оставались принципы работы композитора со словом. *Во-первых*, это индивидуализированное «пронесение» литературного первоисточника – с видоизменением интонационного строя оригинала, внедрением собственных ритмических акцентов². Подобное отношение к авторским

текстам легко объясняется императивностью собственного литературного дара Прокофьева. Он не только обладал способностью мастерски обращаться со словом, артистично преподносить его (что доказывают его статьи, рассказы): Прокофьев рождал слово, содержащее в себе «ген» самобытного творческого мышления. *Во-вторых*, это чуткость к воплощенным в слове образам движения. Мимика, жест, шаг – всё это может выражаться «полутонами», характерными штрихами, а может, и рельефными пластами, их сопоставлениями, наложениями. Идёт ли речь об изысканно-романтических «Двух стихотворениях» (ор. 9) или об эксталично-пульсирующем «Огненном ангеле», о мощных хоровых полотнах из «Войны и мира» или о монологичном пушкинском «В твою светлицу...» (ор. 73) – всюду музыка вдохновляется пластической выразительностью слова.

Разумеется, принадлежность к конкретному жанру (стихотворение, романс, опера, кантата, оратория) подсказывает свойственную именно ему форму музыкального вопло-

щения слова. Однако прокофьевские образцы различных жанров вполне могут быть рассмотрены как динамичная *целостность*, поскольку композитор обходится без жёстких разделительных линий.

Принципы работы композитора со словом дают исключительные возможности для рассмотрения феномена прокофьевской мелодики и всего круга вопросов, связанных с этим явлением. Очевидна связь между увлечением композитора вокальной сферой и той самобытностью, которая отличает его мелодический стиль. Можно предположить, что мелодия ассоциирована в прокофьевском воображении со звучанием некоего голоса – безграничного по дыханию, диапазону, динамическим возможностям.

Голос, определивший своеобразие вокального творчества Прокофьева, – это идеальный, точнее, обобщённый образ. Можно предположить, что, он, прежде всего, связан с выразительными возможностями сопрано. Это подтверждается даже чисто количественным фактором: значительная часть камерной лирики композитора предназначена именно для высокого женского голоса. Важно и то, что сопрано посвящены сочинения, воплотившие всю проникновенность лирической линии прокофьевского творчества, – такие как «Пять стихотворений Анны Ахматовой» и «Гадкий утёнок». Особенно показателен выбор голоса в андерсеновском романсе-сказке, который воспринимается как своеобразная духовная автобиография композитора.

В палитре певческих голосов Прокофьев выделял и экспрессивность тенора. В количественном отношении камерный теноровый репертуар уступает сопрановому, но что касается оперы, то уже одной партии Алексея в «Игроке» достаточно, чтобы почувствовать авторское отношение к этому тембру. Разнообразие оттенков, показанных внутри состояния, граничащего с эмоциональным срывом, – это художественное открытие Прокофьева обогатило не только его собственный «голос», но и оперную музыку XX века в целом.

Идеальный «голос» вдохновлён также выразительными возможностями скрипки, которые осваивались Прокофьевым в двух сонатах для скрипки и фортепиано, Сонате для двух скрипок, Сонате для скрипки соло, двух концертах, квартетах. Примечательна та легкость, с которой композитор превратил «Пять

песен без слов» для сопрано в сопровождении фортепиано (op. 35) в «Пять мелодий» для скрипки и фортепиано (op. 35 bis). Это свидетельствует о сближении скрипки и высокого женского голоса в индивидуальной тембровой палитре Прокофьева.

«Флейтовость» – ещё одно свойство идеального прокофьевского «голоса». Композитору был интересен тембр флейты: обращение к почти забытому в первой половине XX века жанру сонаты для флейты и фортепиано подтверждает это. Прокофьеву удавалось мастерски использовать и природную тембровую холодность инструмента, доводя её порой до аэмоциональности (к примеру, в теме сонатного напитка из «Ромео и Джульетты»), и любоваться тёплыми, проникновенными тонами.

Почти в каждой работе, посвященной творчеству Прокофьева, если не центральным, то одним из акцентных моментов становится его врождённое чувство театра. Настоящие открытия в сфере музыкальной драматургии на территории прокофьевской «чистой» музыки во многом инициированы действием флюидов театра. Даже в камерно-инструментальном наследии композитора трудно найти сочинение, в котором не проявилась бы потребность в театрализации звукового пространства.

Важным источником для становления «голоса» и, по сути, вокального стиля композитора стала *сценическая речь*. Тот огромный интонационный, ритмический, динамический, тембровый ресурс речи, который в повседневной жизни реализуется лишь отчасти, на драматической сцене раскрывается в полной мере. К сценической речи легко применимы такие понятия, как мелодика и даже мелодический стиль. Прокофьев, имея значительный опыт работы в драматическом театре, несомненно, был восприимчив к музыкальности сценической речи.

Можно предположить, что «невокальный» характер высказываний героев прокофьевских опер, камерных опусов обусловлен, среди прочих причин, стремлением прослушать каждую интонацию в атмосфере воображаемого драматического спектакля. Композитор приносил в вокальную линию объёмность актёрской речи, обогащённую благородным эхом зрительного зала. Цепкий слух

композитора анализировал звуковысотные, ритмические, тембровые параметры актёрской реплики и создавал ее музыкальную «транскрипцию». Пусть она не всегда удобна для исполнения, но вслушивание позволяет оценить её точность, выразительную достоверность.

В исследовательской литературе также рассматривается вопрос об огромном влиянии на вокальный стиль композитора разговорной, повседневной речи. В этом отношении особенно выделяется написанная почти 40 лет назад статья М. Арановского «Речевая ситуация в драматургии оперы «Семён Котко» [1, с. 59–95]. Автор вводит понятие «интонационно-речевой жанр»: при всей своей точности и ёмкости оно до сих пор недостаточно активно используется при анализе вокального творчества Прокофьева. Представляется, что речь как форма повседневной коммуникации и речь, подчинённая законам драматической сцены, – это два важных ключа к стилевым константам прокофьевской вокальной музыки³. В ней почти нет такого образца, который был бы легко воспринят при первом же к нему обращении. При этом, как и вокальная мелодика Глинки, прокофьевская мелодика органична, свободна. Но Прокофьев достигает этих качеств другими средствами. Композитор оставляет за пределами творческого внимания возможности певческого дыхания, законы распределения тембровых красок в диапазоне конкретного голоса. Ощущение свободного развертывания рождается от того, что Прокофьев «видит» мелодию с «высокой точки». Такую точку «взгляда» он и предлагает вокалисту.

Лишь в редких случаях прокофьевская мелодия легко поддается чтению с листа. Преодолев препятствия в виде широких ходов, хроматических изломов, неожиданных сопряжений интервалов, важно «увидеть» весь путь её становления в одновременности, с той самой «высокой точки». Тогда каждый момент мелодии будет восприниматься как абсолютно органичный, а мелодия в целом «прочитается» как свободно развёртывающееся высказывание.

Затронув вопрос о «неудобстве» вокальной музыки композитора, нужно признать: не всегда оно оказывается мнимым. Нередко стресс, связанный с преодолением певцом трудностей вокальной партии, мыслится ком-

позитором как необходимое условие для достижения артистом определенного психологического состояния. Такого рода трудности – это проявление активности режиссёрских намерений Прокофьева, которым посвящены многие страницы исследований.

Не приводят ли режиссирующие импульсы автора⁴ к прямолинейности, дидактичности в выстраивании драматургического процесса? Удаётся ли композитору избежать чрезмерной авторитарности решений в композиционно-синтаксическом плане?

Прокофьев находит бесконфликтную форму самовыражения: раскрывая собственное слышание поэтического или прозаического текста, он экспериментирует внутри *классической* – в широком смысле слова – *музыкальной системы*. Прокофьев-режиссёр и Прокофьев-поклонник слова никогда не создают конкуренцию Прокофьеву-музыканту, напротив: «немузыкальные» статусы помогают открывать композитору новые грани музыкальной выразительности.

Вокальное творчество Сергея Прокофьева является одним из богатейших источников, питающих современную музыкальную культуру. Как уже говорилось, сегодня оно является неотъемлемой частью концертной и театральной жизни. Но при этом нужно признать, что значительная часть вокального наследия композитора так и не стала репертуарной. И композитор, думается, был готов к этому, понимая, что его музыка для голоса на многие десятилетия останется *«другой планетой»*.

Б. Покровский в своих воспоминаниях признавался: «Люблю Прокофьева за терпение, настойчивость и верность оперному мастерству. При жизни композитора его произведения ставились редко и неудачно, а он всё писал и писал <...>. Писал с великой верой в оперный театр!» [6, с. 286]. Важно расширить сферу действия этой справедливой оценки: композитор писал музыку для голоса с верой в огромные возможности вокального искусства.

Примечания

¹ Количество интересных сценических решений прокофьевских опер за последние 10-15 лет – огромно. Но следует признать, что камерно-вокальным опусам достаётся меньше

внимания. Что касается исследовательского интереса, то к известным работам М. Сабининой [9], Н. Рогожиной [7], М. Арановского [1], М. Тараканова [11] в последние годы добавился ряд серьезных исследований. Среди них можно отметить объемную работу Е. Долинской «Театр Прокофьева» [3], монографию Е. Ручьевской «Война и мир». Роман Л. Толстого и опера С. Прокофьева» [8], статью В. Гавриловой «К вопросу о специфике трактовки вербального и музыкального компонентов в опере С. С. Прокофьева «Игрок» [2], статьи Е. Дурандиной «Универсум музыкального театра Прокофьева: к проблеме оперного жанра в XX веке» [5] и «Три взгляда на русскую оперу» [4]. Этот краткий перечень может быть дополнен солидным списком диссертационных исследований.

² Один из самых показательных примеров «переозвучания» – стихотворение-романс «Есть другие планеты» (ор. 9, №1). «Музыкальный» замысел поэта К. Бальмонта – тембро-фонетические игры, ритмическая нестабильность, рождающие изысканно прерывистую мелодику стихотворения, – растворяется в баркарольном образе, созданном композитором.

³ Интересную форму жизни слова в музыкальном контексте композитор нашел в симфонической сказке «Петя и волк». В партии чтеца прослеживается любопытная связь с жанром мелодекламации. Наталия Сац, содействовавшая появлению на свет сказки и участвовавшая в ее исполнении, отметила: «Сергей Сергеевич присутствовал на всех репетициях, добивался, чтобы не только смысл, но и ритм и интонация в тексте сказки были в неразрывной связи с оркестровым звучанием» [10, с. 511].

⁴ К теме режиссирующего слова композитора в партитурах невокальных сочинений обращается Е. Долинская в ряде очерков, вошедших в монографию «Театр Прокофьева» [3].

Литература

1. *Арановский М.* Речевая ситуация в драматургии оперы «Семен Котко» // С. С. Прокофьев. Статьи и исследования. М.: Музыка, 1972. С. 59–95.
2. *Гаврилова В.* К вопросу о специфике трактовки вербального и музыкального компонентов в опере С. С. Прокофьева «Игрок» [Электронный ресурс] // Вестник РАМ им. Гнесиных. 2012. № 1. С. 1–13. Режим доступа: <http://www.vestnikram.ru/file/gavrilova.pdf>
3. *Долинская Е.* Театр Прокофьева. М.: Композитор, 2012. 376 с.
4. *Дурандина Е.* Универсум музыкального театра Прокофьева: к проблеме оперного жанра в XX веке // Звуковая среда современности: сб. статей памяти М. Е. Тараканова. М.: ГИИ, 2012. С. 132–142.
5. *Дурандина Е.* Три взгляда на русскую оперу // Звуковая среда современности: сб. статей памяти М. Е. Тараканова. М.: ГИИ, 2012. С. 143–153.
6. *Покровский Б. А.* ставит советскую оперу / вст. статья, коммент. к спектаклям, записи репетиций и спектаклей, составление и общ. редакция М. Чуровой. М.: Советский композитор, 1989. 288 с.
7. *Рогожина Н.* Романсы и песни С. С. Прокофьева. М.: Советский композитор, 1971. 198 с.
8. *Ручьевская Е.* «Война и мир». Роман Л. Толстого и опера С. Прокофьева. СПб.: Композитор-СПб., 2010. 480 с.
9. *Сабинина М.* «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. М.: Советский композитор, 1963. 290 с.
10. *Сац Н.* Как создавалась сказка «Петя и волк» // С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. Изд. 2-е. М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. С. 505–513.
11. *Тараканов М.* Ранние оперы Прокофьева. Магнитогорск: ГИИ, Магнитогорский гос. музык.-пед. ин-т, 1996. 197 с.

© Кудрявцева Т. Е., 2013

СОВЕТСКАЯ МИФОЛОГИЯ В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

В статье рассмотрены принципы отражения советской социалистической мифологии в основных жанрах музыкального искусства. Автор ставит ряд проблем, касающихся особенностей доктрины соцреализма, сложности взаимоотношений между искусством и государством и оценки художественного наследия сталинской эпохи.

Ключевые слова: советская мифология, соцреализм, массовая песня, оратория, кантата, симфония

Изучение официального искусства советской эпохи порой ставит перед исследователями трудноразрешимые задачи. И связано это не только с проблемой оценки художественной продукции соцреализма, но и вообще правомерностью применения к ней критериев «высокого искусства», так как советский период положил начало новым взаимоотношениям между искусством и государством.

Проблема социальной детерминированности искусства рассматриваемой эпохи – общеизвестный факт. Художественное творчество во всех сферах его бытования становилось главным средством пропаганды политических идей, внедряя в общественное сознание представления о «социалистическом бытии». Уникальную в СССР систему массового воздействия, опирающуюся на официальную идеологическую доктрину, уже со всей уверенностью можно назвать **советской социалистической мифологией**.

Феномен советской мифологии трудно объяснить с точки зрения традиционной трактовки понятия мифа. Это прежде всего политический миф¹, прочно адаптированный к реальности и берущий на вооружение культуру и средства массовой информации.

Новая советская мифология, на первый взгляд, являлась искусственно сконструированной. Однако она основывалась на весьма прочной традиции, по-своему воплотив черты античного и христианского мифа. Н. А. Бердяев в книге «Истоки и смысл русского коммунизма» анализирует идейное сходство коммунизма и христианства, объясняя идеологическую укорененность коммунистических идей в русском религиозном сознании [1, с. 138–139].

Атеистическая по форме и устремлениям советская идеология по праву может быть охарактеризована как религиозно-

мифологическая. Она имеет собственную «священную историю», свои «кануны» в виде революционных событий 1905 года, своих предтеч («революционные демократы» XIX века), своих демиургов и пророков, подвижников и мучеников, свои ритуалы и обрядовый календарь.

Сложность систематизации советских мифов состоит в том, что они имеют множество производных структур. Однако можно выделить три основных мифа, которые и становились «вершителями» идеологии: революционный миф, миф о священной Земле и миф о вожде.

В 20-е годы акцент делается на фундаментальную «перестройку» старого государственного строя и социального уклада, рождая **революционный миф**. Этот «космогонический миф» был связан с представлением о зарождении нового мира, молодого и прогрессивного, вытесняющего хаос прошлого.

Из революционного мифа непосредственно вытекает другой важнейший советский миф – **о священной Земле**. «Священная территория» – итог трансформации мира, своего рода царство справедливости, разделяющее мир на доброе и злое, своих и врагов. Утверждение торжества идеи через противостояние врагу происходит также и в военном мифе, берущем свое начало в мифе о Гражданской войне.

С мифом о священной земле тесно связана другая «производная» мифологема – о земном рае, призывающая терпеть и жертвовать собой во имя блаженства будущих поколений. Мечты о будущем, которыми жил советский миф в 20-е годы, начинают «осуществляться» (или попросту «вдалбливаться» средствами массовой информации в сознание людей) в 30-е. Так складывается «миф о счастливой жизни», воспевающий «прекрас-

ное житье» в стране Советов и находящий воплощение в символической реальности массовых шествий, праздников и в искусстве социалистического реализма.

Тоталитарная культура предполагала растворение отдельного человека в коллективе, возвышаться над которым мог только герой или вождь. Таким образом, **миф о вожде** стал важной частью советской мифологии.

Композиторы не могли не претворить в своих произведениях советскую государственную мифологию, обращение к которой сулило многообразные творческие результаты.

20-е годы были овеяны относительной свободой творческих поисков; наряду с «правверными» пролетарскими группами в стране действовало авангардное крыло советского искусства в лице АСМ, творческих объединений футуристического и конструктивистского направлений. Они демонстрировали немалые возможности как в области создания сочинений на современную тему, так и в привнесении веяний с Запада. Только на рубеже 20-х – 30-х годов произошла переоценка эстетических ценностей, в итоге исключившая из художественной практики всяческое посягательство на создание искусства новаторского толка.

К 30-м годам складывается формальный и содержательный канон, связанный с нарождающейся мифологией. Квинтэссенцией воплощения последней явилось сталинское 25-летие. Так называемое «искусство» ограничивалось рамками мифической системы социально-ценностной ориентации, способствовавшей рождению «пышных», но малозначимых произведений-однодневок, основная цель которых – продемонстрировать лояльность официальной пропаганде.

В композиторском творчестве происходит смена ценностных установок: принцип элитарности, уникальности художественного целого уступает место массовости и соцреалистическому методу. Стремясь отобразить действительность, музыка соцреализма неизменно обращалась к слову, компенсируя недостающую ей в силу ее природы понятийность. Отсюда вытекает и негласная иерархия жанров, определяющим моментом которой была непосредственная зависимость от слова и программы, а значит, потенциальная возможность адекватного отражения действительности в

том или ином жанре. Соответственно при трактовке каждого жанра существовала опасность выйти за рамки традиции, грозившая обвинением в формализме или, что еще хуже, в антинародности. Композиторы, принявшие навязываемый стиль поведения, сознательно «растворили» свой индивидуальный язык в общепринятой лексике. Это влекло за собой унификацию выразительных средств и появление своего рода «универсального стиля эпохи». В этих условиях способность к индивидуальному творческому поиску не теряли лишь исключительно одаренные художники, отстаивающие, порой в завуалированных формах, приоритет концепционной уникальности перед политической злободневностью.

Центром разветвленной жанровой системы в музыке стала *массовая песня*. Именно она, как самый мобильный и востребованный жанр эпохи, выдвигается на первый план, превратившись в своеобразный «резервуар социалистических мифов» (Х. Гюнтер) [3, с. 46]. Подобно другим жанрам, массовая песня приобрела особый размах в 30-е годы. Большая их часть воплощает миф о счастливой жизни народа, ориентирована на утверждение полного и безоговорочного торжества достижения социалистического идеала. Тексты песен как раз и рассказывали о стране будущего, наделяя ее сказочными чертами; мир песен тем самым превращался в некую «виртуальную» реальность. Таковы песни: «Москва майская» (музыка братьев Покрасс, слова В. Лебедева-Кумача), знаменитая «Песня о Родине» из картины Г. Александрова «Цирк» или «Марш веселых ребят» из одноименного кинофильма (музыка И. Дунаевского, слова В. Лебедева-Кумача). Массовая песня формирует круг основных персонажей советского мифа «о большой семье», состоящий из Сталина-отца, Родины-матери и народа, которому отводится роль детей.

В течение всей истории советской музыки массовая песня находилась на особом положении, так как являла собой не только жанровый знак советской эпохи, но и рожденное им новое языковое качество – песенность. Именно она стала одной из стилистических констант музыки соцреализма, проникая во все ее жанры.

Второе место по значимости в музыке занимают жанры *кантаты и оратории*. Оратория «Путь Октября» (1927), написанная

коллективом авторов – участников творческой группы ПРОКОЛЛ, явилась первой заявкой на решение большой историко-революционной темы в ораториальном жанре. Именно от этого сочинения идет ответвление политически ангажированной кантаты, занявшей в сталинский период главные «посты» в музыке.

Востребованной временем стала так называемая «дидактическая» кантата, основу которой составляли документальные тексты: например, «Красная армия» М. Черемухина или «Кантата к 20-летию Октября» С. Прокофьева. Весьма распространенной была также кантата на псевдонародные стихи (к этой разновидности можно отнести «Здравницу» С. Прокофьева).

Революционный миф, вдохновлявший в то время практически все искусство, не теряет своего значения и здесь; линию юбилейных виватных произведений продолжают кантаты к 20-летию Октября С. Прокофьева и С. Василенко. Культуру национальной героики воплощают такие произведения, как «На поле Куликовом» Ю. Шапорина, «Александр Невский» С. Прокофьева, а также кантаты, созданные в годы войны: «Сказание о битве за русскую землю» Ю. Шапорина, «Народная священная война М. Ковалю, «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным» С. Прокофьева (1942) и многие другие.

В 30-е годы миф о счастливой жизни породил гигантское количество произведений кантатно-ораториального жанра, качество которых, несмотря на их, в общем-то, гуманистическую концепцию – борьбу за мир, находилось в обратной пропорции с количеством. В основу послевоенных сочинений ложилась неизменная мифологическая структура, включающая канонизированные сцены и тексты героико-патриотического толка. Примером может служить кантатная «триада», написанная по следам кампании 1948 года: «Кантата о Родине» А. Арутюняна (1948), «Песнь о лесах» Д. Шостаковича (1949) и «На страже мира» С. Прокофьева (1951).

Жизнь подобным конъюнктурным опусам могло дать лишь перо настоящего мастера, который, прикрепив к произведению рамку из ритуально-коммунистических заклинаний, вместе с тем затрагивал вечные темы человеческого бытия. Так произошло с «Песней о лесах» Д. Шостаковича: официальный патриотизм и верность партийным идеалам не ис-

черпывают мифологической составляющей этой дышащей просторами и солнечным светом музыки. Любовь к родине и своему народу, воспевание природы и человека, его благостного труда и светлых надежд, мотив весны как вечной юности – вот те вечные темы, не позволяющие произведениям, подобным «Песни о лесах», стать в ряд однодневок.

Опера, вышедшая на «путь героико-патриотического стиля» [6, с. 28], должна была с большой степенью наглядности представить на сцене сюжеты, почерпнутые из советской социалистической мифологии. Особенно показательны в этом отношении большие многоактные композиции песенно-плакатного стиля, написанные в 1935–1957 годы (т. е. до начала «оттепели»): «Тихий Дон» и «Поднятая целина» И. Дзержинского, «В бурю» и «Мать» Т. Хренникова, «Броненосец «Потемкин» О. Чишко, «Великая дружба» В. Мурадели, «Семья Тараса» Д. Кабалевского и др.

В советской героико-патриотической опере претворены основные идеологемы советского искусства². Характер воплощения их мог быть как сюжетно-сценический, так и музыкально-драматургический. В первом случае основной конфликт мог быть условно выражен противостоянием между «нашими» и «ненашими». Во втором – конфликт определяет мифологизация как художественный принцип. Г. Игдалова в статье «Героико-патриотическая опера в аспекте социалистического мифосознания» пишет: «Среди способов мифологизации средствами музыки выделяются: особый, направленный на обличение тип «обобщений через жанр», новая («классовая») семантика цитат, несколько иной (в сравнении с классическими образцами) тип лейтмотивов и их функции, а также «песенная драматургия, обусловившая пути соприкосновения оперы с массовой песней – самым «мифогенным» среди жанров советской музыки» [5, с. 287].

На рубеже 20-х – 30-х годов соцреализм также диктует свои правила и в области балетного жанра. В балет вернулся многоактный сюжетный спектакль («Красный мак» Р. Глиэра стал первым советским балетом на современную тему в 1927 году), преобладал тип исторического и героико-драматического балета («Лауренсия» А. Крейна, «Спартак» А. Хачатуряна, «Пламя Парижа» Б. Асафьева).

Жанрам инструментальной музыки в иерархической системе соцреализма отводилось периферийное место. Тем не менее, эта сфера музыки, в наименьшей степени подвластная канону, была призвана выполнять те же задачи, что и опера, и хоровые жанры: «отражать действительность в ее революционном развитии».

Едва ли не имманентным качеством *симфонии* была объявлена программность. Она определялась современной тематикой: революционной (Вторая и Двенадцатая симфонии Д. Шостаковича, Шестая симфония Н. Мясковского, Симфонический монумент М. Гнесина, симфония Ю. Шапорина), темой нового социалистического образа жизни (Двенадцатая и Шестнадцатая симфонии Н. Мясковского, Третья и Четвертая Л. Книппера, Третья Д. Шостаковича), идеологизированного мифологического представления о борьбе за светлое будущее страны и человечества (к ней советское музыкознание причисляло Двадцать первую симфонию Н. Мясковского, Пятую Д. Шостаковича, Четвертую Д. Кабалевского и Вторую О. Тактакишвили). Одна из ответственных задач возлагалась на плечи создателей в симфоническом жанре образа В. И. Ленина. Решению этой темы были посвящены творческие усилия В. Шебалина (симфония-поэма «Ленин»), Д. Гаджиева (Четвертая симфония «Памяти В. И. Ленина»), Д. Кабалевского («Симфония-реквием памяти В. И. Ленина»), А. Крейна («Граурная ода памяти В. И. Ленина») и многих других композиторов.

Соцреалистическая симфония тяготела к монументальным формам и была ориентирована на модель классического «полнометражного» четырехчастного цикла. Что касается музыкального языка, то курс на простоту и приоритет песенности, заданный с 30-х годов, ведет к рождению целого направления советского песенного симфонизма.

Нет сомнений в том, что музыка советской эпохи в массе своей исходила из положений эстетики соцреализма. И конечно сразу возникает вопрос о соотношении художественной и социальной ценности такого искусства, о его *возможности существовать в другой, нежели соцреалистической, системе координат*. Что касается произведений-однодневок, то сразу после премьеры они ис-

чезали со сцены, канув в Лету³. Но было и немало исключений – сочинений, сохранивших свою художественную ценность и даже сценическую жизнеспособность, несмотря на внешнее соответствие параметрам соцреализма. Миф как таковой в этом случае мог стать лишь толчком к созданию многоуровневых концепций, что и произошло, к примеру, с целым рядом опусов Д. Шостаковича и С. Прокофьева (однако оба композитора данный подход осуществляли по-разному). Как же можно было в жестких условиях идеологической жандармерии сохранить свое «я», свою творческую индивидуальность и особенности языка и стиля? Думается, каждый *настоящий* художник вырабатывал свои уникальные способы и подходы к данной проблеме, сумев воплотить в своем творчестве непреходящие ценности бытия, оставаясь верным собственным идеалам.

Примечания

¹ А. Бочаров дает следующее определение мифу: «Миф – образная формула предрассудка и знания, так как через эмоциональное способен утверждать нравственные ориентиры» [см.: 2, с. 182].

² Об этом подробно пишет Г. Игдалова в статье «Музыка сталинской эпохи и доктрина соцреализма» [см.: 4, с. 107–120].

³ Эта громадная серая масса сочинений, не отмеченная печатью таланта их создателей, становится фокусом рассуждений Марины Фроловой Уокер в статье «Музыка советской литургии, или Скучное искусство». См.: *Фролова-Уокер М. Музыка советской литургии или Скучное искусство // Оркестр: сб. статей и материалов в честь И.А. Барсовой. М., 2002. С. 359–369.*

Литература

1. *Бердяев Н.* Истоки и смысл русского коммунизма. М.: Наука, 1990. 224 с.
2. *Бочаров А.* Мчатся мифы, бьются мифы // Октябрь. 1990. № 1. С. 181–191.
3. *Гюнтер Х.* Поющая родина (Советская массовая песня как выражение архетипа матери) // Вопросы литературы. 1997. № 4. С. 46–61.
4. *Игдалова Г.* Музыка сталинской эпохи и доктрина соцреализма (по материалам журнала «Советская музыка») // Gradus

- ad parnassum: сб. статей молодых музыковедов. Н. Новгород, 1998. С. 107-120.
5. *Игдалова Г.* Советская героико-патриотическая опера в аспекте социалистического мифосознания // Русская культура и мир: тезисы докладов участников международной научной конференции / Нижегородский педагогический институт иностранных языков. Н. Новгород, 1993. С. 286–288.
 6. Очерки советского музыкального творчества / под ред. Б. В. Асафьева. М.-Л.: Музгиз, 1947. Т. 1. 320 с.
 7. *Фролова-Уокер М.* Музыка советской литургии или Скучное искусство // Оркестр: сб. статей и материалов в честь И. А. Барсовой. М., 2002. С. 259–269.

© Зароднюк О. М., 2013

ДИАЛОГИЧНОСТЬ КАК ТИП МЫШЛЕНИЯ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ КОНЦЕРТАХ ТАТЬЯНЫ СЕРГЕЕВОЙ

В инструментальных концертах Т. Сергеевой диалогичность представлена как основополагающий признак жанра, так и тип мышления композитора. В статье выделены характерные приемы, способы реализации принципа диалогичности на разных уровнях музыкального текста.

Ключевые слова: диалогичность, жанр концерта, Татьяна Сергеева

В иерархии жанровых симпатий московского композитора Татьяны Сергеевой жанр концерта занимает ведущее положение. В списке сочинений на сегодняшний день представлены семь концертов для разных инструментов: фортепиано, контрабаса, тромбона, скрипки, домры. Сознательно уходя от догм и штампов, Сергеева никогда не стремится при этом удивить или эпатировать публику. Сейчас, когда «в ситуации смены мировоззренческой парадигмы художники-авангардисты открывают плодотворность беспорядка, обращаются к идеалам неформальности, неупорядоченности, случайности» [1, с. 45], ее музыка воспринимается как оплот верности классическим принципам. Но при внешне обманчивой традиционности ее сочинения оригинальны и охватывают самый широкий круг тем – от античности до современности. По отношению к жанру концерта она сохраняет его основополагающие признаки: диалогичность, солирование, принцип игры. В сочинениях Т. Сергеевой диалогичность представлена так плодотворно и многозначно, что представляется возможным выделить ее как тип мышления.

Музыковед М. Лобанова в самом названии жанра выделяет «этимологический диалог», поскольку слово концерт выводится и от обозначения «совместная игра», и от «состязания».

Диалогическую сущность концерта подчеркивает Б. Асафьев, замечая, что «...значение “соревнования” заключается не в виртуозном превосходстве... а в совершенстве диалога» [2, с. 218]. Концертный стиль Татьяны Сергеевой немыслим без диалога, реализованного на нескольких уровнях. Во-первых, диалог возникает на уровне жанровых решений, множественных по внешним признакам, но тесно связанных сквозными идеями. С формальной точки зрения, каждый концерт единичен: не повторяются солисты, оркестровые составы, количество частей (за исключением дублирования двухчастного цикла в Контрабасовом и Фортепианном концертах). Но реально все вместе они образуют некий «сверхцикл», наделенный схожими образами, способами развития материала, лейтмелодиями.

Во-вторых, диалог организует драматургию каждого концерта. Структура многих концертов организована по принципу непропорциональной двухчастности (на разных уровнях), усиленной образными контрастами. Ямбическая направленность ко второй, более развернутой половине подкрепляется господством в ней динамичных, действенных образов. Соотношения частей в концертах представляются как диалогические пары: созерца-

ние – действие, растворение – становление, лирика – архаика, рубато – остинато, возвышенный пафос – шутливая ирония. Диалог на композиционно-драматургическом уровне представлен в концертах Т. Сергеевой ярко, даже театрально, когда смена актов подразумевает смену костюмов и декораций. Совершенно уникальным в этом смысле опусом является Концерт для скрипки и клавишных, в котором участвуют всего два «актера», но их число не совпадает с числом персонажей игры, поскольку происходит немало «переодеваний» и неожиданных перестановок (в последней части скрипач садится за рояль).

Исследователями справедливо подмечено, что в разных историко-стилевых моделях жанра концерта диалогический акцент смещается¹. В барочном концерте диалог ярче представлен на уровне формы (в первую очередь, за счет сопоставления *tutti* – *solo*), а в классическом концерте – на синтаксическом уровне повторений мотивов и фраз. В концертах Т. Сергеевой диалог на обоих уровнях значим и отмечен авторским подходом – это еще одна ипостась диалогичности концертного стиля композитора. Заметна эволюция диалога в концертах в сторону смещения акцента на синтаксический уровень, поскольку сопоставления *tutti* – *solo* в реальном звучании двух инструментов (Концерт для скрипки и клавишных) невозможны. Тем не менее, спектр разновидностей диалога на этом уровне чрезвычайно богат и подвижен.

Активно используются два основных вида диалога: *дуэт* – совместное высказывание и собственно *диалог* как чередование реплик. В частях, обрамляющих центральную третью часть в Концерте для скрипки и клавишных, преобладает одновременное, дуэтное звучание, хотя, безусловно, присутствуют диалогические эпизоды, но в меньшем количестве. Дуэтное изложение у Т. Сергеевой далеко не однозначно и также испытывает на себе «чары» игровой логики. Определяя функциональную принадлежность каждого участника, можно выделить дуэты с *равноправностью* голосов (оба важны) и с их *субординацией* («тема-фон», «тема-противосложение»).

В Скрипичном концерте грань между двумя типами дуэтов очень зыбкая, они постоянно взаимозаменяют друг друга, вводя слушателя в заблуждение. В начальных тактах

первой части Концерта возникает дуэт равно важных персонажей, наделенных индивидуальными комплексами интонаций, которые определяют впоследствии главные образные линии. При явной интонационной и драматургической значительности обоих персонажей, рояль, вместе с тем, воспринимается как фон за счет приглушенного (*p*) звучания и многократного повторения устойчивой тематической формулы. Подобная ситуация возникает и в IV части: многократные повторения в партии органа создают иллюзию остинатного фона, но голоса участников дуэта столь индивидуальны и выразительны, что нет сомнения в их равных правах. Голоса данного дуэта парадоксальным образом равноправны, важны, эффект «интонационной ловушки» здесь, безусловно, присутствует.

Диалог участников во второй части Концерта так же основывается на совместном дуэтном звучании. И здесь происходят характерные превращения фон – тема – фон, но иначе. Краткая, упругая остинатная формула, пронизывающая всю часть, воспринимается как стационарная декорация, подсвечиваемая различными тембровыми красками (клавесин, скрипка, рояль). Заряд энергии и наступательная активность фона-остинато столь велики, что именно он, а не темы, подвергается развитию в разработке и целиком вытесняет главную партию из репризы, присваивая ее функции. Неравенство голосов дуэта приводит к полной дематериализации одного из них, причем главного, тематического – неожиданный итог дуэтной драмы.

Центральная, третья часть Концерта представляет собой свободную форму с небольшим количеством сольных эпизодов, что позволяет говорить не о дуэте, а о диалоге – сложном, противоречивом, многосоставном. Диалог возникает за счет наделяния каждого участника «своим словом» (М. Бахтин). Скрипичное «слово» – лирико-философское размышление вне метра противостоит ритмизованному, ограниченному в своей повторяемости «слову» органа. При всей разнице мировоззренческих позиций есть точки соприкосновения, создающие новый уровень отношений героев. Философские фразы скрипки завершаются шестизвучным императивным утверждением (*f, al tallone*, нетипичное движение смычка только вниз), подхватываемым органом, но от предыдущей убежденности

(ц. 2) остается лишь устойчивый метр. Орган несколько раз повторяет фразу, не зная, что же с ней делать дальше, и растерянно останавливается, вдавливая в педали многократно звук *до-диез*. При второй попытке (ц. 6) орган отвечает более замысловато, но и более коротко, длинная и сложная мысль ему явно не по силам. Обрисованную выше ситуацию можно условно обозначить как конфликт духовно-возвышенного и материально-приземленного, попытка разрешить который осуществляется не только на протяжении части, но и всего концерта в целом.

Глубина и трагизм конфликта усугубляется раздвоением диалога: внешний, с разным количеством собеседников, и внутренний, смещающий границы между «своим» и «чужим» словом в речи одного говорящего. Красота и выразительность речи скрипки в третьей части Концерта сменяется однообразно-этидным движением (ц. 7) как естественная реакция на «глухоту» и непонимание партнера. В партии скрипки возникает внутренний диалог «своего» и «чужого» слова, различие которых постепенно ослабевает, и даже возникает иллюзия желаемого компромисса. Завершающий раздел *Andante* (ц. 45) эту иллюзию разбивает: патетическая фраза скрипки *ffff*, изложенная октавами в верхнем регистре, утверждает «собственное слово», пусть одинокое, но не потерявшее свою силу.

Внутренний диалог во второй части Концерта реализуется благодаря трансформации одного из исходных образов. Обозначенное выше превращение остинато-фона из второстепенного в главный персонаж сопровождается образной «мутацией». Легкое, безобидное лютовое звучание клавесина в экспозиции приобретает агрессивный, нарочито грубый характер в репризе, чему способствует смена клавесина на более громкий рояль. Внутренний диалог подчас возникает одновременно у обоих исполнителей. Скрипач в первой части представляет одну и ту же интонацию как бы с разных точек зрения (ц. 1): первая – ненавязчиво мягкая, условно женская; вторая – по-мужски решительна и прямолинейна (*martlé*). В партии рояля эти противоположные образы соединены в правой (женской) и левой (мужской) руке (1 т. после ц. 1), о чем свидетельствуют динамика и артикуляция, различные для каждой из рук. Попутно отметим семантику упомянутого крат-

кого мотива *martlé* (в переводе с фр. – отчеканивать). Утвердительность тона, узкая секундово-терцовая интервалика четырех звуков – все это невольно заставляет провести аналогию с широко известными монограммами ВАСН и DEСН. В контексте всего сочинения мотив *martlé* воспринимается как точка духовной опоры, неслучайно именно из него вырастают императивные фразы скрипки в третьей части Концерта.

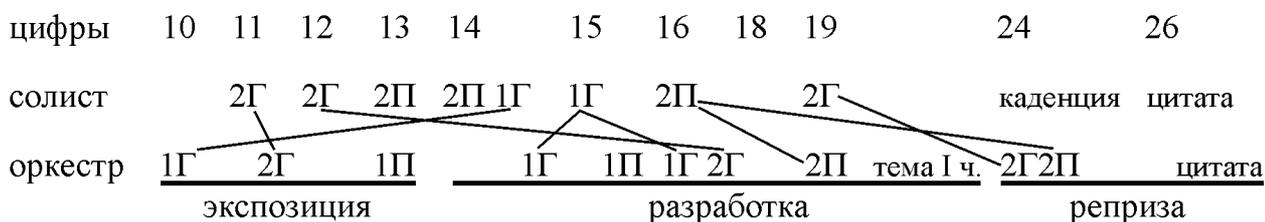
Мобильное соотношение главного и второстепенного, своего и чужого на синтаксическом уровне становится отличительной чертой диалога в Концерте для скрипки и клавишных. Для концертов с большими составами естественен диалог на уровне формы. Подобный диалог – это проявление собственно концертирования как столкновения различных инструментов и оркестровых групп. Принцип концертующего диалога наиболее характерен для действенных, как правило, финальных, частей циклов. Татьяна Сергеева активно использует весь арсенал оркестровых соотношений, известных еще с эпохи барокко: *tutti – solo, concertino – ripieni*. Она придает им самое неожиданное качество, разворачивая перед слушателем незабываемое концертное состояние.

При своей зрелищности и яркости диалог солистов и оркестра вовсе не так однозначен, как это может показаться на первый взгляд. Композитор находит ряд приемов, которые позволяют выстроить многомерную систему координат, представляющую диалог в разных видах: по горизонтали, по вертикали и по диагонали. Один из таких приемов – «многоматериальность» (Г. Дмитриев) тем, где каждый элемент получает свои оркестровые голоса, взаимоотношения которых образуют многоуровневый диалог.

В Концерте для контрабаса и струнного оркестра наделение каждого участника диалога собственным тематическим элементом внутри одной партии способствует разединению темброво схожих инструментов. В главной партии второй части поочередно представлены два различных элемента: оркестровый – архаично-суровый, в объеме терции с нерегулярными акцентами, и – сольный, сохраняющий решительность, замкнутость мелодического диапазона, но в пределах ноты равными восьмыми. Побочная партия также двухэлементна, но, в отличие от главной, те-

математические элементы звучат одновременно, образуя вертикальный диалог солиста и оркестра. В дальнейшем развитие формы этой части построено на сопоставлении не только

количества голосов (солист-оркестр), но и их материала. Схематически подобный диалог можно выразить так:



Т. Сергеевой удается в условиях скромного, темброво однородного состава создать эффект реального многоголосия за счет активного чередования солист-оркестр и постоянной переменности функций голосов. Прием сопоставления тематических элементов используется и в Тромбовом, и в Фортепианном концертах, но поскольку сочинения написаны для больших симфонических составов, то реализуется прием иначе.

Диалог оркестровых групп убедительно представлен во второй части Тромбового концерта. Два контрастных образа условно делят оркестр на две «партии» (почти политические). Задорный квазискомороший наигрыш органично связан с тембром деревянных ду-

ховых инструментов, к которым присоединяются рояль и высокие струнные, а простоватый, неуклюжий образ солиста поддерживают низкие струнные и медь. В группе ударных наблюдается «раскол»: инструменты более массивные (литавры, большой барабан) неплохо выглядят на фоне неповоротливого тромбона, а более мелкие, резко звучащие (legno, том-томы, ксилофон) добавляют «перца» шутовскому наигрышу. Диалог возникает не только между двумя «партиями», но и внутри них за счет постоянной тембровой перекраски, особенно активной и изобретательной в скоморошьем наигрыше.

1 проведение	ц. 3 2 проведение	ц. 5 3 проведение	ц. 15 4 проведение
Clarinetto in Es, Clarinetto basso	Fagotto, Piano + Flauto piccolo	Oboe, Clarinetto basso + Flauto piccolo, Legno	Flauto piccolo, Tuba, Tom-tom

Из приведенной схемы видно, что наигрыш возникает каждый раз в новом тембровом «одеянии», причем особенно экстравагантно последнее – по принципу контраста. Появление тубы в «партии» деревянных духовых или дублирование солиста фаготом (ц. 7) свидетельствуют о возможности компромисса, который отчасти найден в кульминации (ц. 17), где наигрыш дружно подхватывает весь оркестр – кроме солиста. Остроумный, по театральному зрелищный диалог двух персонажей блестяще представлен оркестровыми средствами.

Диалог во второй части Фортепианного концерта более масштабен, поскольку возникает не только между солистом и оркестром, но и между разделами формы. Замещение репризы неаполитанским эпизодом провоцирует

тембровую модуляцию, и традиционный диалог солиста и оркестра осложняется появлением нового солирующего тембра. С одной стороны, выдвижение второго солиста – факт не удивительный, а скорее, отражающий традицию двойных и тройных концертов. Вместе с тем, в концертных сочинениях второй половины XX века появление второго солиста драматургически важно и многозначно. Во Втором скрипичном концерте А. Шнитке новому герою (контрабасу), отведена роль «антисолиста», лидера бездуховной толпы. Солирующая труба в Первом Фортепианном концерте Д. Шостаковича не воспринимается как антигерой, но все-таки вносит особое напряжение в концертное состязание. Драматургическая значимость нового солиста в Концерте Татьяны Сергеевой, как и у Д. Шостаковича,

определяется концертированием. Труба выступает не антагонистом, а соратником фортепиано, что подчеркивается общностью партий: труба дублирует на терцию выше партию правой руки пианиста. Но своим ярким тембром и громкой звучностью труба заглушает солиста, перехватывает инициативу и пытается удержать лидерство до самого конца, завершая соревнование на высочайшей ноте – «до» третьей октавы. За счет появления нового солиста игровой элемент в Фортепианном концерте усиливается.

Обозначенный выше диалогический спектр свидетельствует не только о бережном отношении автора к основополагающим жанровым признакам, но и об индивидуальном их преломлении, позволяющим выделить диало-

гичность как устойчивый тип мышления Татьяны Сергеевой.

Примечания

¹ Антонова Е. пишет об этом, в частности, в кандидатской диссертации «Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период». Киев, 1989.

Литература

1. Сиднева Т. Б. «Открытое произведение» Умберто Эко и проблема границы в искусстве // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2011. № 5 (21). 73 с.
2. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 278 с.

© Гусева Е. С., 2013

О ПРОЯВЛЕНИИ БИНАРНОСТИ В МУЗЫКОВЕДЧЕСКОМ МЫШЛЕНИИ (НА ПРИМЕРЕ НАУЧНЫХ ТЕКСТОВ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ)

В статье осмысливается феномен бинарности как свойство музыковедческого мышления. Выделяются три формы проявления бинарности мышления в научных текстах музыковедов. Делается наблюдение о бинарном изоморфизме мышления и исследуемого материала.

Ключевые слова: бинарность, бинарные оппозиции, музыковедческое мышление, бинарный изоморфизм

Феномен бинарности, понимаемый как *взаимодействие противоположных начал* или двух разных начал (от почти сходных – до полярных и антиномичных), как общепризнано современной наукой, является неотъемлемым свойством культурных и природных феноменов, а также универсальным свойством сознания и мышления человека.

Тема настоящей статьи, как и предмет нашего интереса, – бинарность как свойство музыковедческого мышления – тоже находится в поле притяжения бинарного феномена, и, применительно к сфере научной деятельности, может быть рассмотрена на пересечении двух аспектов: историко-теоретического и методолого-гносеологического.

Хотя данная проблематика пока еще не нашла должного изучения (заметим, что и сам методологический анализ музыковедения находится в стадии становления), на сегодняшний день уже имеется ряд интересных работ, в которых именно музыковедение и

тексты научных произведений музыковедов становятся предметом специального рассмотрения¹.

Как представляется, изучение бинарности как одной из когнитивных практик и как стиля научного мышления музыковедов позволит приблизиться к пониманию логико-методологических установок и эпистемологических оснований науки музыкознания.

Подчеркнем, что осмысление этой проблемы, связанной с познанием системы принципов музыковедческого мышления, во многом инициируется и актуализируется самой музыкальной наукой, которая, традиционно являясь областью знания о музыке, сегодня все активнее осознает себя не только как «результат саморефлексии музыкального искусства» [9, с. 8], но и в качестве теории и методологии музыковедческого познания, а значит – в качестве эпистемологического феномена.

Обращаясь к музыковедческим текстам, созданными отечественными учеными, – а

именно через тексты прочитываются особенности музыковедческого мышления, подобно тому как через познание музыкального языка и логики музыкального развития познаются закономерности композиторского мышления, – попробуем осмыслить с когнитивных позиций и в бинарном ключе их гносеологическую и логико-методологическую специфику.

Поясним, что в статье внимание акцентируется не на специфической двойственности музыковедческого мышления как сочетания научного и художественного мышления, соединяющего в себе, следовательно, логическое и образное начало. Но, прежде всего, внимание направлено на обнаружение «бинарного архетипа» мышления, точнее, форм его проявления в научном языке музыковедения, в его категориальном аппарате и концептуальной логике мышления.

В связи с этой установкой обратим внимание на два важных момента.

Следует сказать, и это первый момент, что принцип бинарности является универсальной закономерностью не только общекультурного, но и специально-музыкального порядка, обусловленного природой человеческого сознания и мышления и обуславливающего собою и композиционно-структурные закономерности музыкального текста, и смысловую организацию художественного пространства текста как системы образных сопоставлений и противопоставлений.

Совершенно справедливо поэтому Ю. Н. Холопов утверждает, что в музыкальном искусстве явление бинарности или, в терминологии ученого, «диалектическое противопоставление» составляет «сущность музыкального логоса» [17, с. 72–73].

Развивая мысль Ю. Н. Холопова в когнитивном измерении, можно сказать, что принцип бинарности, составляя «сущность музыкального логоса» в проекции на музыковедческое сознание, созерцающее и описывающее этот феномен, выступает в качестве эйдоса. При этом его (эйдоса) постижение предполагает (по принципу обратной связи) и одновременно же собою и обуславливает настройку музыковедческого восприятия и мышления на «бинарную волну».

Поэтому принцип бинарности и бинарные оппозиции, и это второй момент, можно рассматривать в качестве своего рода музыка-

ведческой когниции – мыслительной операции, обеспечивающей познавательную деятельность.

Учитывая выделенные два момента и когнитивно-гносеологическую специфику музыковедческого мышления, становится более понятным столь часто наблюдаемое в научных работах «встречное движение» дихотомичности мышления музыковедов и бинарного характера исследуемого музыкального материала. Подобная закономерность, в которой проявляется диалектика познающего сознания и познаваемого феномена, в очевидной форме свидетельствует о бинарном изоморфизме «культурной феноменологии и гносеологических моделей описывающего сознания» (А. А. Пелипенко, И. Г. Яковенко [15, с. 361]).

Как представляется, на эту же закономерность – взаимозависимость бинарного характера музыкальных явлений и концептуальной логики музыковедческого мышления – обращает внимание М. А. Арановский, когда констатирует как факт, что сами наблюдаемые связи между элементами музыкального языка (*сильной доли – со слабой, мажора – с минором, консонанса – с диссонансом* и т. п.) «воспринимаются и квалифицируются именно в парных оппозициях» [2, с. 111].

Обратимся к рассмотрению историко-теоретического аспекта проблемы бинарности в музыке, что позволит не только продемонстрировать бинарный тезаурус музыкальной науки, но и косвенным образом засвидетельствовать наличие «бинокулярной оптики» музыковедческого сознания, с помощью которой, на наш взгляд, и становится возможным «сканировать» бинарные феномены в музыкальном искусстве.

Как показывает анализ отечественных музыковедческих исследований, в них содержится много интересных наблюдений над проявлением принципа бинарности в музыкальном искусстве. Правда, сами наблюдения не обязательно описываются терминологически как бинарность, хотя и несут в себе именно эту идею.

Так, бинарность обнаруживается музыковедами в логике музыкальной композиции (принцип «тождества и контраста» у Б. Асафьева; принцип «единовременного контраста» у Т. Н. Ливановой); в музыкальном синтаксисе («бинарные синтагмы» у М. Г. Арановского), в ладовой и ритмической

организации, в принципах построения музыкальной формы (бинарное чередование частей в сюите, бинарное соотношение главной и побочной партии в сонатной форме) и т. д.

Назовем и принцип симметрии в музыке (исследование этой фундаментальной закономерности проводится в монографиях Л. В. Александровой [1], С. С. Гончаренко [6]). Этот принцип, сопряженный с бинарностью, определяет, в частности, такие свойства бинарных отношений, как симметричность, антисимметричность.

Содержательно-смысловую функцию бинарности в музыке отражают такие способы организации художественного мира, как образные антиномии и антитезы, «плиромное» соединение несоединимого (В. Медушевский [11]).

Учитывая явление бинарного изоморфизма, можно полагать, что наблюдаемые музыковедами бинарные феномены в музыке во многом становятся возможными благодаря наличию бинарной когниции в музыковедческом мышлении. Как верным будет сказать и то, что к бинарному видению во многом предрасполагает и сам исследуемый музыкальный материал.

Непосредственным же образом наблюдать проявление бинарности в музыковедческом мышлении становится возможным при анализе научных текстов музыковедов в методолого-гносеологическом аспекте. Здесь можно выделить три формы проявления бинарности музыковедческого мышления в научных текстах.

Первая форма связана с активным использованием в текстах бинарной терминологии и разного рода дихотомий (оппозиционных пар). Например, *форма* и *содержание*, *континуальное* и *дискретное*, *рельеф* и *фон*, *тональное* и *модальное*, *одноголосие* и *многоголосие* и др.

Вспомним такие диады, как *тональное* и *атональное*, *звуковое* и *шумовое*, *открытая* и *замкнутая* форма, актуализированные самим композиторским творчеством XX века. Отметим, что в самих формулировках прочитывается постановка научного вопроса и косвенное указание на векторы эволюции музыки.

О бинарности в музыковедческом мышлении – а речь сейчас пойдет о второй форме ее проявления – свидетельствует наблюдаемая в разных жанрах научных работ бинарная ло-

гика при изложении научного материала (например, по принципу сравнения, контраста, повтора). Так, опора на законы классической («аристотелевской», бинарной) логики прослеживается в таких часто используемых в научных текстах «бинарных фразеологизмах», как: «начнем рассмотрение с...» – «резюмируя сказанное...»; «с одной стороны...» – «с другой стороны...»; «подчеркнем, что...» – «подчеркнем еще раз...»; «можно сказать...» – «хотя при этом...» и т. п.

Третья форма проявления бинарности частично пересекается с историко-теоретическим аспектом и связана с использованием бинарного принципа в качестве методологического подхода (или методического приема) к исследованию музыки, а также в качестве принципа упорядочивания музыкальных феноменов.

Вспомним учение о двойственности музыкальной формы В. В. Медушевского, выделение интрамузыкальной и экстрамузыкальной семантики М. Г. Арановским, концепцию специального и неспециального музыкального содержания В. Н. Холоповой.

По дихотомическому принципу часто выстраивается типология и систематика различных музыкальных феноменов, что свидетельствует о дихотомичности мышления их авторов. Как пишет Г. Орлов, «способ, которым вещи группируются и классифицируются, многое может сказать о работе классифицирующего ума и помочь в понимании других его продуктов» [14, с. 135–136].

В яркой степени дихотомичность как стиль научного мышления присущ В. Н. Холоповой, многие работы которой изобилуют классификациями и структурированием музыкальных феноменов по бинарному принципу (что не исключает конструирование и триад).

Примечательно, что в разработке теории музыкальных эмоций В. Н. Холопова не только активно задействует бинарную лексику (выражения «оппозиция», «диады», «полярные виды», «два рода полярных взаимодействия» очень часто встречаются в ее научном тексте), но и описывает мир музыкальных эмоций преимущественно в парных категориях: эмоции *жизненные* и *художественные*, *положительные* и *отрицательные*, *интенсивные* и *экстенсивные* и т. д.) [18, с. 14].

В методическом плане опора на принцип дихотомий как способ организации и подачи музыкально-теоретического материала сознательно используется в пособии С. С. Гончаренко [6].

В этом же плане интересным представляется бинарное содержание словаря синестетических координат музыкального звучания, составленного Н. П. Коляденко [7, с. 141]. Наш взгляд, предлагаемые в таблице бинарные оппозиции, с помощью которых в процессе синестетической интерпретации текста, разрабатываемой ученым, уточняется и конкретизируется музыкальный смысл, обладают не только герменевтическим потенциалом, но и эвристической функцией.

Справедливо будет сказать, что наряду с бинарным «гносеологизмом» музыковедческая мысль охотно оперирует и «тернарной» логикой, моделируя категориальные триады². Укажем в связи с этим на момент диалектического взаимодействия бинарности и тернарности, проявляющийся в скрытой триадичности некоторых «онтологических» диад³.

Также укажем, что переход от бинарных противопоставлений к тернарным построениям, наряду с другим переходом – к ризомной логике, наблюдается сегодня как актуальная тенденция в развитии гуманитарной мысли.

Осмысливая бинарность музыковедческого мышления в целом (через формы ее проявления в научных текстах), можно увидеть, что принцип бинарности обнаруживает себя в двух «качествах».

С одной стороны, в музыковедческих исследованиях принцип бинарности и бинарная логика, с ним связанная, наблюдаются как *привносимый извне* самого исследовательского материала принцип упорядочивания музыкальных явлений. Это хорошо прослеживается в системно-типологических исследованиях, в которых первичной по отношению к материалу оказывается сама методологическая установка, что придает бинарному принципу статус методологического подхода или метода.

С другой стороны, принцип бинарности репрезентируется как *извлекаемый изнутри* самих музыкальных феноменов, бинарная природа которых есть имманентно присущее им свойство, увиденное исследователем.

Подобная закономерность (вспомним еще раз о бинарном изоморфизме) прослеживается и в других гуманитарных науках, в

частности в структурной лингвистике. Так, по наблюдению Р. Барта, «бинарная классификация вообще характерна для структуралистской мысли; метаязык лингвиста словно воспроизводит на чистом месте бинарную структуру описываемой им системы» [3, с. 115].

И в заключение обратим внимание на два момента: на эвристический и гносеологический потенциал «бинарного архетипа» музыковедческого мышления, а также – на эвристическую и гносеологическую функцию самих бинарных оппозиций, конструируемых музыковедческим сознанием и мышлением. Рассмотрение обозначенных вопросов в когнитивно-эпистемологическом ракурсе представляется весьма перспективным в плане развития не только методологии музыковедения, но и теории музыковедческого познания.

Примечания

¹ Мы имеем в виду научные работы Т. В. Букиной [4], Т. А. Корнелюк [8], А. Г. Краевой [9], О. И. Кулапиной [10], Т. И. Науменко [13], а также разработанный Ю. Н. Бычковым курс лекций для студентов музыкальных вузов «Введение в музыковедение» [5].

² Триадичность как гносеологическая проблема в гуманитарных науках, в том числе – музыковедении, рассматривается в исследовании А. С. Соколова [16, с. 15–30].

³ Интересные наблюдения об этом явлении высказаны в статье В. В. Медушевского «Эссе о триадичности в музыке: в память Е. В. Назайкинского» [12].

Литература

1. Александрова Л. В. Порядок и симметрия в музыкальном искусстве: логико-исторический аспект. Новосибирск: Изд-во НГК им. М. И. Глинки, 1995. 372 с.
2. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: сб. ст. М.: Музыка, 1974. С. 90–128.
3. Барт Р. Основы семиологии // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 114–163.
4. Букина Т. В. Между наукой и искусством: российское музыковедение как институциональный феномен // Обсерватория культуры. 2010. № 3. С. 100–106.

5. *Бычков Ю. Н.* Введение в музыкознание: курс лекций для студентов музыкальных вузов. М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 1999. Тема 1. Задачи курса. Место музыкознания в музыкальной культуре. 24 с.
6. *Гончаренко С. С.* Зеркальная симметрия в музыке (на материале творчества композиторов XIX и первой половины XX века). Новосибирск: Изд-во НГК им. М. И. Глинки, 1993. 234 с.
7. *Коляденко Н. П.* Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск: Изд-во НГК им. М. И. Глинки, 2005. 392 с.
8. *Корнелюк Т. А.* Музыкознание как открытая система: опыт постановки проблемы: на материале отечественной музыкальной науки: автореф. дис. ... канд. иск. Новосибирск, 2007. 30 с.
9. *Краева А. Г.* Музыкознание как эпистемический феномен: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Ульяновск, 2008. 18 с.
10. *Кулапина О. И.* Методологические вопросы теоретического музыкознания: дис. ... канд. филос. наук. Саратов, 1985. 183 с.
11. *Медушевский В. В.* Церковная и светская культуры // Слово современника. Мн.: Изд-во Православного Братства во имя Архистратига Михаила, 2002. С. 147–181.
12. *Медушевский В. В.* Эссе о триадичности в музыке: в память Е. В. Назайкинского. URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=325> (дата обращения: 23.09.2013).
13. *Науменко Т. И.* Музыковедение: стиль научного произведения: автореф. дис. ... д-ра иск. М., 2005. 54 с.
14. *Орлов Г.* Древо музыки. 2-е изд., испр. СПб.: Композитор, 2005. 440 с.
15. *Пелипенко А. А., Яковенко И. Г.* Культура как система. М.: Языки русской культуры, 1998. 365 с.
16. *Соколов А. С.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества: исследование. М.: Композитор, 2007. 272 с.
17. *Холопов Ю. Н.* Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. Л.: Советский композитор, 1992. С. 52–104.
18. *Холопова В. Н.* Теория музыкальных эмоций: опыт разработки проблемы // Музыкальная академия. 2009. № 1. С. 12–19.

© Денисов А. В., 2013

МАТЕМАТИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ В ТЕОРИИ МУЗЫКИ – ЭВРИСТИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ И ПЕРСПЕКТИВЫ

В статье анализируются основные тенденции применения математических методов исследования музыкального искусства. Специальное внимание автор уделяет изучению возможностей и перспектив развития методологии точных наук в музыкознании.

Ключевые слова: музыкальный язык, музыкальная наука, математические методы, эвристические возможности

Проблема использования математических методов в музыкальной науке¹ до сих пор не теряет своей актуальности. И хотя ее пик уже давно прошел, острота многих вопросов, связанных с этой темой, до сих пор сохраняется неизменной. В связи с этим уместно оценить реальные *предпосылки* ее возникновения, а также и дальнейшие *перспективы* развития.

Особенно яркий всплеск интереса к использованию математических методов в музыкознании заметен в 60–80-е годы XX века,

показательно его совпадение с развитием других инновационных стратегий в этой области (в частности, в это же время происходит становление музыкальной семиотики)². Характерно, что параллельно происходила аналогичная тенденция и в других сферах гуманитарной науки. Так, математические методы начали использоваться в лингвистике, стиховедении, психологии и т. д. Стремление к точности описаний, применению количественных методов в целом становится общим для самых различных областей знания. Отчасти это было

связано с усилением техноцентристского начала в самой культуре этого периода. Развитие ЭВМ, теории информации и кибернетики само по себе стимулировало использование новых методов в науке.

В музыкознании оно было инициировано и другими предпосылками. Во-первых, это характерное именно для XX века сочетание противоположных направлений в развитии теории музыки. С одной стороны наблюдается *дифференциация* отдельных областей, их специализация (теория ритма, лада, фактуры, например) и, соответственно, необходимость разработки соответствующих методологических позиций. С другой – склонность к *универсализму*, поиску некоей общей парадигмы, объяснительной модели, претендующей на всеохватность и глобальность³. Кроме того, и само музыкальное искусство XX века требовало значительного обновления методологических и концепционных стратегий. Резкая трансформация музыкального мышления, а в результате – техники композиции и арсенала художественных приемов⁴ неизбежно требовали перестройки самого аналитического аппарата.

Наконец, следует вспомнить и о магистральной для науки XX века тенденции к *междисциплинарному синтезу*, диалогическому взаимодействию разных областей знания – так появились на свет математическая лингвистика, нейролингвистика, музыкальная информатика и т. д. Эта тенденция также стимулировала использование в музыкознании новых методов – не только художественное творчество, но и сама наука XX века испытала радикальную смену методологических оснований, как и самих принципов научного мышления.

Характерно, что к математическим методам обращаются ученые с принципиально различными интересами и научными позициями⁵. Среди них – Ю. Кон, Г. Орлов, Н. Тимофеев, Э. Алексеев, М. Ройтерштейн, М. Борода, Л. Александрова, А. Маклыгин, Ю. Холопов, Ю. Кац, А. Милка. При этом в отечественной науке обобщающие работы по данной теме фактически отсутствуют. Можно сказать, что обращение авторов к математическим методам имело преимущественно спонтанный характер – сами задачи, которые они решали, обуславливали их использование. Оказывается очевидным, что создание в му-

зыкальной теории науки, аналогичной математической лингвистике пока что видится лишь в очень отдаленной перспективе. Впрочем, внедрение математических методов встречало не только поддержку, но и значительное сопротивление. Аргументы, выдвигавшиеся их противниками, заслуживают отдельного внимания, и среди них необходимо выделить следующие:

1) применение математических методов лишь усложняет процесс исследования и не дает существенно новых результатов;

2) сама природа музыкального искусства не поддается формализации и, соответственно – описанию в системе точных методов⁶.

Следует отметить, что эти аргументы имеют вполне законные основания⁷. Отсутствие единых методологических оснований в применении математических методов, их внешняя сложность, на первый взгляд противостоящая сугубо гуманитарному характеру музыкальной науки, создают естественный барьер в их дальнейшем использовании. Неудивительно, что до сих пор актуальными остаются проблемы определения реальных *возможностей* математических методов и *границ* их применимости, а также *критериев*, показывающих целесообразность их использования в конкретных ситуациях.

В первую очередь необходимо выделить основные области, в которых математические методы могут обрести реальные перспективы. Это: (1) построение абстрактных моделей фундаментальных категорий теории музыки, таких как лад, система метроритмических отношений, и т. д., в этом случае точные методы представляют новую, высшую *ступень абстракции* по сравнению с «традиционной» теорией музыки; (2) использование точных методов в областях, требующих обработки больших массивов информации (в том числе это статистические методы)⁸.

При этом все существующие математические методы исследования музыкального искусства следует разделить, во-первых, на *количественные* и *неколичественные*. Количественные методы оперируют точными соотношениями параметров музыкального текста (например, число тактов, ритмических единиц, интервала⁹). Неколичественные – связаны с абстрактными соотношениями, имеющими обобщенный характер (изучение логики

музыкальной композиции, симметрии в музыкальном искусстве, и т. д.).

Во-вторых, следует говорить о методах *дескриптивных* и *моделирующих*. В первом случае параметры музыкального текста переводятся на язык математики, описываются в обобщенной системе символов или числовых соотношений, упрощающих аналитические операции. Во втором – язык математики позволяет создать принципиально *новую модель*, обладающую определенными эвристическими возможностями.

Среди количественных методов отметим опыты исследования вероятностных характеристик *ладовых тяготений* на основе анализа частоты появления ладовых единиц по отношению друг к другу (например, частота появления I степени после VII и т. д.)¹⁰. В результате подсчета этих частот всех возможных комбинаций создается вероятностная модель звуковысотных отношений, которая отображает степень их предсказуемости¹¹. Аналогичный подход лежит и в основе приложения закона Ципфа–Мандельброта к музыкальному тексту, использованного М. Бородой [2]. В общем плане этот закон формулируется так:

$$P_i = k (i + r)^{-g},$$

где p_i – частота появления лексемы с номером i ; r , k и g – константы.

Фактически в основе приложения данного закона к синтаксическим единицам музыкального текста лежит представление, что они изоморфны по отношению к элементам текста вербального.

Другой пример – предложенное Ю. Коном исследование *плотности вертикали*, т. е. параметра, отображающего ее в комплексном виде на основе учета различных факторов – интервального состава, пространственных отношений, регистра, тембра и т. д. [6].

Неколичественные методы предполагают обращение к тем аспектам организации музыкального текста, которые допускают представление в символически-обобщенной форме. Так, Н. Тимофеевым был открыт метод геометрического анализа канонов, при котором с помощью геометрических фигур в декартовой системе координат отображалась схема вступления голосов. Это позволило автору установить ряд важных закономерностей в организации простых канонов, а также принципов их подобия [12]. Как уже было сказано выше, дескриптивные методы призваны

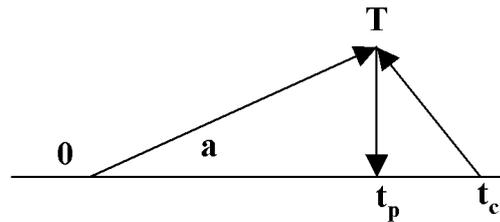
использовать язык математики для упрощения обработки информации. Так, отдельно здесь следует выделить методы, отображающие психологические особенности восприятия этих параметров – уже упоминавшаяся выше плотность вертикали (Ю. Кон), плотность соноблока (А. Маклыгин). Именно дескриптивный подход лежит в основе теории метротектонизма Г. Конюса, анализа ритмических закономерностей, предложенного Ю. Коном [4].

Отметим, что дескриптивные методы в своей основе призваны отобразить *объективные* предпосылки восприятия соответствующих параметров текста. Такова, например предложенная А. Милкой идея канонической интенсивности [9, с. 118 и далее]. Закономерность здесь оказывается довольно простой: чем короче расстояние вступления между голосами канона, тем каноническая интенсивность выше, и наоборот. В результате для канона с числом голосов n каноническая интенсивность рассчитывается по следующей формуле:

$$F_n = \frac{m}{\sum_1^n f}$$

где F – общая каноническая интенсивность канона, n – число его голосов, m – число возможных двухголосных канонов, f – каноническая интенсивность двухголосного канона (величина, обратная расстоянию вступления ристопсты). На основе подсчета канонической интенсивности можно построить графики ее изменения и сопоставить их для разных канонов.

Моделирующие методы призваны с помощью средств математики создать абстрагированную модель, дающую возможность увидеть принципиально новые свойства исследуемого объекта¹². Таково изучение системы ладовых отношений на основе теории вероятностей (Ю. Кац), теории графов (М. Ройтерштейн), особенностей восприятия художественного времени (Г. Орлов). Последняя построена в форме графической зависимости между длительностью произведения (T), временем созерцания (t_c), субъективно воспринимаемой длительностью произведения (t_p – проективное время) и характеристикой кажущейся плотности событий произведения (a) [11, с. 381–395].



Г. Орлов комментирует эту модель следующим образом: «таким образом мы обнаруживаем временное измерение музыкального опыта, принципиально отличное от проективного времени. Оба они оцениваются по одной и той же временной шкале, но отражают весьма разные аспекты музыкального опыта. Одно из них является субъективным впечатком, проекцией его *длительности*, другое же характеризует объем его *содержания* и потому его можно определить как *время созерцания*» [11, с. 386].

Подводя предварительные итоги, отметим, что корректность применения математических методов, в первую очередь, зависит от четкого представления о том, что же именно является *объектом анализа*. Очевидно, что с одной стороны необходимо разграничивать

- анализ закономерностей, лежащих в основе *материально существующей* субстанции музыки, и
- анализ особенностей психологии их *восприятия*.

с другой – ситуации, предполагающие исследование закономерностей:

- текста как *данности* (например, теория сложного контрапункта С. Танеева, геометрический метод анализа канонов Н. Тимофеева);
- языка как *потенциально существующей*, порождающей системы (в том числе анализ ее отдельных грамматических подсистем – ладовой, метроритмической, фактурной). Каковы же реальные перспективы использования математических методов в музыкальной науке? Так, отвечая на этот вопрос, М. Арановский писал о двух направлениях, а именно, об (1) изучении музыки с ее *неспецифической* стороны; (2) использовании точных методов в качестве *вспомогательных*, дополняющих уже существующие¹³. При этом одним из существенных препятствий следует считать необходимость изначальной формализации самих теоретических категорий музыкальной науки¹⁴. Другая проблема – необходимость гибкого применения этих методов,

отсутствие *однозначных* критериев их использования.

Очевидно, что математические методы должны существовать в комплексе с традиционными, расширяя их возможности там, где это необходимо. Их результативность, судя по всему, зависит как от корректной постановки исходной задачи, так и от самого процесса формализации. В области теории музыки он должен производиться в несколько стадий – от создания предварительной модели, в системе понятий теории музыки, до ее «перевода» на язык самой математики.

Не случайно «математизация» теории музыки до сих пор имеет скорее эпизодический, чем системный характер. Сам вопрос о ее целесообразности до сих пор можно считать открытым. Это не случайно – очевидно, и теперь сохраняют свою актуальность слова Л. Мазеля: «теория музыки сейчас нуждается и в приближении ее методов к методам точных наук и в том, чтобы преодолеть свойственные многим ее разделам черты узкого технократизма, то есть стать наукой *подлинно гуманитарной*» [8, с. 12].

Примечания

¹ В самом общем плане их использование образует два направления: первое связано с анализом исходного звукового материала музыки (в акустике, физике звука), второе – с исследованием организующих закономерностей музыки как вида искусства. Здесь и далее речь будет идти только о втором направлении.

² Об этом наглядно говорит появление значительного числа сборников и материалов конференций, например: «Точные методы в исследованиях культуры и искусства» (1971), «Точные методы и музыкальное искусство» (1972), «Применение методов других наук в музыкознании» (1978) и т. д.

³ Так, еще Р. Грубер писал: «в основе использования математики лежит стремление к построению всесторонней, на материале испытанной и материалом проверенной системы точного музыкознания» [3, с. 54]. Попутно

отметим, что обращение к математике (как, впрочем, и к семиотике) оказалось также связанным с поиском универсального *метаязыка*, который позволил бы в единых формах отобразить все богатство когнитивной деятельности человека.

⁴ Достаточно вспомнить про появление методов стохастической композиции, а также спектральной и электроакустической музыки.

⁵ В настоящей статье мы ограничиваемся примерами только из отечественной музыкальной науки.

⁶ Неприятие математических методов отчасти объясняется еще и существующим психологическим барьером: слишком значителен разрыв между точными дисциплинами и гуманитарными – начиная со сферы образования и заканчивая понятийным аппаратом.

⁷ Особенно если учесть, что математические методы подчас могут скрывать полное отсутствие оригинальных авторских идей. Остается лишь вспомнить слова В. Налимова о том, что «наряду с математизацией знаний происходит и математизация глупостей; язык математики, как это ни странно, оказывается пригодным для выполнения любой из этих задач» [10, с. 176].

⁸ Так, последнее может иметь применение в фольклористике и медиевистике, исследовании ритмики.

⁹ Вспомним известную теорию сложного контрапункта С.Танеева.

¹⁰ См., например [9].

¹¹ Отметим, что в лингвистике такой же в сущности метод используется при построении частотных списков фонем и лексем.

¹² О моделях разной степени абстракции см. концепцию Ю. Шрейдера [13].

¹³ Ю. Кон в связи с этим также отмечает: «музыказнание может претендовать на математизацию, скорее всего, в ограниченных масштабах» [5, с. 93].

¹⁴ См.: [1, с. 108–109]. Об аналогичной проблеме в литературоведении писал Ю. Лотман, утверждавший, что основные понятия литературоведения еще не формализованы, поэтому, «прежде чем приступить к применению математических методов, следует самой литературоведческой науке придать вид, который по-

добное применение допускал бы» [7, с. 12–13].

Литература

1. *Арановский М.* Интонация, знак и «точные методы» // Советская музыка. 1980. №10. С. 99-109.
2. *Борода М.* Принципы организации повторов на микроуровне музыкального текста: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Тбилиси, 1979. 27 с.
3. *Груббер Р.* О «формальном методе» в музыковедении // De Musica: Вып.3. Л., 1927. С 39-53.
4. *Кон Ю.* Заметки о ритме в «Великой священной пляске» из «Весны священной» Стравинского // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров / сост. и авт. предисл. Л. Г. Раппопорт. М.: Музыка, 1971. С. 222-248.
5. *Кон Ю.* Избранные статьи о музыкальном языке. СПб.: Композитор, 1994. 160 с.
6. *Кон Ю.* Об одном свойстве вертикали в атональной музыке // Музыка и современность. Вып. 7. М.: Музыка, 1971. С. 294-318.
7. *Лотман Ю.* Лекции по структуральной поэтике // Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 11-263.
8. *Мазель Л.* Проблемы классической гармонии. М.: Музыка, 1972. 616 с.
9. *Милка А.* Теоретические основы функциональности в музыке. Ленинград: Музыка, 1982. 150 с.
10. *Налимов В.* Вероятностная модель языка. О соотношении естественных и искусственных языков. М.: Наука, 1979. 304 с.
11. *Орлов Г.* Древо музыки. Вашингтон-Санкт-Петербург: Советский композитор, 1992. 408 с.
12. *Тимофеев Н.* Превращаемость простых канонов. М.: Советский композитор, 1981. 136 с.
13. *Шрейдер Ю.* О понятии «математическая модель языка». М.: Знание, 1971. 52 с.

© Никитенко О. Б., 2013

УЗОРЫ ЧИСЛА В АКУСТИКЕ МУЗЫКИ

В статье рассмотрен один из возможных принципов обработки логико-акустических (фонологических) данных музыки формальным путем. На примере консонансов показано наличие математического основания, объединяющего их числовые коэффициенты, лишь отчасти вписывающиеся в арифметическую прогрессию, вполне, однако, удовлетворяющую числовым отношениям обертонов. Коэффициенты консонансов составляют своеобразную фигуру в фигурном числе и имеют свою собственную объединяющую их математическую логику. Этот факт побуждает к поиску математической параллели фонологии музыки.

Ключевые слова: акустика музыки, консонанс, числовые коэффициенты, матрица чисел консонансов, фигурное число, математический принцип музыкальной системы

Узоры чисел в музыке – «вещь в себе», всегда привлекавшая не только специалистов, но всякого, кто стремился проникнуть за грани музыкального потока. Один из таких узоров – числовые выражения музыкальных интервалов, не представляющие, в силу очевидной элементарности, для специалиста из области «царицы наук» отдельного интереса. Однако музыканта, неискушенного в математике (а потому обладающего той самой «свежестью взгляда», позволяющей дерзновенно вторгаться в чужую область), эти числа вновь и вновь побуждают к поиску особой связи числа и музыки. Опыт такого вторжения представлен в настоящей статье.

Итак, что есть чистое математическое выражение музыкального интервала по отношению к его эстетической ценности? Составляют ли соотношения чисел, выражающих интервалы, определенный порядок? Иными словами, можно ли получить числовой ряд интервалов, например, консонансов, формальным путем, не прибегая к делению струны или к анализу соотношения колебаний обертонов?

Предложим одну из версий ответа на этот вопрос.

Итак, числовые выражения консонансов в натуральном, а шире – в зонном строе, обоснованном Н. Гарбузовым [2], актуальном для *европейского* музыкального опыта, представляют некоторый ряд отношений чисел. Напомним его:

октава – $1/2$, квинта – $2/3$, кварта – $3/4$,

терция большая – $4/5$, терция малая – $5/6$, секста большая – $3/5$, секста малая – $5/8$.

«Увидим» эти числовые отношения в цепочке чисел обертонового ряда:

$$1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7 : 8$$

Над простой арифметической прогрессией чисел наш взгляд прочертит «перекладины» для секст ($3/5$, $5/8$), увидит «перекладину» тритона ($5/7$), не входящего в консонансный ряд, а также «соседние» малые терции ($6 : 7 : 8$). Тритон и «узкие» терции не входят в группу элементов, которые «работают» в музыке под именем консонансов, поэтому их присутствие необходимо либо обосновать, либо проигнорировать. Следовательно, соотносить родство консонансов с их присутствием в цепи арифметической прогрессии недостаточно.

Предложим иной аналитический ход. Для этого отнесемся к отношениям чисел, выражающих интервальные коэффициенты консонансов, с особым вниманием.

Итак, в коэффициентах консонансов фигурируют семь двузначных расстановок из семи чисел. По правилам комбинаторики [1, с. 10] полное количество двузначных расстановок из семи чисел равно: $7^2 = 49$. Следовательно, семь данных расстановок выделены из числа 49 возможных в результате наложения определенного ограничения на все пространство расстановок.

Рассмотрим это пространство:

11 12 13 14 15 16 18
 21 22 23 24 25 26 28
 31 32 33 34 35 36 38
 41 42 43 44 45 46 48
 51 52 53 54 55 56 58
 61 62 63 64 65 66 68
 81 82 83 84 85 86 88

Матрица расстановок симметрична; ось симметрии проходит по диагонали; на ней расположены семь расстановок, их числа в отношении дадут целое: 1/1, 2/2, 3/3 и т. д.

Это первое ограничение, которое можно наложить на матрицу: разделить ее на две части по сторонам оси симметрии. Семь консонантных комбинаций находятся в непосредственной близости от оси симметрии:

12 13 14 15 16 18
23 24 25 26 28
34 35 36 38
45 46 48
56 58
 68

Общее число расстановок в треугольной матрице, а также числа расстановок в строках (6, 5, 4, 3, 2, 1) принадлежат к так называемым *фигурным числам*, которые характеризуются *треугольным* числом [1, с. 124]. В нашем слу-

чае треугольное число равно сумме чисел 1, 2, 3, 4, 5, 6, т. е. 21.

Для наглядности расположим теперь ряды комбинаций следующим образом и продолжим анализ числовых соотношений:

A
12
 13 **23**
 14 24 **34**
 15 25 **35 45**
 16 26 36 46 **56**
B 18 28 38 48 **58** 68 *C*

В 21 варианте каждое число выступает в шести комбинациях. Стороны треугольника АВ и ВС образованы линиями комбинаций наименьшего – 1 и наибольшего – 8 чисел; линии остальных чисел изломаны, при этом точки излома составляют сторону треугольника АС. Именно на стороне АС находится большинство искомым комбинаций, следовательно, по первым двум комбинациям линии АС можно установить закономерность числовой комбинаторики консонантного ряда, не вполне совпадающим как с линией АС, так и с линиями простых чисел.

В двух первых комбинациях – 12 и 23 – 2 числа из 3 (т. е. максимальное количество чисел) используются столько раз, сколько обозначает само число: 1 – 1 раз и 2 – 2 раза, при этом большее число в паре направляет ряд по

линии данного числа. Если это – правило, то в согласии с ним выделим такой набор комбинаций, в котором числа используются не больше количества, обозначаемого им самим. Эти соотношения окажутся на линиях комбинаций простых чисел и приведут... к консонантному ряду.

Таким образом, все консонантные комбинации выделяются из возможных 49 в соответствии с правилом, составленным по первым двум комбинациям треугольной матрицы.

Возможность получения числовой цепи музыкальных элементов независимым от музыкальной эмпирики путем дает повод к размышлениям, некоторые из которых предложены здесь. Если числа, выражающие элементы музыкальных структур, имеют определенный порядок и математическую связь, то акустика

музыки вовсе не безразличной музыке ее материальный слой, отшлифованный в истории путем практической и эстетической «ограники». Акустическая организация музыки не сводима к строю, шкале, камертоновой «точке отсчета» и т. д. Акустика музыки – это стройный порядок, обусловленный логическими причинами, находящимися за ее пределами, но не в музыкальной эмпирике. Логические причины задают границы¹ процессу восприятия, которое «считывает» их вполне определенную формулу, движется в заданном направлении, выбирает элементы и разделяет их на «главные» и «второстепенные», сопоставляет и квалифицирует их. Движение этой логики усматривается в статусе интервала в модальной системе, где оппозиция консонанса – диссонанса является основополагающей для построения многоголосия. Консонансы маркированы особыми ритмическими и ладовыми условиями, отличными от маркеров диссонансов. Это вполне согласуется с числовыми характеристиками интервалов: коэффициенты диссонансов представлены сложными числами, составленными из простых, выражающих консонантный ряд. Следовательно, узоры чисел диссонансов можно рассматривать как усложненные производные от чисел, составляющих консонантный ряд, а музыкальный слух, находящийся в рамках модальной системы, распознавая интервал, на самом деле следует некоторой математической формуле и «считывает» заданную матрицу, направляющую слуховое восприятие и накладывающую на него определенные рамки. Диссонанс, занявший ритмические и ладовые позиции консонанса, – свидетельство выхода в новую систему, где он распознается, но не имеет прежнего статуса и «правил поведения».

Или: дискретный элемент матрицы, «формулирующей» пространство модальной системы, «задает» восприятию учет *парных* отношений элементов в синхронии многоголосия, но не позволяет охватывать *всю* звучащую вертикаль как *целое*, хотя в самой программе просматривается возможность иного – не парного, а более сложного типа счисления, очевидного в числах, выражающих аккорд (напр., мажорное трезвучие – 4 : 5 : 6). Этот более сложный (или более высокий иерархически) логический принцип (= *новая матрица*) должен подчинить парный ход чисел системы, где интервал – основание, и включить его в новое пространство. Например, числовая структура

многозвучия типа доминантсептаккорда представляет собой цепь 4 : 5 : 6 : X, где 6 : X должно удовлетворять 5 : 6, т. е. малой терции, кроме того, отношение крайних звуков 4 : ... X должно быть равно 5 : 9 – малой септима. Решение этого уравнения – 20 : 25 : 30 : 36, или, то же самое, $(2^2 \times 5) \times 5^2$ $(5 \times 6) \times 6^2$. Слух, мгновенно «считывающий» информацию такого созвучия, находится в пространстве системы, где терцовые многозвучия и их производные от них обращения – базовые единицы.

Иными словами, модальная система формулирует базовый элемент – созвучие – на простейшем языке – $a : b$, или a/b . Приведение в соответствие *набора* таких сочетаний (выход за пределы попарного распределения чисел) должно быть осуществлено на языке более высокого уровня. В системе, где базовой единицей становится сам набор сочетаний (*аккорд*), манипуляция с сочетаниями должна быть проста и компактна. Здесь на языке более высокого уровня формулируется интервал: a/b заменено на a^x , что позволяет манипулировать сочетаниями вновь на простейшем (в данной системе) языке. Формула $a/b : b/c = a/c$ здесь выглядит как $a^x + a^y = a^z$, или как $(x + y)^{1/a} = z^{1/a}$. Рефлексию о том, какой «уровень счисления» организует «программу» музыкального слуха XX, затем XXI столетий, оставим в будущем, здесь же заметим: поиск объективных принципов, соответствующих инвариантам акустических элементов, лежащих в основе музыкального опыта разных культур, представляется едва ли не единственным путем, способным отвлечь сравнительный анализ от сосредоточенности на эмпиризме.

Примечания

¹ Уместно вспомнить специальное исследование Т. Б. Сидневой, посвященное проблеме границы в музыке, где подчеркнута ее особое значение, пронизывающее музыкальную структуру от фундамента до выхода за границу собственно музыки [3, с. 113].

Литература

1. Виленкин Н. Я. Комбинаторика. М.: Наука, 1969. 328 с.
2. Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. 84 с.
3. Сиднева Т. Б. Искусство как метафора бытия. М.: Прогресс-Традиция, 2013. 320 с.

© Сиднева Т. Б., 2013

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА И ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА: ИГРА С РУБЕЖАМИ И ПРЕДЕЛАМИ

Музыкальная практика и теоретическая рефлексия постмодернизма рассматриваются в ракурсе диалога-игры с классическими и неклассическими традициями. Это позволяет обнаружить ключевую роль категории границы в создании постмодернистского терминологического инструментария. Пограничные понятия «деконструкция», «языковые игры искусства», «ризома», «симулякр» и др. фиксируют особую чувствительность музыки к постмодернистскому опыту в целом.

Ключевые слова: постмодернизм, диалог, игра, граница, музыка

Постмодернизм, по мнению большинства теоретиков, внимательно следящих за его практикой и рефлексией, закончил свое существование. В диалоге «Речи на поминках постмодерна» М. Эпштейн заявляет: «Постмодернизм имеет дату смерти – 11 сентября 2001 года». В. Савчук, продолжая эту мысль, говорит: «Постмодерн подвел черту – из провокативного и открывающего новое подозрительное видение стал повсеместным и реакционным. Уже нельзя делать то, что художники-акционисты делали раньше. Например, разного вида аутодеструктивные перформансы, которые я с энтузиазмом организовывал и изучал прежде. После теракта в Нью-Йорке они просто потеряли смысл. Они работают там и тогда, где общество пребывает в самодовольстве» [6]. Приведенные строки – одно из многих обоснований завершения постмодернистского периода и констатации превращения его в историческое прошлое.

В то же время разговоры о конце постмодернизма далеко не означают его исчерпанности: многие его принципы обладают актуальностью и имеют большую армию приверженцев и апологетов. В настоящее время постмодернизм сохраняет за собой значение как динамически подвижного комплекса философских, эпистемологических, научно-теоретических эстетических и эмпирических представлений. В дискуссии о нем вовлечены практически все значительные исследователи – философы, теологи, экономисты, политологи, искусствоведы – выдвигающие свои аргументации по хронологии, концептуальным основаниям

постмодернизма и, наконец, по факту самого его существования.

В эпицентре дискуссий об искусстве постмодернизма — его парадоксальный и многоаспектный диалог-игра с ближайшим и отдаленным прошлым. Очевидным является скептицизм постмодернизма по отношению ко всему резервуару художественной памяти. Под сомнение были поставлены фундаментальные основания искусства, утвержденные классической эстетикой. На смену классической идеи внеличного порядка в постмодернистской теории и практике приходит апология беспорядка, в котором обнаруживается новый порядок (Ж. Баланжье), не мироздание, но «свалка» признается адекватным образом мира. На основе отрицания «империи логоса» западной культуры (Ж. Деррида) утверждаются игровые формы рациональности («иссечение логоса» и «дезауирование логоса», по Ж. Деррида). В русле данных трансформаций сознания художественное произведение превращается в интеллектуальную игровую акцию.

Отвергается принцип миметизма, утверждавшийся на протяжении веков и ставший главным аргументом обоснования автономности и самодостаточности художественного опыта. Дискурс постмодернизма выстраивается на отказе от классической установки на «подлинность-истинность-идеальность» (М. Мамардашвили), как и на равнодушии к истине в ее исходном толковании. Характерной чертой мышления становится десакрализация, связанная с отказом от трансцендентного измерения культуры (Лиотар формулирует

концепцию «заката метанарраций»), что также фиксирует принципиальное дистанцирование постмодерна от классической модели сознания.

Неклассическая парадигма искусства, в недрах которой и формируется постмодернизм, также опровергается: «снимается» модернистская претензия на авторство и оригинальность, культивируется смешение высокого и низкого, искусство растворяется в повседневности. Постмодернизм, как «ответ модернизму» (У. Эко), отказывается от радикальных авангардистских экспериментов, некогда символизирующих собой торжество уникальности творческого «я». Отрицается «мажорная» утопичность, питавшая претензии искусства на универсальную способность переустройства мира. В отличие от авангарда постмодернизм практически стирает грани между различными прежде самостоятельными сферами культуры и уровнями сознания: научное и обыденное сознание, высокое искусство и китч-продукция, профессионализм и дилетантизм утрачивают свою антиномичность. Постмодернизм окончательно закрепляет переход от произведения к арт-проектам и акциям, от художника к креатору и скриптору. Произведение как некий знак «нетленного» свидетельства креативности и новизны деятельности художника уступает по своему значению творческому процессу, который становится самоцелью искусства и становится одной из форм акционизма. Определение «уникальность» окончательно утрачивает актуальность для искусства, более приемлемыми становятся вторичность и постпрактика.

В то же время, существование жестких границ между постмодернизмом, с одной стороны, и классикой и модернизмом, с другой, нередко является не более чем иллюзией. За нигилизмом и скептицизмом постмодернизма скрывается безотчетная привязанность к классической и неклассической моделям сознания, связанная с превращением всего резервуара традиции в материал для художественной рефлексии. Н. Маньковская, на основе анализа культурологических концепций постмодернизма (Х. Кюнга, Т. Горичевой, Ю. Хабермаса и др.), определяет это явление как «наиболее характерное свидетельство мультикультурности, кросскультурности,

транскультурности постиндустриализма» [5, с. 137].

Вовлеченность в актуальное пространство огромного резервуара культурной памяти, ставшая отличительным признаком постмодернизма, естественно отразилась на инструментарии исследования современных художественных процессов. Сформулированный в постструктуралистских исследованиях и апробированный по преимуществу на искусстве словесности терминологический аппарат открыл новые перспективы интерпретации различных видовых и жанровых реалий искусства.

В «немузыкальную» по своей сути (настроенную на вещьность, вербальность и визуальность восприятия) эпоху постмодернизма особое положение занимает музыка. Повсеместное распространение в музыкальной культуре – и в творческой практике и в теории искусства – постмодернизм получил в последние десятилетия XX века, гораздо позже, чем в других видах искусства, в которых стиль к этому времени, по общему среди многих теоретиков мнению, заметно утрачивает свои позиции или претерпевает эволюцию (позволившую говорить уже о постпостмодернизме). Постмодернистский инструментарий весьма подробно описан в философии и культурологии, поэтому в данной статье отметим лишь один аспект, объединяющий сложившуюся разветвленную терминологию. Этот аспект отражает неизменное *присутствие границы* как необходимого измерения рефлексии. Обратимся к проблеме *пограничности* постмодернистского понятийно-метафорического инструментария и попытаемся обосновать специфику ее «прочтения» в музыке.

Одним из наиболее актуальных постмодернистских терминов стала «*деконструкция*». Полученный в наследство от неклассической философии М. Хайдеггера и Э. Гуссерля и введенный в научный обиход Ж. Лаканом, фундаментальное теоретическое обоснование термин находит в трудах Ж. Деррида. «Деконструкция» связана с конструированием смысла в процессе прочтения текста и предполагает понимание произведения искусства посредством разрушения стереотипа, «навязанного» автором, и включение

текста в широкий культурный контекст. В механизмах действия деконструкции определяющим моментом оказывается граница, фиксирующая непрерывность и нерегламентированность процесса «размыкания» структуры текста произведения, включенного в «безграничный текст мира».

Характерно, что в музыкальном искусстве деконструктивизм, наиболее явно выраженный в разного рода алеаторических опытах, связан именно с активизацией проблемы границ не только текста, но и возможностей музыки в целом. Алеаторика «делает присущую музыке (вообще всякой музыке) многозначность почти безграничной» [4, с. 14]. «Поле смыслов», изначально гибкое и подвижное в музыке, в алеаторической композиции приводит к тому, что произведение «деконструирует самое себя» [4, с. 14]. П. Булез, давший музыкально-теоретическое обоснование свободы случая, пишет не только о допущении, но и необходимости безграничного разнообразия прочтений текста. Ю. Кон отмечает совпадение размышлений французского композитора с лингвистическими определениями деконструкции (К. Морриса, Д. Каллера, Р. Монелла и др.). Причем характерное для алеаторического метода смещение центра от композитора («приглашающего» к деконструкции) к исполнителю согласуется с исконной природой музыки.

В зоне повышенного внимания мыслителей оказывается *текст*, который символизирует «перекрещения» и переходы границ. Приметой времени становится различие «произведения» как устаревшего, мыслимого по-ньютонovski, и «текста» – понятия современного, эйнштейновского. Текст «всегда является парадоксальным», нарушает все традиции, не укладывается ни в какие жанровые рамки и представляет собой «не эстетический продукт, а означающую практику; не структуру, а структурирование; не предмет, а труд и игру» [1, с. 420-421]. Показательно, что, говоря о различении произведения и текста, Барт в качестве основного «аргумента» избирает музыку. Для музыки, поясняет он, текст всегда был естественен (практика «игры Текста»), особенно в те времена, когда слова «играть» и «слушать» составляли почти не расчлененную деятельность. Современная музыка, когда исполнитель нередко является соавтором парти-

туры, также реализует идею Текста. Барт на этом основании и определяет Текст как «партию нового типа» [1, с. 421].

Активно обсуждаемая в постмодернистском дискурсе проблема «смерти Автора», наиболее полно освещенная в трудах Р. Барта и М. Фуко, также неотделима от понимания *границы*. Размышления об утрате автором доминирующего значения в произведении и о восстановлении прав читателя спровоцировали смещение внутренних границ искусства. В лабиринте современного письма, в котором «исчезает всякая самоидентификация, и в первую очередь телесная тождественность пишущего» [1, с. 384], не существует такого элемента текста, который мог бы быть порожден «лично» и непосредственно Автором. Многомерность Текста неизбежно образуется цитатами, свидетельствующими о подключенности автора к разнообразным культурным источникам.

Обращенность композитора к необъятному музыкальному словарю Культуры, обусловившая аллюзии со стилями прошлого, цитирование, пересочинение и т. п., сфокусирована в неостилиях, а позднее в полистилистике, с которой связывают «официальное» начало музыкального постмодерна. Полистилистика «открыла дорогу в актуальное композиторское творчество музыке классического прошлого, а затем – к практически любым заимствованным элементам, "музыке всех стран и рас", по выражению К. Штокхаузена, сформулировавшего концепцию *Weltmusic* – мировой музыки» [3, с. 543]. Если в литературе, по определению Р. Барта, смерть Автора неотделима от рождения нового читателя – *аристократического*, способного «не глотать, не пожирать книги, а трепетно вкушать, нежно смаковать текст» [1, с. 470], то в музыке складывается несколько иная ситуация. На композитора, исполнителя, слушателя как участников коммуникативного процесса возлагается равная ответственность за смысловую целостность произведения. Главным героем этого процесса является текст, насыщенный аллюзиями, явными и скрытыми цитатами, почерпнутыми из словаря Культуры и порождающий «удовольствие» от погруженности в неисчислимо пространство постижения

бесконечных смыслов («эротика текста», по Р. Барту).

Современное состояние художественного опыта Ж.-Ф. Лиотар определил как «языковые игры искусства». В этом определении зафиксирована характерная постмодернистская черта – неверие в метаповествование, кризис метафизики и универсализма. Утверждая о вытеснении универсального метаязыка классической и модернистской философии дробным, антииерархичным, всетерпящим знанием, Лиотар мыслит этот процесс в категориях пограничности и «смещения» суверенных территорий – того, что Лотман назвал «креолизацией». Музыкальное искусство с особой чувствительностью отреагировало на утверждение множественности «языковых игр» искусства: начатые в XX веке радикальные эксперименты со звуком (способами его создания и существования), организацией звукового потока и его графической фиксации не управляются никакими предустановленными правилами, но предполагают установление новых правил.

Парадокс «языковых игр» неотделим от обнаружения *интертекстуальности* искусства (Ю. Кристева): открытие широкого спектра межтекстуальных отношений, любой текст всегда является составной частью широкого культурного текста. Интертекстуальность фиксирует постмодернистское растворение индивидуальности авторского текста, утрату *границы* «своего» и «чужого», общезначимого и индивидуального. Интертекст, став едва ли не самым общеупотребительным понятием постмодернизма, открывает понимание мира как огромный текст. В последней формуле находит свое обоснование широко распространившаяся в последние десятилетия XX века «цитатность» как метод художественного творчества. С интертекстуальностью, языковыми играми постмодернизма связаны тотальный иронизм и повсеместная пародийность, неотделимые от преодоления границы сакрального-обыденного и деканонизации традиционных эстетических ценностей.

Постмодернизм радикально меняет отношение к внутренней структуре художественного произведения, утверждая внеструктурный и нелинейный способ

организации целостности, отражающий принципиальную открытость и креативную подвижность. Заимствованный из биологической науки в культурологии и эстетике утверждается термин «ризома», отражающий бессистемную, нестержневую, полиморфную и незавершенную систему.

Ж. Делёз и Ф. Гваттари проводят четкую *линию раздела* между двумя типами культур – «древесной» (миметической) культурой и «культурой корневища», фиксирующей современное состояние мира, с его бесструктурностью, бессистемностью, множественностью. Констатируя торжество нелинейного типа эстетических связей (антииерархичность, непараллельность, бесструктурность) присущих «культуре корневища», исследователи фактически предлагают провести ревизию границ искусства, равно как и полную переоценку эстетических ценностей (прекрасное, например, есть «бесконечный шизопоток», беспорядок корневища). Декларируя ризомность современного искусства, Ж. Делёз и Ф. Гваттари избирают эпитафией характерную иллюстрацию-корневище: страницу из нотного текста С. Буссотти «5 фортепианных пьес для Давида Тюдора».

Желаемое разрушение границ условности и окончательное преодоление идеи порядка приводит их к метафоре «тело без органов», основной смысл которой видится не в отсутствии всяких органов, а во временном и преходящем присутствии органов. Тело без органов становится неким пределом устремлений современного искусства – неоформленного, нестабильного, открытого, вариативного, полного разнонаправленных процессов, обладающего «неограниченными интенсивностями»: «Почему бы не ходить на голове, не петь брюшной полостью, не видеть кожей, не дышать животом?» [2, с. 250]. Среди множества музыкальных версий «тела без органов» можно упомянуть штокхаузеновскую идею статической «момент-формы», которую композитор теоретически обосновывает и реализует в художественной практике (в частности, в композиции 1962 года «Моменты» для сопрано, четырех хоровых групп и 13 инструменталистов). Сходные процессы находятся в центре внимания позднего П. Булеза, ориентиром

которого является «плывущая музыка, где сама нотная запись несет для инструменталиста возможность сохранять совпадение с пульсирующим временем» [цит. по: 2, с. 20].

В смене терминологического аппарата, фиксирующего состояние искусства, особую значимость приобретает понятие «*симулякр*». Известный с эпохи античности симулякр – как копия, не имеющая оригинала в реальности – выступает в качестве альтернативы понятию «художественный образ» в классической эстетике. Таким образом, уже в самом понятии заключена граница-оппозиция. Симулякр претендует не только на адекватное определение внутренних процессов искусства. В работе «Симулякры и симуляция» Ж. Бодрийяр проецирует понятие на современное состояние культуры в целом, диагностируя последнюю как тотальное пространство симуляции. Идея «встречного движения» (преодоления границ) автономных миров становится исходной при констатации «*дизайнизации*» искусства (его растворения в повседневности), и «эстетизации» (экспансии эстетического в культуре). В этом двунаправленном процессе включенность музыки проявляется не только в характерном смещении высокого и низкого, академического и дилетантского. Принципиальной является внедренность музыки практически во все реалии современной культуры, превосходящей все прошлые эпохи по интенсивности и многообразию звукового потока.

Процессы, происходящие в музыкальном искусстве последних десятилетий, не только с большой долей вероятности интерпретируются в постмодернистской терминологии. Особая чувствительность музыки к общему состоянию культуры проявляется в понимании постмодернизма как конца всякого стиля, ощущении «конца истории»: на уровне стиля это проявляется принципиальным отказом от идеи новой музыки, в постлюдийности, медитативности, статичности. «Пребывание в зоне коды» (по выражению самого композитора) характерно для вокальных циклов В. Сильвестрова «Тихие песни» (1977), «Простые песни» (1981), «Ступени» и др. «Постлюдийность» постмодернизма, допускающая бесконечную множественность

музыкальных интерпретаций идеи «конца», «постсовременности», стала главным аргументом для его определения как звуковой «*ситуации*».

На рубеже XX-XXI веков предметом дискуссий о принадлежности к постмодернизму становятся едва ли не все значительные музыкальные произведения и исполнительские проекты последних десятилетий. В круг постмодернизма относят сочинения Л. Ноно, Л. Берно, Дж. Крама, А. Шнитке, Д. Куртага американский минимализм, неканонические композиции А. Пярта, В. Мартынова, Л. Десятникова и многих других. Каждое значимое сочинение заново ставит вопрос о постмодернизме, равно как заново конституирует музыкальное искусство.

«Пограничное» состояние постмодернизма спровоцировало кардинальную смену эстетической установки, которая проявляется на уровнях создания и рецепции искусства. Терпимость, гибкость, приятие плюралистичности, сочетаются с тотальным скептицизмом, жажда уникальности соседствует с реабилитацией эстетической вторичности. Цинизм сочетается с ностальгией по утраченной гармонии мира, обнаружение «переизбытка неподлинности» – с подчинением постмодернистской эстетике соблазна, знаменующей собой «триумф иллюзии над метафорой, чреватый энтропией культурной энергии» (Ж. Бодрийяр).

Развернувшийся как специфическая форма художественного мироощущения постмодернизм обусловил и поиски адекватного способа теоретической рефлексии, для которой свойственно обостренное чувство границы. Характерным в этом отношении является постструктуралистское понятие «*постмодернистская чувствительность*», в котором общепризнаны два ключевых аспекта. Первый связан с ощущением мира как хаоса, где отсутствуют какие-либо критерии ценностной и смысловой ориентации – мира, отмеченного, по утверждению американского ученого И. Хассана, кризисом всяческой веры. Второй аспект постмодернистской чувствительности связан с утверждением особой «манеры письма», «метафорической эссеистики» как типа философствования. В проекции на музыкальное мышление

«постмодернистская чувствительность» фиксирует преодоление классической идеи ограниченного порядка, неклассической установки на уникальность субъективной интерпретации мира и сосредоточение на хаосмосе как естественном его состоянии.

Как видим, и в практике и в инструментарии исследования постмодернизма граница не просто незримо присутствует как некий общий критерий различения-разделения-соединения. Граница главенствует при определении узловых моментов постмодернистского опыта. Еще более очевидно парадоксальное «поведение» границы в музыкальном искусстве, в котором актуальные метаморфозы связаны с раскрытием исконных его качеств. Возможно постмодернизм и войдет в историю как дальнейшее развертывание природного потенциала музыки в «немузыкальную» эпоху.

Литература

1. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
2. *Делез Ж., Гваттари Ф.* Капитализм и шизофрения: Тысяча плато; пер. с фр. Я. Свирского. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. 895 с.
3. История отечественной музыки второй половины XX века: учеб. пособие для студ. вузов / отв. ред. Т. Н. Левая. СПб.: Композитор, 2005. 556 с.
4. *Кон Ю.* «Алеа» и деконструкция // Композиторская техника как знак: Сборник статей к 90-летию со дня рождения Ю. Г. Кона / ПГК им. А. К. Глазунова. Петрозаводск, 2010. С. 7-19.
5. *Маньковская Н.* Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.
6. *Савчук В., Эпштейн М.* Речи на поминках постмодернизма [Электронный ресурс] // Интеллектуальное сообщество Беларуси. – Режим доступа: <http://www.belintellectuals.eu/> (дата обращения 19.12.2010).
7. *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы» // Иностранная литература. М., 1988. № 10. С. 88-104.

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДИКИ И ПЕДАГОГИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

© Молчанова Т. О., 2013

КОНЦЕПЦИЯ МОДЕРНИЗАЦИИ СИСТЕМЫ ОБУЧЕНИЯ В КЛАССЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВА И ЕЁ СТРУКТУРНЫЙ АЛГОРИТМ

В статье рассмотрено современное состояние преподавания предмета «концертмейстерский класс» в системе обучения студентов высших учебных заведений, проанализированы недостатки и предложен структурный алгоритм решения проблемы с чётким определением задач каждого из направлений работы концертмейстера.

Ключевые слова: пианист-концертмейстер, система обучения, совершенствование подготовки, пересмотр традиционных форм, узкая специализация

Современное исполнительство немислимо без участия пианиста-концертмейстера; более того, ни один оперный или балетный спектакль, выступление хора или музыкальный конкурс не могут состояться без его предварительной работы. Без него не могут функционировать учебные музыкальные заведения, а также некоторые внешкольные учреждения (кружки). Концертмейстер должен обладать особыми профессиональными качествами, связанными с необходимостью интенцировать слуховое и визуальное внимание на несколько объектов: выполняя свою партию, быть в контакте с солистом или дирижером, ориентироваться на их игру, пение или жест; ощущать себя частью целого в дуэте с инструменталистом, оркестром. По сравнению с солистом, предпочтением которого является процесс постепенного изучения произведения, пианист-концертмейстер обязан владеть нотным текстом с первого дня работы, помогая ему в изучении партии. Каждый солист понимает необходимость творческой поддержки концертмейстера, особенно в условиях подготовки концертных программ, что соответственно предусматривает не только техническую оснащённость пианиста, но и умение чутко реагировать на солиста, воспринимать его, каждый раз создавая убедительный совместный исполнительский образ. Как справедливо утверждал известный концертмейстер Е. Шендерович: «Плохой пианист никогда не сможет стать хорошим аккомпаниатором, соответственно, как и любой хороший пианист не достигнет высоких результатов в аккомпа-

нементе до тех пор, пока не усвоит законов ансамблевых взаимоотношений, пока не разовьёт в себе чуткость к партнёрам, не ощутит единство и взаимодействие между партией солиста и партией аккомпанемента» [16, с. 4].

Вместе с тем в современном учебном процессе и поныне остаётся актуальным вопрос совершенствования профессионального мастерства пианистов-концертмейстеров. И парадоксальность ситуации состоит в том, что принимаются в учебные заведения пианисты с учётом лишь их соответствующей сольной пианистической подготовки, а по окончании вуза для многих выпускников основной становится именно профессия концертмейстера. Поэтому иногда концертмейстерами становятся люди, профессионально слабо подготовленные к этому роду деятельности.

Данная статья имеет целью проанализировать современное состояние подготовки будущих концертмейстеров и предложить пути совершенствования системы обучения в классе концертмейстерства высших учебных музыкальных заведений с определением задач каждого направления.

Вопросы, касающиеся совершенствования подготовки пианистов-концертмейстеров, его роли в совместном исполнительском процессе неоднократно поднимались в статьях и методических разработках ведущих музыкантов-исполнителей XX века. В 60–70-х гг. прошлого века широкий резонанс получила книга Н. Крючкова «Искусство аккомпанемента как предмет обучения» [8], ставшая одной из первых в обосновании методологии

концертмейстерства. Именно в этом трактате впервые была озвучена мысль о том, что умение аккомпанировать не является природным даром и ему необходимо обучаться. Автор пришёл к выводу, что, несмотря на определённую систему обучения, далеко не каждый выпускник готов к работе концертмейстера: «Пианист, который хорошо подготовлен в направлении владения роялем, оказывается абсолютно непригодным для аккомпаниаторства...» [8, с. 9]. Следующим вкладом в разработку методологии профессии концертмейстера стала работа А. Люблинского «Теория и практика аккомпанемента: методологические основы» [11], в которой концертмейстерское искусство научно обосновывалось, впервые рассматривалось не как разновидность фортепианного исполнительства, а как самостоятельное направление. Вопросам улучшения системы подготовки пианиста-концертмейстера в те годы были также посвящены работы преподавателей Московской [15] и Ленинградской консерваторий [14]. В XXI в. данные проблемы поднимались в учебных пособиях Е. Кубанцевой [9], Н. Ежовой [15]. Им посвящены ряд книг и статей известного концертмейстера Е. Шендеровича [16-21].

Существует немало литературы мемуарного характера, в которой известные концертмейстеры излагали свой опыт концертмейстерской работы. В первую очередь это книга Дж. Мура [13], квинтэссенцией которой является мысль о приоритетной роли концертмейстера в процессе сотрудничества двух музыкантов: «Каждый хороший аккомпаниатор спасает жизнь певцу чаще, нежели это можно себе представить» [13, с. 95]. В 2010 году увидела свет книга известного концертмейстера Л. Могилевской «За кулисами оперы: Записки концертмейстера» [12]. В ней автор вспоминает встречи и творческое общение с разными мастерами концертной сцены. В этом же году издана книга Е. Мархвинского «Partnerstwo w muzyce» [«Партнёрство в музыке», 22], в которой известный польский концертмейстер анализирует роль концертмейстера в творческом процессе подготовки и исполнения некоторых арий и романсов, рассказывает о работе пианиста – артиста камерного ансамбля. Вклад в разработку многочисленных вопросов концертмейстерского мастерства в формате методических советов сделан многими препо-

давателями высших учебных музыкальных заведений стран бывшего СССР, а также современными педагогами стран ближнего и дальнего зарубежья. О росте научного потенциала заявленной проблематики свидетельствует и ряд диссертационных исследований. Вопросы, связанные с концертмейстерством, обсуждаются и на научно-практических конференциях.

Вместе с тем процессы, происходящие в современном музыкальном исполнительстве, настоятельно требуют пересмотра традиционных форм обучения концертмейстерскому искусству. Анализ ситуации свидетельствует, что обучение в концертмейстерских классах высших учебных заведений строится на ограниченном репертуаре – в программах студентов большей частью преобладают вокальные произведения, инструментальная же музыка представлена в формате одногодвух произведений, совсем отсутствует изучение хоровой и оперно-симфонической музыки, обучение навыкам хореографического сопровождения. До сих пор не существует реальной практики для студентов в театре оперы и балета, хореографических классах, отсутствует и соответствующая литература в этом направлении.

Модель подготовки пианистов концертмейстерского профиля требует определённых изменений как в работе концертмейстерских классов высших учебных заведений, так и кардинальной перестройки функционирования концертмейстерских классов детских музыкальных школ, музыкальных училищ, средних специальных музыкальных школ (однако это тема отдельной статьи). В высших учебных заведениях необходим пересмотр количества часов, рассчитанных на весь период обучения, а также содержания репертуара (с помощью привлечения большего числа иллюстраторов и соответственно уменьшения их неоправданно завышенной нагрузки).

Процесс изменения направления обучения в концертмейстерском классе предлагается провести следующим образом. На I–III курсах должны реализовываться основные задачи в овладении концертмейстерскими навыками и знаниями путём подготовки разнообразных программ, включающих вокальную, инструментальную и хоровую музыку, включения обязательного теоретического курса основ концертмейстерской работы, прове-

дения концертмейстерской практики в порядке замещения определённых направлений обучения. Последнее поясним: если в процессе трёхлетнего обучения в классе концертмейстера отсутствует какое-либо направление подготовки, его можно заменить прохождением практики (к примеру, в классе оперно-симфонического дирижирования, балетных классах хореографических училищ или театра оперы и балета).

Также зачётные и дипломные требования должны быть расширены и включать, кроме заранее подготовленной программы, чтение с листа, транспонирование, изучение с иллюстратором самостоятельного произведения за 1 час, коллоквиум.

С IV курса следует начинать обучение узкой специализации. Предлагается любой концертмейстерский профиль: оперный концертмейстер, балетный концертмейстер, концертмейстер оперно-симфонического и хорового дирижирования, концертмейстер инструментальных классов с профильной дифференциацией: концертмейстер классов духовых инструментов, концертмейстер классов народных инструментов, концертмейстер классов струнно-смычковых инструментов. Безусловно, вопрос специализации следует решать индивидуально: в зависимости от музыкальных способностей и индивидуальных особенностей каждого студента. Прохождение практики на I-III курсах может помочь студенту сделать правильный выбор. Рассмотрим каждое из направлений.

Оперные театры и донныне испытывают постоянный дефицит квалифицированных кадров *оперных концертмейстеров*. Как справедливо утверждает известный оперный концертмейстер К. Виноградов: «Полагать, что пианисту достаточно владеть фортепианной техникой на уровне училища или консерватории и прилично читать с листа, чтобы иметь всё необходимое для концертмейстерской деятельности в оперном театре, – не более чем наивное заблуждение. Можно прекрасно справляться с фортепианными пьесами наивысшей виртуозности, прекрасно читать с листа и, между тем, быть беспомощным, никудышным концертмейстером» [4, с. 111–112].

Ниже предложен вариант комплексного подхода к подготовке оперного концертмей-

стера, который должен базироваться на следующих принципах:

- выявление группы студентов, которая определит деятельность оперного концертмейстера как будущую профессию, соответственно их дальнейшее обучение в концертмейстерском классе ориентируется на всестороннее развитие навыков именно этого вида деятельности;

- введение теоретического курса (имеется в виду изучение оперных исполнительских традиций);

- организация факультативных занятий по вокалу, а также по изучению иностранных языков, наиболее используемых в оперной литературе (итальянский, французский, немецкий, польский).

Профессия оперного концертмейстера является чрезвычайно важной, поскольку именно этот музыкант является главным помощником дирижёра, его правой рукой в подготовке спектаклей. Он помогает вокалисту интонационно точно выучить вокальную партию, понять композицию, динамику образа, исполнительскую направленность роли. Кроме сведений об истории оперного произведения, стиле и исполнительских традициях, концертмейстер обязан ориентироваться в оркестровой партитуре, знание которой поможет понять специфику разных инструментальных групп, роль каждой в общем звучании оркестра.

Вместе с тем исполнение оперного клавира требует не только умения достигать оркестрового разнообразия, но и пианистического мастерства, предполагающего преодоление специфических неудобств клавиров. Как известно, из-за сложности и насыщенности фактуры большинства клавиров исполнять их без соответствующей транскрипции – редукции (латин. *reductio* – упрощать) довольно сложно. Многие музыканты-практики и теоретики концертмейстерства: Г. Коган [6], Д. Благой [2], Е. Брюхачёва [3], А. Люблинский [11], Е. Шендерович [18] подчёркивают важность критического подхода к клавируму изложению оперного произведения и считают упрощения не только допустимыми, но и необходимыми.

Следующим проблемным направлением является подготовка *балетных концертмейстеров*. Анализ документации, которая определяет содержание и структуру обучения пиа-

нистов в классе концертмейстерства, позволяет с уверенностью говорить об отсутствии каких-либо циркуляров в отношении подготовки музыкантов этой специализации, как и соответственно специальной методической литературы. Исключения составляют пособия Л. Ладыгина [10] и Г. Безуглой [1] – первые попытки обобщения опыта пианистов-концертмейстеров в сфере хореографического образования. Детально прослеживая особенности работы концертмейстера этого профиля, авторы стремятся найти оптимальный комплекс знаний и навыков, с помощью которых становится возможным овладение этой профессией. Г. Безуглая справедливо акцентирует проблему отсутствия соответствующей подготовки концертмейстеров балетных классов: «Пианисты обычно не в состоянии приступить к работе в балетном классе, не имея специальной подготовки, не владея профессиональными знаниями и навыками, связанными с хореографической сферой. Для балетного концертмейстера очень важно получить представление об уроке классического танца, его строение и основные методические принципы» [1, с. 9–10]. Научные поиски и решения этой проблемы в украинском музыковедении практически отсутствуют – исключением является методическая разработка преподавателей кафедры концертмейстерства Донецкой музыкальной академии им. С. Прокофьева [7], в которой эта область концертмейстерства рассмотрена лишь схематически. Открытие же в 1994 году на педагогическом факультете Академии русского балета А. Вагановой учебного отделения по подготовке балетных концертмейстеров не решает проблемы профильной подготовки музыкантов этого направления. В обучении балетного концертмейстера важную роль обязан играть и теоретический курс, который существенно поможет ориентации студентов, и, безусловно, его практическая часть, которая может проходить в хореографических школах и училищах, балетных классах театра оперы и балета.

Попробуем очертить комплекс важнейших детерминант, определяющих процесс приобретения концертмейстером навыков работы в хореографических классах:

– понимание специфики хореографического сопровождения в разных форматах деятельности музыканта этого профиля (урок

классического танца, концертное выступление, подготовка балетного спектакля);

– знание основных движений классического танца, экзерсиса возле станка как первой части урока классического танца и экзерсиса на середине зала – как его второй; позиций рук и ног, подготовительного движения (франц. *Préparation*), а также балетной терминологии, что даст возможность концертмейстеру глубже понять смысл совместной работы с хореографом и, соответственно, танцорами;

– владение навыками импровизации, чтением с листа, репертуаром балетной музыки, классическими фортепианными, вокальными и оркестровыми произведениями отечественной и зарубежной литературы; их купюрами и репризами;

– знание конкретных темповых характеристик отдельных движений или их комбинаций в точно очерченных временных рамках;

– умение работать с балетмейстером; правильно реагировать на главные выразительные движения дирижера, понимать дирижёрский жест.

Следующим направлением определяем работу *концертмейстера в инструментальных классах*, подготовка к которой в процессе обучения пианиста в классе концертмейстерства также оставляет желать лучшего. Совместное исполнение с инструменталистом выдвигает перед каждым участником дуэта задачи серьезного пересмотра привычных представлений о тембре и силе звучания. Важную роль играет и содержательное интонирование, основными средствами воплощения которого выступают динамическое, агогическое и штриховое разнообразие. Логическая динамическая нюансировка становится обязательным условием профессионально грамотного совместного исполнения, хорошо сбалансированного звучания фактуры всего произведения. Главная роль в этой иерархии принадлежит партии левой руки фортепианного сопровождения, опорные звуки басов которой должны ясно «произноситься», что важно в сочетаниях с инструментами низкой тесситуры (виолончель, туба, тромбон). Основные динамические оттенки *f* и *p* аккомпанирующей партии также зависят от тембра солирующего инструмента и фактуры произведения.

При исполнении с инструменталистами важной детерминантой выступает и штрихо-

вая согласованность, в основе которой лежит атака звука и её синхронность. В совместной игре с исполнителем на духовом инструменте следует учитывать взятие им дыхания, скорость движения языка и интенсивность выдыхания, которое совпадает с началом звука.

Концертмейстер инструментальных классов должен быть ознакомлен со спецификой исполнения на каждом инструменте, с которым он играет, что поможет ему точнее определять свои действия.

И последнее направление – *работа концертмейстера в классе оперно-симфонического и хорового дирижирования*. Именно в этом формате деятельности концертмейстер выступает в роли "оркестра" или "хора", к работе с которым готовится будущий дирижер. С помощью концертмейстера происходит процесс общения как дирижера с оркестром (когда изучается произведение студентом-дирижером, а концертмейстер исполняет роль оркестра-хора), так и во время выступления хора с дирижером, когда роль инструментальной партии принадлежит концертмейстеру.

Работа концертмейстера этого направления предполагает наличие следующих навыков:

- умение читать партитуру и выполнять ее переложение для одного-двух фортепиано;
- ориентацию в специфике дирижерской техники;
- способность играть «по руке» дирижера;
- понимание дирижёрского жеста и аутфакта.

Умение «играть по руке» дирижера предусматривает понимание концертмейстером, что жест (движение руки) является средством выражения музыки. Эти движения задают темп, отсчитывают доли такта, передают характер динамических оттенков. Правая рука выполняет тактирующие жесты, левая – воссоздает эмоциональное состояние исполняемого произведения.

Перед исполнением оркестрового или хорового произведения концертмейстеру следует детально осмыслить построение и взаимосвязь всех его компонентов (проанализировать логику инструментовки, представить тембровое богатство каждой партии в оркестровой партитуре; мелодичную линию каждого голоса и общий гармонический план). Далее –

распределить фактурный материал между руками, подобрав удобную аппликатуру, сделать некоторые упрощения (при необходимости). Если в классе дирижирования работают два концертмейстера, музыкальный материал распределяется между ними следующим образом: в оперно-симфоническом – под левую руку дирижера исполняется первая партия (инструменты высокого регистра), под правую руку – вторая партия (инструменты низкого регистра). В хоровом: под левую руку дирижера – партии верхних голосов, под правую руку – партии нижних. В исполнении произведения двумя концертмейстерами повышенного внимания требует темпоритмическое единство и звуковой баланс.

Также отметим, что партия тенора в хоровом произведении, нотированная в скрипичном ключе, должна играть октавой ниже (в соответствии с реальным звучанием). И только когда она зафиксирована в верхнем регистре, ее исполняют правой рукой и оставляют без изменений.

Если партия хора ритмически отличается от сопровождения, следует левой рукой играть нижнюю строку фортепианной партии, а правой – партию хора. При наличии ведущего голоса в хоровом произведении, его партию можно петь. В каждом конкретном случае концертмейстеру следует находить тот вариант исполнения хорового произведения, который наиболее соответствует замыслу композитора, особенностям голосоведения.

Сделаем акцент и ещё на одном важном моменте: в хоровых партитурах лиги не прощаются, поскольку штрих *legato* является основным для хорового пения. Лигой могут объединяться лишь несколько звуков, которые исполняются на один словесный слог.

Именно такой комплексный подход к проблеме обучения будущего концертмейстера позволит выпускнику высшего учебного музыкального заведения чувствовать себя уверенно в любом направлении концертмейстерской работы, стать полноценным специалистом.

Литература

1. *Безуглая Г.* Концертмейстер балета: Музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром: учеб. пособие. СПб.: Академия русского балета им. А. Вагановой, 2005. 218 с.

2. *Благой Д.* Неотъемлемо от развития музыканта-исполнителя // Советская музыка. 1973. №10. С. 58-62.
3. *Брюхачёва Е.* Аранжировка трудноисполняемых мест клавира оперы «Евгений Онегин» // О работе концертмейстера: сб. статей. М.: Музыка, 1974. С. 135–159.
4. *Виноградов К.* О работе оперного концертмейстера // О работе концертмейстера: сб. статей. М.: Музыка, 1974. С. 111–134.
5. *Ежова Н.* Встреча с единомышленником. Современные аспекты концертмейстерского мастерства. Тамбов: ТГМПИ им. С. Рахманинова, 1998. 34 с.
6. *Коган Г.* О фортепьянной фактуре. К вопросу пианистичности изложения. М.: Советский композитор, 1961. 193 с.
7. Концертмейстерская практика в хореографических классах и балетном театре: метод. рекомендации для студентов фортепианных факультетов музыкальных вузов / сост. С. В. Савари, Ж. Г. Скобцова, Г. М. Шевченко. Киев, 1989. 38 с.
8. *Крючков Н.* Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Л.: Музгиз, 1961. 72 с.
9. *Кубанцева Е. И.* Концертмейстерский класс: учеб. пособие. М.: Academia, 2002. 192 с.
10. *Ладыгин Л. А.* О музыкальном содержании учебных форм танца: метод. пособие. М.: МГК, 1994. 144 с.
11. *Люблинский А.* Теория и практика аккомпанемента: методологические основы. Л.: Музыка, 1972. 82 с.
12. *Могилевская Л. А.* За кулисами оперы: Записки концертмейстера. М.: Музыка, 2010. 288 с.
13. *Мур Дж.* Певец и аккомпаниатор. Воспоминания, размышления о музыке. М.: Радуга, 1987. 432 с.
14. *О мастерстве ансамблиста:* сб. научн. тр. / отв. ред. Т. А. Воронина. Л.: ЛОЛГК, 1986. 145 с.
15. *О работе концертмейстера:* сб. ст. / ред.-сост. М. Смирнов. М.: Музыка, 1974. 160 с.
16. *Шендерович Е.* В концертмейстерском классе. Размышления педагога. М.: Музыка, 1996. 207 с.
17. *Шендерович Е.* Об искусстве аккомпанемента // Советская музыка. 1969. №4. С. 84–88.
18. *Шендерович Е.* О преодолении пианистических трудностей в клавирах: советы аккомпаниатора. Л.: Музыка, 1972. 48 с.
19. *Шендерович Е.* Рождение концертной программы певца // Музыка и жизнь: Музыка и музыканты Ленинграда / общ. ред. А. Сохора. Л.: Музыка, 1972. С. 141–160.
20. *Шендерович Е.* С певцом на концертной эстраде. Иерусалим: Иерусалимский издательский центр, 1997. 252 с.
21. *Шендерович Е.* Фортепианная партия в вокальном цикле (О работе над вокальными циклами Шостаковича и Свиридова) // Музыкальное исполнительство. Вып. 11 / сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева и В. А. Натансона. М.: Музыка, 1983. С. 181–202.
22. *Marchwiński J.* Partnerstwo w muzyce. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2010. 116 s.

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

© *Ергиев И. Д., 2013***АРТИСТИЗМ ИСПОЛНИТЕЛЯ-ИНСТРУМЕНТАЛИСТА
КАК СПОСОБ СОВРЕМЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ
(СЕКТОР КОММУНИКАТИВНОЙ СИСТЕМЫ)**

В статье аргументируется идея об артистизме как способе наиболее полной передачи информации о смысловой концепции музыкального произведения от исполнителя к зрителю-слушателю в условиях эволюции средств и систем массовой коммуникации.

Ключевые слова: артистизм, артистическая коммуникация, диалогичность, смысл, смысловая конфигурация артистизма, трансляция

Тот, кто только переживает,
не пытаясь осознать свои переживания,
всегда останется только любителем,
а не профессионалом-художником...

Г. Нейгауз

Современная история человечества демонстрирует небывалый эволюционный скачок в развитии средств и систем коммуникации, которые, в свою очередь, дополняют и меняют представления человека о возможностях передачи информации, пространстве и его многомерности, времени, звуке, реальной и виртуальной картине мира. Данная коммуникативная среда, в которой главным действующим лицом остаётся человек как самое совершенное творение природы, не может не затрагивать академическое инструментальное исполнительство как вид деятельности, как сферу искусства, в которой центральной фигурой был и остаётся исполнитель-интерпретатор.

Целью данной статьи является изучение феномена артистизма в инструментальном ис-

кусстве как универсального способа современной системы коммуникации.

В статье ставится проблема возможности и способов наиболее точной трансляции исполнителем-инструменталистом информации о *концепции* и *идее*, личностном *смысле* и *«надсмысле»* музыкального произведения во время сценического выступления (интерактивного контакта со зрителем-слушателем), предварительно им осознанными.

Тестовые эксперименты с абитуриентами (98 исполнителей за 5 лет, с 2009 по 2013 г.) кафедры народных инструментов ОНМА им. А. В. Неждановой на коллоквиуме обозначили данную проблему в следующих цифрах:

Вопросы	Образ(ы) музыкального произведения	Идея (концепция) музыкального произведения	Личностный смысл музыкального произведения	Надсмысл музыкального произведения	Средний показатель
1. Оказались неожиданными для студентов	90%	95%	97%	98%	95%
2. Испытывали затруднения	48%	50%	51%	55%	51%
3. Пытались сформулировать	42%	45%	46%	43%	44%
4. Ответили	10%	5%	3%	2%	5%

В связи с данной проблемой необходимо ответить на ряд вопросов: так ли необходима постановка такой «сверхзадачи» перед исполнителем-инструменталистом – специалистом «невербальной коммуникации», учитывая субъективизм самого искусства музыки; способен ли исполнитель-инструменталист вообще осуществлять данную операцию и, если «да», то какими навыками он должен обладать; как неизбежно видоизменяется смысловая конфигурация артистизма исполнителя-инструменталиста под воздействием эволюции средств массовой коммуникации и др.

Поскольку музыка есть язык, а игра музыканта-исполнителя есть высказывание, интерпретационная деятельность (придание личностного смысла музыкальным произведениям других авторов) для исполнителя-творца является аксиомой, а *интерпретация*, в свою очередь, – это неотъемлемый атрибут любого процесса коммуникации (тем более в условиях публичного исполнения), обратимся к этимологии слова коммуникация:

«Коммуникация – (от лат. *communico* – делаю общим, связываю, общаюсь) – *смысловой* аспект социального взаимодействия... Действия, сознательно ориентированные на смысловое их восприятие другими людьми, иногда называют коммуникативными действиями (подчеркивание здесь и далее наше. – И. Е.) [11].

«Коммуникация (лат. *communicatio*) – 1) путь сообщения...; 2) форма связи (напр., телеграф, радио, телефон); 3) акт общения между двумя или более индивидами, основанный (на взаимопонимании; сообщение информации одним лицом другому или ряду лиц; *м а с с о в а я к.* – процесс сообщения информации с помощью технических средств – средств массовой коммуникации (печать, радио, кинематограф, телевидение)...» [13, с. 247].

В «Логическом словаре-справочнике» *коммуникация* определяется как «словесное сообщение, передача информации посредством языка, речи или при помощи различных знаковых систем...» [4, с. 253].

Из данных значений выводим главные *функции коммуникации*: передачу информации со смысловой нагрузкой посредством знаковых систем, достижение взаимопонимания, социальной общности при сохранении личной индивидуальности адресанта.

Коммуникация может быть *технической* или *художественной* и всегда рассчитана на достижение определённого результата.

Техническая коммуникация, к примеру, сеть интернета, характеризующаяся, как правило, передачей информации в одном направлении, имеет своей целью достижение однонаправленного результата (доставку информации до потребителя-адресата – обладателя электронного адреса).

Что касается художественной коммуникации, «живой» музыкальной в частности, то она предусматривает достижение эстетического результата с реверсивным действием. Двухсторонняя коммуникация призвана обеспечить эстетический результат как реализацию основных функций музыки, вершинной из которых является катарсис, как исполнителя, так и зрителя-слушателя.

Появившаяся под влиянием неклассических направлений музыки потребность в развитии *художественной коммуникации* в академических жанрах подтолкнула исполнителей к усилению её элементов (контакт, непосредственное общение, диалог с «залом», эмоциональное «заражение», раппорт и др.) и даже к использованию электронных средств коммуникации.

Академическое инструментальное искусство, педагогика, музыкознание традиционно основаны на толковании и музыкального произведения, и его формы как знаковой вербализованной структуры («семиографический» подход). Сегодня в условиях современной концертной ситуации в связи с усилением значения визуальности, доминированием «экранной» культуры меняются требования как к игре исполнителя, так и к методам её исследования.

Ввиду того что феномен артистического универсума исполнителя-инструменталиста существует и развивается в условиях многообразия видов современной коммуникации: *индивидуальной, групповой, социумной, континентальной, глобальной*, педагогические установки-атавизмы: «не смотри в зал», «смотри поверх публики, в пол, на клавиатуру или гриф», «не заигрывай с публикой», «не делай лишних движений», «волнуйся за композитора» и др., ставящие исполнителя-инструменталиста «в рамки», обрекающие на вечную репродуктивную вторичность по отношению к композитору, теряют свою актуальность.

Напротив, творческая установка на *диалогичность*, активное общение с публикой, интерпретирование музыкального произведения для конкретного типа слушателя в условиях публичного выступления с учётом специфики акустики зала предполагает творческую интенциональность сознания, включение пафоса ораторского высказывания, эвристичность сущности интонационно-игровых структур, перевоплощения, акта мистификации («Я – Другой») на основе амбивалентности психики.

На фоне кризисных явлений, характерных для высокого, классического искусства реалистического направления, экспансия постмодернизма, а за ним постнеоклассицизма с их масс-культурой размывает стойкие устоявшиеся представления о понятии *артистизм* в академическом искусстве, касающиеся обычных форм и сфер его существования. Осуществляется стирание оппозиций «естественное – искусственное», «жизнь – театр», «жизнь – игра», «классика – поп-музыка», «элитарное – массовое».

Примером использования электронных средств, с целью налаживания массовой артистической коммуникации в классическом академическом искусстве стали концерты трёх теноров: Х. Каррераса, П. Доминго и Л. Паваротти во время футбольных чемпионатов мира [7, с. 38].

Показательным примером «артистической эволюции» стали жанры киноискусства: немой фильм, чёрно-белый, звуковой, цветной, широкоэкранный, широкоформатный, стерео, квадрат, видео, 3 D, 5 D, Surround и пр.

Перманентно текущая культурная эволюция с уже глобализированной коммуникативной системой (телевидение, интернет-пространство, спутниковая телефония), втягивая в постмодернистический водоворот академическое инструментальное исполнительство, изменило парадигму *слушательского* восприятия на зрительно-слушательское и, адекватно – исполнительскую *артистическую парадигму* с традиционной (аудиальной) на современную (визуально-аудиальную), что привело к расширению *смысловой конфигурации* артистизма.

Показательным в этом плане оказывается определение *артистизма* А. Цагарелли как «*способности коммуникативного воздействия* на публику путём *внешнего* выражения артистом внутреннего содержания художественно-

го образа на основе *сценического перевоплощения*» (подчёркивание наше. – И. Е.) [15, с. 152].

Если ранее в артистическом универсуме исполнителя-инструменталиста в ориентации на *слушательскую аудиторию* достаточными были такие элементы, как: артистическая одарённость, искусство подражания, переживание как «динамическая единица сознания», душевность, чувство и чувственное оформление, эстетико-интеллектуальная эмоциональность, смысловое интонирование, имажинативное мышление, творческое внимание, виртуозность, художественное мастерство, психотехника, духовность, то сегодня в расчёте на *зрительскую аудиторию* их дополняют: *актуальное интонирование* (т. е. непосредственно обращённое к слушателю), *язык тела, перевоплощение, актёрская техника, визуализация, психосемантика, кинесика, сценическое движение, творение образа в целом*.

Как известно, актуализация музыкального произведения в исполнительском интонировании – «это такой способ выявления личностного смысла музыкального произведения, которое исполняется в ситуации *коммуникативного акта* между исполнителем и слушателем и генерирует *новую информацию*» [2, с. 64]. Речь идёт о воплощённом и донесённом слушателю *смысле* музыки, когда возникают условия для включения зрителя-слушателя в диалог.

Как отмечает Т. Веркина, «актуальное интонирование в исполнительстве предполагает, прежде всего, *обращённость* к слушателю, который не является пассивно воспринимающей стороной, а превращается в полноправного участника художественной коммуникативной ситуации» (курсив наш. – И. Е.) [там же].

На необходимость понимания *интонационности* в широком смысле указывает В. Москаленко, говоря о «...вне-понятийной телесно-характеристической системе общения, которой выражается (в аудиальных, визуальных или тактильных формах) ситуативное эмоционально-психологическое состояние индивида» [5, с. 43]. Мы настаиваем на важности художественного подхода к проблеме *языка тела* в инструментальном концертном дискурсе исполнителя как «специфическом *средстве* художественного общения, выражения и *передачи эмоционально насыщенной мысли* с помощью пространственно-

временного движения в его звучащей (человеческий голос и голоса музыкальных инструментов) и зрительной (жест, мимика, пантомимика) форме» (курсив наш. – И. Е.) [там же, с. 41].

Следовательно, интонируя, исполнитель на любом инструменте должен включать визуальный элемент художественной техники с целью трансляции информации об идее, концепции музыкального произведения.

В XXI веке возникают новые жанровые формы концертного исполнительства (импровизации с голографическими легендарными блюзменами, битбокс и др.). В данном случае уместна апелляция к понятию «жанрово-коммуникативная ситуация», которое Е. Назайкинский выводит через понятие жанра как «характера содержания, условия и средства исполнения и конкретного жизненного социального предназначения» [6, с. 81], выделяя при этом как внутримызыкальные, так и внешнемзыкальные особенности исполнения (условия исполнения, жизненное предназначение, социальная направленность).

В жанрово-коммуникативной ситуации «жанровый контекст является средой, в которой формируется особый коммуникативный климат, ощущаемый слушателями как внешнемзыкальный фон, оттеняющий музыкальные впечатления и неприметно оказывающий на них своё действие» [8, с. 22].

Понятие жанрово-коммуникативной ситуации является важным фактором для построения (выбора) той или иной исполнительской артистической модели, в особенности в аспекте сценической художественной техники.

С целью конкретизации данного понятия в аспекте творчества музыканта-исполнителя, выявления музыкально-импровизационного начала его игры В. Москаленко вводит понятие «жанрово-созидательной ситуации», которая, по его мнению, должна возникнуть «... при непосредственной актуализации и активизации в музыкальном мышлении ...интерпретатора “надличностного” интонационного потенциала соответствующего музыкального жанра» (курсив и выделение наши. – И. Е.) [6, с. 81]. В. Москаленко различает первичную (сочинение музыки) и вторичную (её интерпретация) жанрово-созидательную ситуации. «Во вторичной жанрово-стилевой ситуации, когда формируется исполнительский образ произведения, музы-

кальная мысль интерпретатора (!) заражается токами интонирования, пульсирующими в рамках уже спланированного композитором архитектурного целого. Обобщённое архитектурное представление незримо руководит исполнительской импровизацией (при соответствующей психологической включённости музыкального мышления)» (выделение и курсив наши. – И. Е.) [там же, с. 82].

Полное изучение явления артистической музыкально-исполнительской коммуникации невозможно без типологического анализа публики, так как она является главным адресатом артистического сообщения.

В классификации Т. Адорно наиболее оптимальными типами слушателя, по нашему мнению, для академического музыканта являются: «эксперт», «образованный» и «эмоциональный» слушатель, способный воспринимать в академической музыке главное – эмоциональный смысл [1].

На практике гастролирующему музыканту-артисту не приходится выбирать тип слушателя (в концертном зале встречаются все вышеобозначенные типы зрителей-слушателей), и он должен удовлетворить запросы максимального числа аудитории.

В любом случае исполнитель-артист в состоянии прогнозировать и моделировать восприятие адресата. Как указывает Л. Опарик, «исполнительская актуализация концепции адресата-слушателя предусматривает, что реальное или прогнозируемое слушательское понимание ситуативно или предумышленно, сознательно или подсознательно включается в структуру музыкально-исполнительского высказывания, обуславливая коммуникационно-интерпретаторскую позицию артиста» [9, с. 10–11].

Сверхзадача артиста состоит в концентрации всех типов зрителя-слушателя на главной концептуальной идее в замкнутом круге музыкального художественно-эстетического общения, которое представляет собой психологический процесс с присущим ему согласием в переживании как едином поле понимания, со-знанием, со-чувствием, со-общностью, при этом оставляя каждому типу зрителя-слушателя право на неоднозначное прочтение, доинтерпретацию этой главной идеи.

Настоящий артист способен «заразить» большую часть аудитории, «заряжая» её энергетически, что в свою очередь приводит к

«подзарядке» самой эмоционально малоотзывчивой части публики. Как следствие – акт эстетического диалога, «общественной техники чувств» (Л. Выготский), которая, по выражению А. Самойленко, «...есть не что иное, как *«техника понимания»*, а данная техника оказывается диалогической» [12, с. 164], техникой коллективного переживания-понимания искусства игры музыки.

Таким образом, «принцип коммуникативности», означающий способность исполнителя к установлению и удержанию контакта с аудиторией, к **«передаче информации»** (музыкального *смысла-образа*), его «...*постоянно действующую* психологическую устремлённость: тяготение к *интонационной реалии* – непосредственному звучанию» (выделение и курсив наш. – И. Е.) [6, с. 35], реализуется в условиях концертного акта только при наличии **полной смысловой артистической конфигурации исполнителя-инструменталиста** (необходимого и достаточного множества элементов художественной коммуникативной техники), превращающей данное действие в коллективное эстетическое духовное общение.

Творческая миссия исполнителя-артиста заключается в том, чтобы всегда выполнять «...своё ведущее общественно-коммуникативное предназначение», интонировать с целью достижения «...коллективно усвоенной музыкальной интонации», осуществлять «...коммуникативно-завершённое исполнение “вслух”» [6, с. 61], проповедуя идеи доброго и вечного.

Естественно полагать, что лишь тот исполнитель-инструменталист, который обладает способностью сознательно формулировать содержание музыкального произведения, его личностный смысл, стремится их сообщить публике, и пригоден для коммуникативной деятельности.

Данную проблему необходимо и возможно решать в условиях учебно-воспитательного процесса в системе высшего музыкального образования с целью подготовки исполнителей-артистов.

Литература

1. Адорно Т. Социология музыки. М. – СПб.: Университетская книга, 1999. [Электронный ресурс]. Режим доступа:

- krotov.info/library (дата обращения: 05.11.2013 г.).
2. Давидов М. А. Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. 399 с.
3. Давыдов Н. А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста. Луцк: Волинская обл. типограф., 2006. 308 с.
4. Кондаков И. И. Логический словарь-справочник. М.: Наука, 1976. 720 с.
5. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации: учебное пособие. Київ: Клякса, 2012. 272 с.
6. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Київ: Государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1994. 157 с.
7. Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления. М.: Классика-XXI, 2004. 558 с.
8. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
9. Опарик Л. М. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Л., 2007. 17 с.
10. Петренко В. Ф. Проблемы значения. Психосемантика сознания // Хрестоматия. Психология сознания / сост. Л. В. Куликов. СПб.: Питер, 2001. С. 169-182.
11. Психологический словарь. [Электронный ресурс]. Режим доступа: tesme.org.ua (дата обращения: 05.11.2013 г.).
12. Самойленко А. И. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: Монография. Одесса: Аст-ропринт, 2002. 244 с.
13. Словарь иностранных слов / под ред. И. В. Лехина 7-е изд., переработанное. М.: Русский язык, 1979. 624 с.
14. Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. Одесса: Морьяк, 2007. 276 с.
15. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. СПб.: Композитор, 2008. 367 с.

© Зорина В. В., 2013

ГРАНИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ ПРОТЕСТАНТСКОГО ХОРАЛА “*ICH RUF’ ZU DIR, HERR JESU CHRIST*”)

Статья посвящена проблеме художественной интерпретации первоисточника, рассматриваемой на примере протестантского хора в “*Ich ruf’ zu dir, Herr Jesu Christ*” («Взываю к тебе, Господи Иисусе Христе»). Анализируются основные принципы обработки данного напева И. С. Бахом в органной хоральной прелюдии фа минор (BWV 639) и фортепианные транскрипции данного сочинения более поздними авторами – Ф. Бузони, В. Кемпфом, М. Регером. Раскрывается историческая и стилевая многослойность композиторской и исполнительской интерпретации оригинального произведения.

Ключевые слова: протестантский хорал, хоральная прелюдия, фортепианная транскрипция, интерпретация

В музыке, как и в других видах искусства, творческое освоение художественного произведения связано с избирательным прочтением композиторского текста. Являясь воплощением смысла, вложенного в него автором, музыкальный текст порождает множество пониманий и толкований.

В роли интерпретатора выступает музыкант-исполнитель. Он по-своему постигает духовный мир композитора и раскрывает его слушателю. Но предложить индивидуальное прочтение идейного и эмоционального содержания сочинения может и сам композитор – в том случае, если он, к примеру, работает не с собственным, а с заимствованным материалом. Это позволяет говорить о многослойности художественной интерпретации музыкального опуса. Следовательно, для наиболее верного истолкования текста необходимо обращение к истории возникновения оригинальных произведений, тех или иных их особенностей – в том числе и тогда, когда речь идет о духовных жанрах.

Один из феноменов такого рода – протестантский хорал, известный в Германии с XVI века. Возникший на материале народной песни, он лег в основу творчества композиторов разных эпох и разных стран. Музыканты нередко обращались к этому жанру как к источнику вдохновения, создавая на основе мелодий протестантских хоралов оригинальные сочинения – от хоральных обработок для органа до электронных композиций. Неослабевающий интерес к этому старинному жанру обусловлен его символическим содержанием, в котором заключены информационные коды,

уводящие к культурно-историческому контексту прошлого.

Обладающий высоким религиозным смыслом, протестантский хорал вошел в церковный обиход в эпоху Реформации. Он приблизил простого человека к богослужению посредством его участия в исполнении хоральных напевов. Благодаря Мартину Лютеру хорал приобрел значение боевого гимна, стал выражением мыслей и чувств верующих. Ярким примером может служить проникнутый уверенностью в победе хоральный напев “*Ein feste Burg ist unser Gott*” («Твердыня наша – наш Господь»), слова и мелодию которого сочинил сам Лютер.

Мелодические истоки протестантских хоралов достаточно многообразны. Помимо французских, итальянских, чешских (гуситских) песен, григорианских хоралов и напевов, созданных мейстерзингерами (особенно Хансом Заксом), важнейшей основой мелодий служили немецкие народные песни, обрабатываемые средствами полифонического письма.

Широкой популярности немецких песен способствовали их чрезвычайно многочисленные публикации. Крупнейший исследователь истории западноевропейской музыкальной культуры Р. И. Грубер указывает в качестве примера одного из самых старинных памятников песенного искусства так называемый «Лохаймский сборник», изданный примерно в середине XV века [1, с. 452]. Позднее появилась более известная «Книжечка духовных песен» (“*Geistlich Gesangk-Buchlein*”), выпущенная в 1524 году Иоганном Вальте-

ром. Особое значение приобрела публикация протестантских хоралов, осуществленная в 1586 году вюртембергским протестантским священником Лукой Озиандером. Напевы здесь изложены четырехголосно, но в отличие от более ранних хоральных обработок с оригинальной мелодией хорала в среднем голосе, ведущим является верхний голос; остальные голоса, сохраняя мелодическую плавность, подчиняются гармоническим закономерностям. Многоголосный склад отличают простота, ясность гармонии, четкость ритмической структуры. Общая композиция (чаще всего две строфы с припевом) приближается к структуре бытовой песни.

Генетическая связь хорала с народно-песенной традицией, характерная для эпохи Реформации, впоследствии постепенно ослабевала. В XVII веке, когда религиозные движения утрачивали свою революционную суть, хорал становится скорее воспоминанием о прошлом, носителем исторической традиции.

Тем не менее он не уходит из композиторской практики, и многие представители барокко (в особенности немецкого) обращаются к протестантским хоральным мелодиям при создании собственных сочинений. Уже в эту эпоху, не столь удаленную от времени истинного исторического значения протестантского хорала, можно наблюдать разнообразие и многослойность его музыкально-творческих интерпретаций. В этом отношении один из ярких примеров – “Ich ruf” zu dir, Herr Jesu Christ” («К Тебе взываю, Господи Иисусе Христе»). Авторство его мелодии изначально приписывалось Паулю Сператусу¹ (1664). Гимнограф Филипп Вакернагель² нашел его отдельную копию (относящуюся примерно к 1530 году), где в качестве автора указан Агрикола³. После первой публикации мелодии с текстом в «Книге гимнов» (1535) Йозефа Клуга⁴ хорал включался почти во все немецкие сборники духовных песнопений⁵.

Приведем перевод текста⁶:

*К Тебе взываю, Господи Иисусе Христе!
Прошу, услышь мои мольбы,
Даруй мне благодать Твою,
Не дай мне пасть духом.
Истинной веры, Господи, молю.
Даруй мне, Господи, истинной веры,
Чтобы я жил для Тебя,
Помогал ближнему
И нес слово Твое.*

В эпоху барокко наиболее глубоко мелодия хорала “Ich ruf” zu dir, Herr Jesu Christ” была разработана И. С. Бахом⁷, который возродил её поэтический смысл в ряде произведений, в частности в кантатах (BWV 177, 185) и хоральной прелюдии фа минор (BWV 639) из «Органной книжечки». Она стала одним из самых популярных сочинений композитора и послужила источником вдохновения для музыкантов, творивших в последующие столетия.

В статье будут освещены сочинения разных авторов, представляющие собой образцы художественной интерпретации баховской органной миниатюры.

В определенной мере таковой интерпретацией можно считать и саму органную прелюдию Баха. Композитор трактует мелодию хорала как серьезную и в то же время поэтически-возвышенную по своему характеру. Верхний голос, напоминающий пение, средний голос, оплетающий мелодию словно узор, и ровное движение басов погружают слушателя в сосредоточенное молитвенное состояние. Преображая хоральный напев, автор раскрывает его незаметное на первый взгляд «глубинное» содержание.

Его понимание, взаимодействующее с иными смысловыми трактовками, возникающими при различных интерпретациях, приводит к формированию новых художественных смыслов. Начиная с XIX века, обозначившего начало возрождения композиторского наследия Баха, идет интенсивный поиск познания глубинной сущности его сочинений и путей их исполнительского воплощения. Исполнитель теперь становится интерпретатором не только собственных сочинений, но и произведений других авторов. Нередко он является создателем транскрипций. Так возникает еще один «слой» интерпретации.

В эпоху романтизма органные произведения Баха получают большое распространение в исполнительской практике благодаря транскрипциям таких представителей виртуозного пианизма, как Ференц Лист, Карл Таузиг, Эжен д’Альбер, а также отечественных музыкантов – Ивана Черлицкого, Александра Гедике, Самуила Фейнберга, Игоря Ильина, Сергея Диденко.

Мы предлагаем рассмотреть транскрипции, выполненные Ф. Бузони, М. Регером и В. Кемпфом. Транскрипторы, перекладывая

органную фактуру для фортепиано, главным образом стремились с максимальной убедительностью воссоздать звучание органа выразительными средствами фортепиано, избегая механического переписывания авторского текста⁸. В основу переложений положен общий принцип: мелодия и поддерживающая ее дыхание фигурация среднего голоса объединяются в партии правой руки. Басовая линия – гармонический фундамент партитуры, предназначенная в оригинале для органной педали, переносится в партию левой руки. Фортепианные басы звучат в октавном удвоении, создавая объемное звучание, подобно звучанию органа в церкви.

Указанные транскрипции объединяет романтическая трактовка хоральной прелюдии Баха, что подтверждается обилием имеющихся в них артикуляционных, динамических и агогических указаний. При этом подходы авторов к организации динамического уровня звучания прелюдии несколько отличны. Так, В. Кемпф, определяя динамику мелодии хорала (*mf*) и сопровождающих голосов (*p*) и сохраняя ее на протяжении всей прелюдии, лишь при повторном проведении темы хорала (3-я и 4-я строфы) меняет звучность (*piu p*) – по принципу «эхо», столь характерного для динамических планов в сочинениях барокко. М. Регер использует более широкую палитру динамических оттенков – от *pp* до *f*, применяя *crescendo* и *diminuendo*. Как известно, эти звуковые эффекты возможны лишь на фортепиано, обладающем по сравнению с ор-

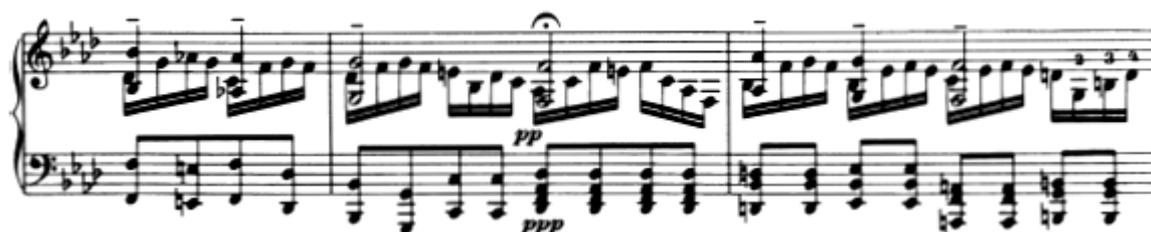
ганом большей динамической гибкостью и подвижностью.

Авторские обозначения Ф. Бузони указывают на дифференциацию голосов, а именно: *molto espressivo e tenuto il canto* («очень выразительно и сдержанно») для верхнего голоса, *sotto voce e legato* («тихо и связно») – для среднего и *Il basso dolce e sostenuto* («нежно и сдержанно») – для нижнего).

Такая детализация фактуры, внимание к «жизни» каждого отдельного голоса получает последовательное воплощение в исполнении прелюдии Григорием Соколовым. Благодаря глубокому проникновению в суть барочной музыки, пианист достигает изысканности в исполнении полифонического сочетания голосов, что проявляется в стремлении к различию их тембровой окраски.

В переложении Ф. Бузони следует обратить внимание не только на авторские ремарки, касающиеся характера звучания – *poco slentando* («ослабляя звучание»), *poco piu sonoro* («более звучно»), *poco aumentando* («усиливая звучание»), *calando* («стихая»), *piu oscuro* («более темно», «более мрачно»), *sempre cantando* («все время певуче», «распевая»), но и на использование октавных удвоений мелодического и басового голосов, их заполнение аккордовыми звуками. Особенно выразителен этот прием в момент звучания ре-бемоль мажора в завершении мелодической фразы, согласующейся со словами «Даруй мне, Господи, истинной веры». Просветленное мажорное трезвучие звучит на *ppp*.

1.



Заметим, что у М. Регера в этом же месте поставлены обозначения *crescendo* и *quasi f*, а в басовом голосе возникает акцент, ярко

выделяемый в исполнении данной транскрипции пианистом Маркусом Беккером.

2.



В транскрипции баховской прелюдии, выполненной Вильгельмом Кемпфом, проявляется специальное внимание к фразировке – мелодия каждой строфы хорала снабжена фразировочной лигой, подчеркивающей стремление автора транскрипции к объединению небольших построений в единое целое.

При этом мелодическая фраза, приходящаяся на шестую строфу («Даруй мне, Господи, истинной веры»), оканчивающаяся прерванным оборотом на VI ступени, и мелоди-

3.



Смысловое объединение фраз в указанном участке формы В. Кемпф осуществляет в исполнении собственного переложения: он несколько замедляет темп, ослабляет динамику, акцентируя внимание на гармонии VI ступени, и все же плавно переводит одно музыкальное построение в последующее.

М. Регер, напротив, дробит фразы на короткие мотивы (нотный текст отличает

4.



ческая фраза седьмой строфы (со словами «чтобы я жил для Тебя») помещены под одну лигу. В условиях баховской гармонизации, явно фиксирующей остановку на просветленном звучании ре-бемоль-мажорного трезвучия, данная фразировка довольно непривычна⁹. Но она указывает на стремление Кемпфа подчеркнуть продолжающий характер второй фразы поэтического текста, присутствие которого явно подразумевается в нотной записи¹⁰.

обилие различных лиг), вносит частые указания относительно агогики (*poco ritenuto*, *a tempo*), словом, подвергает музыкальный материал детальной внутренней проработке, отмеченной характерными признаками романтического стиля с его стремлением к тонкому взаимодействию музыки и слова.

Подчеркнутое внимание к слову отличает и транскрипцию Ф. Бузони. В данном случае оно приводит к чрезвычайно важному в смысловом отношении изменению композиции прелюдии Баха. Бузони повторяет последнюю фразу хорала, сообщая ее звучанию «темный», «мрачный» характер (*piu oscuro*, 5.



В исполнении французской пианистки, ученицы Альфреда Корто, Ивонн Лефебюр транскрипция Ф. Бузони получает особую интерпретацию: перед началом прелюдии звучит светлое, проникновенное вступление импровизационного характера. Постепенно движение замедляется, подготавливается основная тональность и вступает хоральная мелодия. Очень живая, полная воздуха и пространства, она звучит в достаточно подвижном темпе. Искусно совершая гармонические переходы, проводя в диалоге звуковые линии, исполнительница добивается прозрачного и умиротворенного звучания.

Отдельный интерес представляет транскрипция прелюдии И. С. Баха, созданная Виктором Гончаренко для двух фортепиано. В партии второго инструмента появляется еще один голос, дополняющий и обогащающий фактуру. В данной транскрипции баховский оригинал трактуется, пожалуй, наиболее свободно (по сравнению с ранее рассмотренными обработками). С самого начала пьесы в музыкальную ткань искусно вплетается новый подголосок, который автор постоянно обогащает: присоединяя аккордовые звуки, укорачивая длительности (от шестнадцатых до тридцать вторых), расширяя его диапазон, иногда перекрывающий высотный уровень мелодии хорала. Подголосок превращается фактически в самостоятельно развивающийся голос. Его по-

ma sempre cantando). Кажущееся на первый взгляд не слишком существенным, повторное проведение заключительной фразы придает дополнительную значимость ее словам, внутренне укрепляющим верующего человека: «быть ближнему полезным, всегда держаться слова Твоего».

степенное динамическое и фактурное насыщение значительно меняет характер прелюдии, приобретающей торжественный облик.

Современные композиторы в своих интерпретациях также нередко обращаются к опыту прошлого, создавая переложения ф-минорной хоральной прелюдии Баха для различных составов инструментов: для виолончели и фортепиано, трубы и органа, струнного и духового оркестров и даже для квартета народных инструментов.

Музыка прелюдии (в аранжировке Эдуарда Артемьева) получает философское осмысление в фильме Андрея Тарковского «Солярис» (1972). Основная мелодия звучит как тема искупления, тема совести. Такая трактовка еще раз подчеркивает глубинный смысл баховского шедевра и высокую духовность его первоисточника – протестантского хорального напева.

В конечном счете его непреходящий смысл и рождает множество вариантов своего понимания, приводящего к многослойности интерпретации (оригинал – обработка – транскрипция – исполнение). Принадлежащая музыкантам разных эпох и художественных направлений, она неотделима от изучения и понимания культуры прошлого. Жанр протестантского хорала входит в духовный мир человека как естественный, необходимый, органично укоренившийся в сознании элемент ми-

роощущения, наделенный вечным смыслом. Хоральные мелодии являются не только знаковыми явлениями своей эпохи, но продолжают оставаться символами высокой духовности в музыкальном искусстве и для современных слушателей.

Примечания

¹ Пауль Сператус (Paul Speratus, 1484–1551) – австрийский реформатор и евангелический проповедник, автор христианских гимнов.

² Филипп Вакернагель (Ph. Wackernagel, 1800–1877) – историк литературы и автор библиографических трудов по истории немецкого церковного песнопения.

³ Мартин Агрикола (Agricola, 1486–1556) – немецкий теоретик музыки, педагог, композитор.

⁴ Йозеф Клуг (Joseph Klug, около 1500–1552) – немецкий книгопечатник эпохи Реформации.

⁵ Сведения по истории публикаций протестантских хоралов почерпнуты нами в книге Ч. Терри [3, pp. 209–211].

⁶ Перевод текста протестантского хорала «Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ» см. на сайте: http://www.lafamire.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=1358&catid=52&Itemid=98

⁷ Небезынтересен тот факт, что И. С. Бах является автором некоторых хоральных напевов. Известно, что он принимал участие в создании домашних хоральных сборников, включавших общинные хоралы и духовные сольные песни

с сопровождением. Как указывает В. Б. Носина, композитор здесь «не только отредактировал цифрованный бас, но сочинил и мелодии к песням» [2, с. 19].

⁸ К образцам такого рода могут быть отнесены транскрипции чешского пианиста и педагога Августа Страдала (1860–1930).

⁹ В других транскрипциях два мелодических построения разделяются – тем более что первое из них в оригинальном напеве хорала оканчивается фермой.

¹⁰ Примером особой важности текста для понимания смысла хорального напева в инструментальном звучании может служить исполнение каждой органной прелюдии из «Органной книжечки», предваряемое чтением текста хорала. Именно таким образом баховский сборник был представлен слушателям заслуженной артисткой России, солисткой Московской государственной академической филармонии органисткой Л. Голуб и народным артистом России А. Филозовым в концерте 9 декабря 2012 года.

Литература

1. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. Ч. 1. 3-е изд. М.: Музгиз, 1956. 514 с.
2. Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха. М.: Классика-XXI, 2006. 56 с.
3. Terry C. Bach's chorals. Part III. The hymns and hymn melodies of the organ works. Cambridge, 1921. 362 p.

© Схиртладзе Б. Г., 2013

ГИЯ КАНЧЕЛИ И ДЖАНСУГ КАХИДЗЕ: «СОВМЕСТНОЕ ТВОРЧЕСТВО БЛИЗКИХ ЛЮДЕЙ»

В статье автор ставит задачу обнаружить несколько признаков, который делают творческий тандем композитора Гии Канчели и дирижера Джансуга Кахидзе не совсем обычным примером художественного взаимодействия, какие знакомы истории музыки.

Ключевые слова: Гия Канчели, Джансуг Кахидзе, творческий тандем, композитор, дирижер

Рихард Вагнер и Ганс фон Бюллов, Дмитрий Шостакович и Евгений Мравинский... Казалось бы, творческий тандем Канчели и Кахидзе – один из примеров художественного взаимодействия дирижера и композитора, которое и до них имело место в мировой истории музыки. Между тем характер их взаимоотношений заставляет говорить о поис-

тине уникальном сотрудничестве, которое, по выражению музыковеда Гиви Орджоникидзе, было основано «на глубочайшем творческом доверии».

Несомненно, причины продолжительности взаимоотношений двух знаменитых грузинских артистов и, главное, их выдающиеся художественные результаты имеют глубин-

ные закономерности. Но даже если взять «внешнюю канву», можно обнаружить любопытные детали, свидетельствующие об особенном характере сотрудничества Канчели и Кахидзе. Эту задачу и ставит автор в предлагаемой статье.

Начало взаимодействия Гии Канчели и Джансуга Кахидзе объясняется покровительством влиятельного и деятельного дирижера, распознавшего в Гие Александровиче талантливого композитора: Джансуг Иванович стал первым из дирижеров, включившим канчелиевские творения в свои концерты. Как отмечено в вышедшем в 1985 году в Тбилиси сборнике «Современная грузинская музыка в свете эстетики и социологии», «Дж. Кахидзе стоял у колыбели его симфоний и проложил им дорогу на большую концертную эстраду» [цит. по: 3, с. 72].

Действительно, Джансуг Иванович руководил первыми исполнениями семи симфоний своего младшего друга, а также его оперой «Музыка для живых» (премьера первой редакции состоялась в 1984 году в Тбилисском театре оперы и балета им. З. П. Палиашвили; реж. Роберт Стуруа; во второй редакции, на немецком языке, опера впервые была показана в 1999 году в Немецком национальном театре в Веймаре), произведениями «Светлая печаль» для двух солистов-мальчиков, хора мальчиков и большого симфонического оркестра (первое исполнение – Москва, 1985, ГСО Грузии и хор мальчиков Московского хорового училища им. А. В. Свешникова) и «Роква» для большого симфонического оркестра (премьера – Люцерн, 1999, Немецкий симфонический оркестр, Берлин).

История музыки знает факты, когда неудачная премьера сочинения становилось причиной его несложившейся сценической судьбы или, в лучшем случае, запоздалого признания шедевром. Потому на исполнителе, который впервые знакомит публику с новым произведением, лежит особая ответственность. Все крупные симфонические и театральные работы (а также музыку к кинофильмам), созданные до 1999 года, Канчели доверил выдающемуся грузинскому дирижеру¹.

Курьез заключается в том, что на премьерах под управлением Кахидзе, которые обычно проходили в Тбилиси, музыка его протеже встречала подчас ярое неприятие и

даже отторжение. Так, биограф композитора Наталья Зейфас пишет о Четвертой симфонии, что ее после первого прослушивания «не успели обругать» так, как другие опусы, – и это уже почти синоним спокойной реакции. Однако здесь необходимо учитывать, что такое отношение связано с «антиканчелиевской кампанией», которую в то время развернул Союз композиторов Грузии.

Вместе с тем несомненно, что именно «грузинские преддыкты» (выражение Н. Зейфас) стали катализатором к мировому успеху музыки Гии Канчели. Помимо чисто «технической» роли, какую играют многие дирижеры для многих композиторов, когда последние имеют возможность присутствовать на репетициях и вносить в партитуру поправки, Джансуг Иванович оказывал на друга необыкновенно сильное музыкантское влияние. «Если бы рядом со мной не было Джансуга Кахидзе, я, наверное, писал бы иначе», – неоднократно признается Гия Александрович.

«Видимо, уже Первую симфонию я сочинял в расчете на то, что ею будет дирижировать Кахидзе. И сегодня, когда он завоевал широкую известность, все меньше бывает дома и играет мою музыку гораздо реже, чем в былые времена, – размышляет композитор, – я по-прежнему ориентируюсь в работе на него, даже помимо собственной воли. Слушая свои произведения в других интерпретациях, часто очень хороших, я – также невольно – сверяю эти трактовки с собственным внутренним представлением о музыке. И если я отмечаю, что она “звучит так, как надо”, то это значит: “Так, как звучала бы у Джансуга Кахидзе”. Он не только сыграл совершенно исключительную роль в моей жизни, но и как бы приобрел авторские права на исполнение моей музыки» [3, с. 74]².

Особенность сотрудничества Канчели и Кахидзе заключалась в том, что окончательный вариант нового сочинения формировался в процессе репетиций, «перекраиваясь» порой довольно значительно. Вот какой эпизод сообщает в связи с этим Н. Зейфас:

«...Партитура, положенная на пулт Дж. Кахидзе в начале самой первой репетиции, обычно весьма отличается от той, что будет сыграна на мировой премьере, тем более – издана или записана на пластинку.

Помню, как в начале 1977 года я отправилась в Тбилиси в надежде раздобыть партитуру только что завершённой Пятой симфонии. Она оказалась в единственном, карандашном экземпляре, переснять ее было невозможно, поэтому за три ночи я ее с грехом пополам переписала. Каково же было мое разочарование, когда год спустя, уже после тбилисской премьеры, я получила копию совсем другой партитуры, причем на ее обложке надпись карандашом предупреждала о наличии еще 250 правок, в данный экземпляр не внесенных!» [3, с. 74].

Далее автор увлекательно рассказывает, каким образом это происходит, и приводит еще несколько интересных случаев коренных переработок произведений, ныне входящих в репертуар множества музыкальных коллективов мира.

Чрезвычайно любопытный факт сообщила в личной беседе с автором настоящей статьи Теона Кахидзе, дочь дирижера: оказывается, ее отец участвовал в появлении канчелиевской музыки еще на этапе создания партитуры – то есть до того, как ее видел оркестр на репетиции.

Сам же дирижер вспоминает: «Я не просто исполнял все, что он [Канчели] писал, – сочиняя, он всегда поддерживал контакт со мной. Это было как бы совместное творчество близких людей» [1, с. 252].

А вот каков взгляд «противоположной стороны»: «Джансуга я считаю не просто первым исполнителем и пропагандистом моих симфоний, но и их соавтором. Его фантастическая одаренность, его характер, совершенно особенная, только ему присущая манера дирижирования, его ощущение медленных темпов, столь важных для меня, его необычайно точно продуманные подходы к кульминациям и сами кульминации, его умение создавать звучащие паузы, где не должна прерываться музыка, – все это присутствовало в моем воображении уже в процессе работы над Первой симфонией. Хотя посвятить ему я решил лишь Третью.

Джансуг всегда безошибочно чувствовал дыхание моей музыки. Своими записями он утвердил своеобразный эталон исполнения всех семи симфоний...» [1, с. 270–271].

К слову, Джансуг Кахидзе – не единственный «соавтор» Канчели. Известно, что пожелания по тем или иным аспектам компо-

зитор принимал от других исполнителей его музыки³. По всей вероятности, заведомая «гибкость» Гии Александровича – характерная черта его творческой личности, а вариативность художественных замыслов – одна из основ плодотворного сотрудничества с исполнителем.

И здесь важно, что названное качество композитора «встретилось» с дирижерским «чутьем» Джансуга Кахидзе, с его способностью прозревать глубинный смысл музыкального произведения. Подтверждением перечисленных свойств может служить, например, оценка грузинского дирижера его старшим и весьма авторитетным коллегой – Евгением Мравинским. При знакомстве с Кахидзе Евгений Александрович признался ему: «Вы открыли мне много нового в Пятой симфонии Чайковского. Теперь я должен еще раз внимательно изучить партитуру» [3].

Еще один признак, который придает тандему Канчели – Кахидзе истинную уникальность, подмечен Н. Зейфас. Исследователь пишет об обратном воздействии – композитора на дирижера, – оговариваясь, что его проследить, разумеется, сложнее: «И все-таки, слушая в трактовке Дж. Кахидзе самую разную музыку, я нередко ловлю себя на мысли, что он играл бы ее иначе, если бы не многолетнее “вживание” в творчество друга и единомышленника. Дирижер рос не только вместе с этой музыкой, но отчасти и на ней; вкладывая в нее свою певучую душу, обогащаясь и сам. Недаром на пресс-конференции III Международного музыкального фестиваля в Ленинграде Л. Ноно выделил Дж. Кахидзе из плеяды современных дирижеров как музыканта, наделенного исключительным чувством *ritmo*, дыхания, тишины, сменяющейся внезапным мощным натиском...» [3, с. 76]. А, как известно, именно эти качества музыковеды и слушатели признают основными «маркерами» стиля Гии Канчели.

Примечания

¹ Следует дополнить, что роль Кахидзе не ограничивалась только управлением первых исполнений Канчели. Многие его сочинения входили в постоянный дирижерский репертуар Джансуга Ивановича. Последующий же спад активности творческого взаимодействия объясняется в том числе отъездом композитора из Грузии.

² Между прочим, подобное ощущение «подлинности» звучания опусов Канчели под управлением именно Кахидзе высказывают и слушатели, которых по знаменитой типологии Теодора Адорно можно отнести к разряду экспертов. Так, в устной беседе музыковед Т. Н. Левая, профессор Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки, рассказала о наблюдении, проверенном на одном поколении студентов, изучающих историю музыки XX века: только в трактовке Кахидзе произведения Гии Канчели звучат с присущими им «нервом». «Этот “нерв” куда-то исчезает даже в интерпретации лучших европейских оркестров», – делится Тамара Николаевна.

³ В этом смысле можно назвать, скажем, дирижеров Курта Мазура («Светлая печаль», 1984) и Юрия Темирканова («...al niente», 2000), скрипача Гидона Кремера («Lament», 1993) и даже звукорежиссера Мишу Килосанидзе (Шестая симфония, 1981).

Литература

1. Гия Канчели в диалогах с Натальей Зейфас. М.: Музыка, 2005. 588 с.
2. Зейфас Н. Джансуг Кахидзе: «Я примитивный патриот» // Музыкальная академия. 2000. № 331. С. 150–159.
3. Зейфас Н. Песнопения: о музыке Гии Канчели. М.: Советский композитор, 1991. 278 с.

© Щикунова Т. Е., 2013

ПИАНИСТ И ЕГО ИНСТРУМЕНТ. К ИСТОРИИ ДИАЛОГА

В предлагаемой статье автор обращается в первую очередь к воспоминаниям выдающихся пианистов не только XX века, но и предшествовавшего ему. Кроме того, в статье анализируется редко цитируемая литература, связанная с именами ведущих руководителей фортепианных фирм, мастеров и настройщиков.

Ключевые слова: пианизм, инструмент, Артур Рубинштейн, рояльные фирмы

Инструмент и я должны быть едины,
я должен быть способен выразить себя
и погрузиться в создание музыки!

А. Рубинштейн

Проблема целостной характеристики исполнительского стиля находится на сегодня в начальной стадии научного освоения. Пройденная часть этого пути (менее полувека) ни в какой мере по своим результатам не сопоставима с тем колоссальным опытом, который накоплен в сфере и обобщения *композиторских* стилей разных эпох и национальных школ. Причины здесь очевидны, и главная из них заключается в том, что объективно судить об искусстве исполнителя возможно, лишь опираясь либо на живые концертные впечатления, либо на звукозаписи. И то и другое хронологически имеет свои безусловные ограничения. Таким образом, по отношению к анализу исполнительского стиля устоявшаяся, привычная и универсальная модель на сегодняшний день еще не сложилась.

Полное представление о пианизме XX

века вряд ли возможно, если не учитывать такую важную грань исполнительского фортепианного искусства как диалог исполнителя и его инструмента. Именно эта сторона чаще всего остается за пределами внимания исследователей и самих исполнителей, хотя изучение этого вопроса открывает нам новые грани представлений, как о пианистах, так и об истории инструмента в целом.

Как известно, индивидуальность эстетических представлений и исполнительской манеры пианиста во многом проявляют себя уже с первых тактов звучания инструмента. Это происходит чаще всего благодаря тому, что каждый исполнитель создает свой, неповторимый звуковой мир, где огромную роль играет выбор рояля для концертных выступлений или студийных записей. Инструмент для артиста – это своего рода «голос», «провод-

ник», с помощью которого реализуются самые сокровенные творческие замыслы.

Напомним, что в первой половине XX века излюбленными местами знакомств, встреч, творческого общения между коллегами-музыкантами были салоны рояльных фирм. Владимир Горовиц и Сергей Рахманинов впервые встретились в 1928 году в Нью-Йорке в салоне известной рояльной фирмы «Стейнвей». Поскольку Горовиц получил приглашение исполнить с Нью-Йоркским симфоническим оркестром под управлением Вальтера Дамроша Третий концерт Рахманинова, а тот, в свою очередь, дирижировал премьерой этого концерта в 1909 году (в качестве солиста выступил сам автор), было решено, что Рахманинов и Горовиц встретятся и порепетируют вместе в салоне «Стейнвей»¹.

Примечательно, что знакомство польского пианиста Артура Рубинштейна (и, кстати, современника Сергея Рахманинова и Владимира Горовица) со своим первым импресарио и экзамен, на котором присутствовали Жак Тибо, Морис Равель и Поль Дюка, состоялись в зале фирмы «Плейель» в Париже.

Приведенные факты подчеркивают, что изготовители инструментов всегда находились в тесном контакте, как с пианистами, так и с композиторами. Известно, что Шопен был другом Камилла Плейеля (и предпочитал именно его инструменты другим), а Лист дружил с Пьером Эраром (именно на фабрике Эрара в 1822 году была изобретена двойная репетиция, без которой невозможно представить трансцендентную технику Листа), позже с Людвигом Безендорфером.

Интересно, что в изготовлении роялей рубежа XIX–XX веков существовали большие различия, характеризовавшие технологические и чисто музыкальные качества разных инструментов: «Бехштейн», «Блютнер», «Эрар», «Стейнвей» и др. имели собственное звуковое «лицо», свой звуковой концепт. К тому же сами фирмы, активно борясь за контакты с ведущими пианистами и композиторами, создавали жесткую конкурентную среду, подогревая тем самым динамику и общую «температуру» музыкальной жизни эпохи. Приведем показательный в этом смысле эпизод из артистической жизни Артура Шнабеля – в Нью-Йорке он играл Пятый концерт Бетховена на «Стейнвее». После концерта, который прошел с большим успехом, пианист ска-

зал менеджеру концертного департамента: «Как жаль, что в моем распоряжении нет прекрасного «Бехштейна». Да, Бехштейн понимал Бетховена!» [4, s. 55]. При этом Шнабель не указывает, что рояли «Бехштейн» имели очень легкую клавиатуру и в какой-то мере «баловали» пианистов-романтиков.

Процитируем письмо Ф. Листа Пьеру Эрару, где он жалуется на излишне тяжелую механику роялей его фирмы: «Этот рояль демонстрирует исключительные качества: чрезвычайная легкость туше с таким мощным звучанием. (...) Но после трех концертов я ощущал утомление в моих пальцах и боялся, что промахнусь в простом пассаже» [1, с. 15].

Проблема легкой и тяжелой клавиатуры продолжала существовать и в XX веке. Можно привести несколько примеров, когда пианисты просили изготовителей специально изменить механику и звучание инструмента в сторону более легкого. Так, Иосиф Гофман имел небольшие руки, поэтому фирма «Стейнвей» изготовила для него особую клавиатуру с уменьшенными клавишами. Позже Гофман играл на инструментах «Стейнвей» с облегченной механикой. Это было изобретение технического сотрудника фирмы Фредерика А. Вьетора, разработанное им в период между 1931 и 1936 годами. Новшество позволяло пианистам пользоваться легким туше и значительно облегчало репетицию каждой клавиши.

Известно, что молодой Горовиц очень интересовался изготовлением роялей и даже специально несколько раз посещал фабрику Стейнвея в Лонг-Айленде. Гарольд Шонберг в своей монографии о пианисте приводит высказывание менеджера фабрики Генри Стейнвея: «Он всегда точно ощущал, как был отрегулирован механизм рояля. Иногда говорил, что механика инструмента немного вышла из строя. Специалист-техник отвечал: “О, нет, нет, он не знает, о чем говорит”. Технолог брал свои инструменты и делал измерения клавиш. Горовиц всегда оказывался прав, до волоска. Я видел, что у него это чувство было в кончиках пальцев. У него было чутье» [7, p. 127].

Польский пианист Артур Рубинштейн в своей жизни играл на самых различных инструментах. В одном из поздних интервью с Вивиан Перлис он говорил: «Я родился с “Бехштейном”. Он – действительно мой ро-

яль, так как механически совершенен. Я испытывал абсолютное счастье, и ничто не могло сравниться с этим» [6, р. 211]. Позднее пианист был поражен глубоким звуком «Стейнвея», на котором играл Бузони. По словам Перлис, Рубинштейн в 1910-е годы играл на нескольких немецких «Стейнвеях», сделанных в Гамбурге, в домах его берлинских друзей и находил, что они прекрасно звучат, значительно глубже, чем рояли «Бехштейн», но их механика слишком тяжела. «Стейнвей был сделан для очень сильных пальцев, – говорил он» [там же, р. 215]. Последнее замечание оказывалось для многих пианистов важным и часто решающим фактором.

В 1917 году, когда у Рубинштейна появилась возможность покупки собственного инструмента, он выбирал «Стейнвей». Именно на рояле этой фирмы он играл во время своего первого послевоенного визита в Америку. Однако в начале 20-х годов возник конфликт с представителями фирмы. «Он не был счастлив в Америке в этот период», – пишет Сол Юрок [там же, s. 254]. Среди других причин импресарио называет конфликт Рубинштейна с компанией Стейнвея. Во время тура 1921–1922 годов артист заметил, что компания дает ему для концерта в Чикаго рояль средних размеров – неадекватный залу, который нужно было к тому же и перевозить. Решение пианиста играть на полномасштабном концертном рояле другой марки, стоявшем в чикагском концертном зале, вызвало у фирмы незамедлительную реакцию – Рубинштейну было запрещено впредь пользоваться инструментами «Стейнвей». По этой причине в европейских концертных программах до 1932 года указаны рояли фирмы “Gaveau”.

Сложности с фирмой «Стейнвей» регулярно возникали и у многих других пианистов этого времени. Артур Шнабель в своей мемуарной книге «Ты никогда не будешь пианистом!» пишет, что в 20-е годы «Стейнвей» не разрешал пользоваться его инструментами до тех пор, пока он (Шнабель) не откажется от роялей Бехштейна, на которых он играл многие годы в Европе. «Фирма требовала, чтобы я использовал «Стейнвей» во всех странах, иначе мне не дадут играть на нем в Штатах. Именно поэтому с 1923 года по 1930-й я не приезжал в Америку» [4, с. 105].

Артур Рубинштейн обычно не возил особый рояль в свои концертные туры, как это

делал, скажем, Владимир Горовиц. Пользуясь инструментами и услугами настройщиков тех городов, где проходили гастроли, для ответственных выступлений он предпочитал, тем не менее, рояли фирмы «Стейнвей».

Долгое время с Рубинштейном работал настройщик Франц Мор, автор книги «Моя жизнь рядом с великими пианистами» (“My life with the great pianists”). Книга, выдержавшая в Америке уже пять переизданий, русскому читателю многие годы была не доступна². Мор приводит много любопытных фактов из практики общения с такими крупными пианистами, как Горовиц, Гилельс, Клайберн, Гульд, Серкин и многие другие. Опираясь на воспоминания Франца Мора, обозначим критерии отношения Артура Рубинштейна к своему инструменту.

Первое, на что обращаем внимание, – ежегодная замена фортепиано, независимо от результатов предшествующего концертного тура и собственной (Рубинштейна) привязанности к тому или иному роялю. «Он всегда точно знал, что ищет в инструменте, и вы не должны были помогать ему в выборе, – пишет Мор. – Он сразу и правильно узнавал, какое фортепиано будет для него хорошим» [5, р. 50]. Далее настройщик приводит характерную для Рубинштейна ситуацию: «Я предложил на выбор четыре-пять инструментов, которые должны были ему понравиться. Он сел за первый из них и тут же влюбился в него/

– О, этот так прекрасен, что я возьму его!

– Маэстро, но Вы даже не посмотрели остальные!

Он ответил:

– Или я устанавливаю отношения с инструментом немедленно, или я сразу ищу другой!

В тот вечер он так и не притронулся к другим роялям» [там же, р. 51].

По наблюдениям Мора, многие пианисты начинают нервничать из-за выбора инструмента задолго до предстоящего концерта. Некоторые не могут сделать окончательный выбор и берут на сцену сразу два рояля, не смотря на то, что это очень дорого³. Рубинштейн, по наблюдениям Франца Мора, никогда не страдал от подобной нерешительности.

Для сравнения приведем высказывание Святослава Рихтера: «Если я так плохо играл в Америке, то, в частности, и потому, что мне

предоставили выбрать себе рояль. Мне показали десятки инструментов. Меня все время мучила мысль, что я выбрал не то, что нужно. Нет худшей беды для пианиста, нежели выбирать инструмент, на котором он будет играть. Нужно играть на рояле, стоящем в зале, точно он послан судьбой. Тогда с точки зрения психологической все становится намного проще» [2, с. 92]. Вероятно, Рихтер был все же фаталистом, тогда как Артур Рубинштейн превыше всего в своем исполнительском творчестве на протяжении огромного жизненного пути ценил свободу выбора.

Мор сравнивает Рубинштейна и Горовица, с которым он также работал в этот период. «Рубинштейн выбирал и играл на совершенно другом типе роялей, чем Горовиц. Каждый «Стейнвей» индивидуален, и это большое благо для пианистов, отличных друг от друга физически и музыкально. Рубинштейну нужен был более тяжелый механизм, он любил идти вглубь клавиш и ощущать их сопротивление; любил богатый, глубокий и темный звук, которым славятся некоторые из «Стейнвеев»» [5, р. 51]. «Рояль Горовица был сделан так, как нравилось ему, отрегулирован был таким образом, чтобы звук полностью соответствовал его желанию. Это означало, что играть пианист мог при легчайшем прикосновении к клавиатуре. Клавиши поднимались и опускались без всякого усилия пальцев. Я «взвешивал» и балансировал каждую из них, чтобы он остался доволен» [5, р. 42].

Не будучи столь капризным, Рубинштейн имел, однако, свои тактильные предпочтения. С большим юмором описывает настройщик первые предконцертные контакты с польским пианистом: «Однажды перед концертом Рубинштейн спросил меня – вымыл ли я клавиатуру?»

Я ответил:

– Конечно, маэстро, я всегда мою клавиатуру после того, как настрою инструмент.

– О, кто-то должен был Вас предупредить! Я не смогу играть, ведь клавиши теперь такие скользкие! Я не буду играть!

Вот это ситуация! Концерт должен был вот-вот начаться, публика уже расселась по местам, оркестр закончил настройку и приготовился играть «Императорский» концерт Бетховена. Я не представлял, что же делать, если солист перед выходом говорит:

– Я не смогу играть, потому что клави-

ши слишком скользкие!

И вдруг одному из стоящих рядом пришла в голову мысль: нужно обработать клавиши лаком для волос, что я немедленно и сделал. Рубинштейну настолько понравилась получившаяся «шершавой» клавиатура, что он потом долгое время просил меня перед концертом сбрызгивать клавиши таким образом» [5, р. 54].

Знаменитый настройщик непосредственно связывает отношение пианистов к роялю с их отношением к окружающим, неоднократно подчеркивая такие личностные качества польского пианиста, как контактность, открытость, внимательность к другим: «Он любил людей, и они очень любили его» [5, р. 51].

Из многочисленных историй, рассказанных настройщиком и характеризующих артиста, приведем здесь лишь одну. «Мы встретились в аэропорту. Я уже был в концертном зале утром, приготовив инструмент, и считал, что он в хорошем состоянии. Однако, попробовав, Рубинштейн решил, что рояль не комфортен для него. Я сказал:

– Маэстро, у меня есть вторая половина дня, и я поработаю еще.

Концерт открылся сонатой Гайдна. Перед вторым номером пианист пришел ко мне за сцену, что делал крайне редко и сказал:

– Я пришел поблагодарить Вас. Инструмент звучит прекрасно! Спасибо! – считая, что объяснение важно для меня» [5, р. 53].

Личностный портрет польского артиста завершается в книге Мора кратким, но сильным впечатлением, связанным с празднованием юбилея музыканта. «Однажды в Филадельфии организаторы концерта сделали Рубинштейну уникальный подарок. Пока я работал за кулисами, повара готовили там необычный торт. Взяв старый рояль, они облепили его марципаном. Сверху они написали: “Happy birthday, Artur Rubinstein!” По окончании концерта они выкатили рояль-торт на сцену. Каждый из присутствующих в зале унес с собой бумажный пакет с куском торта. Из этого очевидно, насколько горячо и искренне любили Артура Рубинштейна» [5, р. 58].

Примечания

¹ Роберт Уокер в своей книге о Рахманинове приводит любопытный факт: как только стало известно, что два музыканта собираются вме-

сте репетировать, причем Горовиц будет играть сольную партию на одном фортепиано, а Рахманинов – оркестровую на другом, вокруг здания «Стейнвея» собралась толпа, перекрыв уличное движение.

² Ее перевод, осуществленный в самое последнее время, вышел в одном из христианских издательств маленьким тиражом.

³ Фирма «Стейнвей» не берет арендной платы за рояли, но настройку и транспортировку исполнитель оплачивает сам.

⁴ Вторая история, которую приводит Мор, скорее юмористическая. «Мы с Рубинштейном вспомнили очень смешной случай в Бостоне. Рояль привезли очень поздно. Была середина зимы со снегопадом и непривычным холодом. Настало уже время репетиции, а рояль в грузовике только прибыл. Когда его распаковывали, было ощущение, что мы открыли холодильник. Рубинштейн воскликнул:

– Как же я буду играть на этом фортепиано?

А я сказал, что не могу настраивать рояль при таких условиях:

– Никто, никогда не должен настраивать ледяной рояль». Инструмент должен постепенно привыкнуть к изменениям температуры, и если он был настроен перед транспортировкой,

то строй возвращается, но это должно происходить медленно. Теперь мы задались вопросом – как помочь роялю нагреться побыстрее, но и не слишком быстро. Картина, как мы сделали это, была чрезвычайно красочной. Мы сели – Рубинштейн и я – на клавиатуру, тщательно пытаюсь согреть рояль теплом наших тел. При этом мы непринужденно разговаривали друг с другом так, как будто мы сидели в двух креслах и пили чай. Наш метод сработал, и это был прекрасный концерт».

Литература

1. *Лели К.* Искусство туше // Владимир Горовиц и пианистическая культура XX столетия. Харьков, 1996. С. 3-17.
2. *Монсенжон Б.* Рихтер. Диалоги. Дневники. М.: Классика – XXI, 2002. 480 с.
3. *Уокер Р.* Рахманинов. Челябинск: Урал-LTD, 1999. 200 с.
4. *Шнабель А.* Ты никогда не будешь пианистом! М., 2002. 336 с.
5. *Mohr F.* My life with the great pianists. Michigan, 1996. 200 p.
6. *Sachs H.* A Life. New York, 1995. 670 p.
7. *Schonberg H.* Horowitz his life and music. New York, 1992. 590 p.

РЕЦЕНЗИИ

© Седов А. М., 2013

ОБ ИЗБРАННЫХ СТАТЬЯХ КНИГИ В. П. МОРОЗОВА «РЕЗОНАНСНАЯ ТЕХНИКА ПЕНИЯ И РЕЧИ. МЕТОДИКИ МАСТЕРОВ. СОЛЬНОЕ, ХОРОВОЕ ПЕНИЕ, СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ»

Автор рецензии предлагает комментарий к материалам изданной в 2013 году книги «Резонансная техника пения и речи. Методики мастеров. Сольное, хоровое пение, сценическая речь» (автор-составитель В. П. Морозов).

Ключевые слова: В. П. Морозов, резонансная техника, пение, речь, методика

Материалом одной из статей «Об основах резонансной техники в вопросах и ответах» книги «Резонансная техника пения и речи. Методики мастеров. Сольное, хоровое пение, сценическая речь», автор-составитель В. П. Морозов (М.: Когито-Центр, 2013) стала беседа В. П. Морозова и С. Б. Яковенко, прозвучавшая в эфире радио «Орфей» 21 и 28 марта 2010 года. Свыше тридцати вопросов, самых важных, касающихся широкого спектра вокальных проблем, исполнительского искусства и педагогики, теории и психологии были тщательно обсуждены во время серьезной беседы двух мэтров – автора резонансной теории искусства пения профессора В. П. Морозова и известного певца и педагога народного артиста РФ С. Б. Яковенко.

В завершение этой интересной, интеллектуально насыщенной встречи прозвучал вопрос: «Какова же практическая роль резонансной теории?» В кратком, лаконичном ответе В. П. Морозов блестяще резюмировал достижения своих многолетних исследований, сказав, что «резонансная теория – это техника пения выдающихся певцов, научно обоснованная методами акустики, физиологии и психологии, и в форме основных положений и практических выводов, то есть в форме резонансной техники рекомендованная молодым певцам и педагогам».

Таким образом, резонансная теория пения успешно сокращает разрыв между научными исследованиями в области вокальной методики и практической работой певцов и педагогов, выявляя неожиданные

ракурсы анализа, позволяет по-новому, нестандартно оценить многие принципы вокальной педагогики и практики. В данной теории наиболее успешно происходит единение науки и певческой практики в стремлении «раскрыть» многочисленные вокальные парадоксы и тайны. Известный итальянский певец и педагог А. Юварра заметил, что «искусство для определения своей природы не нуждается в науке», порицая стремление некоторых преподавателей основывать свой метод работы исключительно на данных так называемой объективной науки. Самым удачным образом избегает этого противоречия В. П. Морозов, проводя сугубо научные исследования и скрупулезно соотнося их с многовековой практикой вокального исполнительства и педагогики.

Образцовый подбор материала данной книги позволяет не только понять значимость и необходимость использования резонансных принципов постановки голоса, их «помощь» в постепенном раскрытии вокальных данных, но и представляет феномен резонанса в контексте других певческих навыков – дыхание, дикция, формирование художественного мышления и артистических навыков. Подобная установка позволяет избежать созерцательного подхода к певческому процессу и активно вовлекает читателя в мир профессиональных ощущений, различных техник и педагогических систем.

Доцент Ю. Б. Эдельман приводит в статьях примеры несомненной пользы применения резонансной теории в обучении певческому искусству. Особенно интересны

факты, приведенные им в статье «Как нам поднять уровень преподавания классического вокального исполнительского искусства», связанные с успешной педагогической деятельностью Ленинградской консерватории с 1960 по 1965 и с 1969 по 1976 год. За эти годы вокальная кафедра выпустила четырнадцать певцов мирового уровня, в том числе Е. Нестеренко, Е. Образцова. В рамках данной работы нам хотелось бы дополнить эти сведения.

Обновление кафедры проходило на глазах автора статьи, который в 1948 году поступил в музыкальное училище при Ленинградской консерватории, а в 1949 году стал студентом консерватории, которую окончил в 1954 году по классу Е. Г. Ольховского, позднее у него же закончил заочную аспирантуру. Хотя с осени 1954 года автор этих строк работал в Новосибирской опере, но часто бывал в Ленинграде и общался с профессором вплоть до его кончины в 1972 году.

Огромный успех ленинградской вокальной школы стал возможен именно благодаря деятельности заслуженного артиста РСФСР Е. Г. Ольховского, назначенного в 1948 году руководством консерватории на должность декана вокального факультета. Ему было поручено начать работу по формированию вокальной кафедры, приглашая известных певцов Мариинского и Михайловского театров. В конце 40-х годов на кафедре работали профессора: народный артист СССР П. З. Андреев, заслуженный деятель искусств РСФСР Н. А. Большаков (ушли из жизни в начале 1950-х годов), заслуженный артист РСФСР А. Н. Ульянов, А. А. Григорьева, С. М. Мерович, заслуженная артистка Узбекской ССР С. В. Акимова.

По приглашению Е. Г. Ольховского в 50-х годах на кафедре начали преподавать заслуженные артисты РСФСР В. М. Луканин, Н. Д. Болотина, О. Ф. Мшанская, народный артист РСФСР С. Н. Шапошников, заслуженный деятель искусств РСФСР И. И. Плешаков. Позднее к педагогической деятельности на кафедре приступили народная артистка РСФСР Т. Н. Лаврова и И. П. Тимонова-Левандо – будущий педагог народной артистки СССР И. П. Богачевой.

Значительный след в истории кафедры оставил кандидат искусствоведения,

профессор Ю. А. Барсов, среди его учеников народный артист РСФСР С. П. Лейферкус. Заметим, что Ю. А. Барсов окончил аспирантуру под руководством Е. Г. Ольховского и вскоре сменил его на должности заведующего кафедрой.

В. П. Морозов вспоминает о той творческой атмосфере, которая была на вокальной кафедре под руководством профессора Е. Г. Ольховского. Среди основных ее методических установок знаменитая «эверардиевская традиция – диафрагматическое дыхание и резонанс». Именно Владимир Петрович при поддержке Е. Г. Ольховского основал на кафедре сольного пения первую в Советском Союзе лабораторию по изучению певческого голоса. Лаборатория начала работать в 1954 году и продолжала активно действовать вплоть до переезда ее основателя в Москву. Материалы исследований, проведенных В. П. Морозовым в этой лаборатории, стали основанием для создания замечательных и революционных для своего времени книг «Вокальный слух и голос» (1965), «Тайны вокальной речи» (1967).

Автору этих строк посчастливилось быть одним из первых рецензентов книги В. П. Морозова «Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники» (М., 2002), которую он представил на научно-методической конференции Совета по вокальному образованию при Министерстве культуры РФ в апреле 2003 года в Санкт-Петербургской консерватории¹. Книга эта, без преувеличения, стала настольным пособием, к которому обращаются и начинающие преподаватели, и мастера вокальной педагогики для уточнения своих профессиональных взглядов. Достаточно сказать, что она выдержала два издания и стала библиографической редкостью.

Восхищает профессиональная целеустремленность автора «Резонансной теории искусства пения», задуманной более пятидесяти лет тому назад, нашедшая отражение в колоссальном непрерывном многолетнем труде, который увенчался интереснейшими открытиями во благо вокального искусства.

В заключение, следуя традициям жанра рецензии, нельзя не отметить ряд неточностей и опечаток в тексте книги:

Стр. 21 «...арии Фарлафа я ухожу с нотой *ми бемоль* за кулисы». Правильно – *фа*, на стр. 106 читаем следующее: «А когда Вы берете верхнее *фа* в дуэте Фарлафа и Наины... Да после космического темпа арии я ухожу с этой нотой за кулисы».

Стр. 76, второй абзац сверху читаем – *Эферарди*, правильно – *Эверарди*.

Стр. 17, третий абзац. Вместо *Скляр* необходимо читать *Шкляр*.

Стр. 75. Н. Фигнер не являлся учеником К. Эверарди. Ошибка была допущена Л. Вайнштейном, автором книги «Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство. Киев, 1924. Несколько месяцев Н. Фигнер получал уроки Ф. Ламперти. Подробнее об этом см.: Письмо Н. Н. Фигнера к Н. Н. Чекалову от 26 июня / 8 июля 1880 года в книге «Н. Н. Фигнер. Воспоминания. Письма. Материалы. Л.: Музыка, 1968.

Стр. 157. В. Морозов – выпускник класса И. И. Плешакова, а не Е. Г. Ольховского.

С. Лейферкус – выпускник класса Ю. А. Барсова, у С. Н. Шапошникова он занимался по классу камерного пения.

Кроме того, в книге не нашли упоминания народные артисты СССР, выпускники вокальной кафедры Ленинградской консерватории:

1978 г. – В. Гринченко, народный артист СССР – выпускник класса Е. Г. Ольховского.

1980 г. – Г. Туфтина, народная артистка СССР – выпускница класса О. Ф. Мшанской.

Высказанные замечания не снижают высокой оценки всей книги. В настоящее время не может быть сомнений в перспективности резонансной теории пения, которая объединяет технику и эстетику вокального искусства, данные науки и практические наработки исполнителей и педагогов. Резонансный подход в воспитании певца позволяет с первых шагов осознать себя как целостный вокальный инструмент.

Мы уверены, что благодаря новой книге фундаментальные исследования В. П. Морозова, обобщенные в «Резонансной теории искусства пения» и подтвержденные в данном издании эмпирическими изысканиями ведущих мастеров вокальных профессий, найдут более широкое применение в повседневной работе вокальных педагогов и исполнителей.

Примечания

¹ Доклад В. П. Морозова о книге «Искусство резонансного пения». См.: Вопросы вокального образования: методические рекомендации для преподавателей вузов и средних специальных учебных заведений. М., СПб., 2003. С. 3–18. Там же: Седов А. М. «О новой книге В. П. Морозова «Искусство резонансного пения». С. 19–21.

SUMMARY

U Tzin Yui. Quotes from Chinese music in J. Puccini's opera "Turandot". In the score of the opera of J. Puccini "Turandot" the author finds nine quote themes from the Chinese music. Original classification of the borrowed material with allocation of three groups of quote themes, and also the characteristic of primary sources are given in the article.

Key words: Puccini, Turandot, Chinese music, folklore, quotes

Petri E. K. The Russian romance of the beginning of the XIX century and the German Lied im Volkston. The article notes the similarity between the Russian romance of the beginning of XIX century and the German Volkston, and names the general principles of the genre and the reasons for their borrowing.

Key words: romance, the German school of composers, Russian composers, Lied im Volkston

Artemova E. G. Sacred musical cycles by S. V. Panchenko. The creativity of a talented Petersburg composer S. V. Panchenko at the boundary of XIX–XX centuries is little known. His sacred musical cycles, which have become an essential contribution to the treasury of Russian musical culture, are the major part of his heritage as a composer. The author of the article first analyzes the music of these cycles in the context of historical and theoretical problems of the New direction in Russian sacred music which Panchenko's creativity belongs to.

Key words: S. V. Panchenko, sacred music, cycles, chants, New direction

Boyarintzeva A. A. Sergey Prokofiev's vocal creativity: to a question of a genre and style originality. The article is devoted to S. Prokofiev's vocal heritage. The author considers the principles of work of the composer in this sphere. The article aims at reconstructing the image of an ideal "voice" inspiring the composer.

Key words: S. Prokofiev, voice, vocal genres, opera, romance, theatre

Kudryavtseva T. E. Soviet mythology in composer's work. The article shows the principles of Soviet socialist mythology reflected in the major genres of music. The author raises a number of issues concerning the doctrine of Socialist Realism features, the complexity of the relationship between art and the state and evaluation of the artistic heritage of the Stalin era.

Key words: Soviet mythology, Socialist Realism, mass singing, oratorio, cantata, symphony

Zarodnyuk O. M. Interlocution as a way of thinking in Tatiana Sergeeva's instrumental concerts. Instrumental concerts of Tatiana Sergeeva demonstrate interlocution both as the main feature of the genre and the composer's way of thinking. The article denotes characteristic approaches, ways of implementing the interlocution principle at different levels of the musical script.

Key words: interlocution, the genre of a concert, Tatiana Sergeeva

Guseva E. S. On binary features manifestation in musicological thinking (at the example of domestic researchers' scientific texts). In this article, the phenomenon of binarity is considered as a property of musicological thinking. It singles out three forms of binary thinking manifestation in scientific musicological texts. It aims at observation on binary isomorphism of thinking and material under research.

Key words: binarity, binary oppositions, musicological thinking, binary isomorphism

Denisov A. V. Mathematical methods in the theory of music – heuristic opportunities and prospects. The article analyses the main tendencies of applying mathematical research methods for studying the art of music. The author pays special attention to researching the opportunities and prospects of developing the exact science methodology in musicology.

Key words: music language, music science, mathematical methods, heuristic opportunities

Nikitenko O. B. Patterns of numbers in music acoustics. The article tackles one of the possible principles of treatment of logical-acoustic (phonological) musical data in a formal way. The example of consonance sounds shows the existence of mathematical basis, bringing together their numeric coefficients. The latter, although only partially fitting in the arithmetic progression, meet the numeric ratios of overtones. Consonance coefficients create a peculiar figure in the figurate number and have their own mathematical logic, which brings them together.

Key words: music acoustics, consonance, numeric coefficients, matrix of consonance numbers, figurate number, mathematical principle of a music system

Sidneva T. B. Artistic practice and theoretical reflection of musical postmodernism: play with boundaries and limits. Musical practice and theoretical reflection of postmodernism are considered from the perspective of dialogue-games with classical and non-classical traditions. It reveals the key role in the creation boundary of the category of postmodern terminology tools. Borderline concepts "deconstruction", "art language games", "rhizome", "simulacrum" and others fix a particular sensitivity of music to the postmodern experience as a whole.

Key words: postmodernism, dialogue, game, border, music

Molchanova T. O. Conception of modernisation of educational system in class of concertmaster practice and its structural algorithm. The article considers modern state of teaching the subject "class of concertmaster practice" in high schools, analyses the defects in the teaching process and offers the structural algorithm of solving the problem with clear determination of tasks for every branch of concertmaster work.

Key words: pianist-concertmaster, teaching process, improvement of the training, revision of traditional forms, narrow specialization

Yergiev I. D. Artistry of an instrumental performer as a way of modern communication. The article claims that artistry is the most preferable way of passing the semantic concept of a music piece from a performer to the listener, taking into account the evolution of the means and systems of mass communication.

Key words: artistry, artistic communication, interlocution, sense, semantic configuration of artistry, translation

Zorina V. V. The verges of artistic interpretation of a musical piece (at the example of a Protestant choral «I call to you, Lord Jesus Christ»). The article is devoted to the artistic interpretation of the original source, at the example of a Protestant chorale «Ich ruf 'zu dir, Herr Jesu Christ» ("I call to you, Lord Jesus Christ"). It analyzes the basic principles of Bach's treatment of the tune in the organ chorale prelude in F minor (BWV 639) and piano transcriptions of this work by later writers such as F. Busoni, W. Kempf, M. Reger. It reveals the historical and style multiple-layer composing and performing interpretation of the original work.

Key words: Protestant chorale, chorale prelude, piano transcription, interpretation

Skhirtladze B. G. Gia Kancheli and Jansug Kahidze: "collective creativity of close people". The article aims at discovering a few points which make collective creativity of a composer Gia Kancheli and a conductor Jansug Kahidze not a typical example of artistic collaboration characteristic of music.

Key words: Gia Kancheli, Jansug Kahidze, creative tandem, composer, conductor

Shchikunova T. E. The pianist and his instrument. To the history of the dialogue. In the article the author primarily touches upon the reminiscences of outstanding pianists not only of the XX century, but also of earlier times. Moreover, the article analyses the literature, which is seldom quoted, connected with the names of leading directors of piano companies, masters and piano-tuners.

Key words: pianism, instrument, Arthur Rubinstein, piano companies

Sedov A. M. About the selected articles from the book “Resonance technique of singing and speech. Masters’ methods. Solo, choral singing, scenic speech” by V. P. Morozov. The author of the review offers his comments to the materials of the book “Resonance technique of singing and speech. Masters’ methods. Solo, choral singing, scenic speech”, published in 2013 (compiled by V. P. Morozov).

Key words: V. P. Morozov, resonance technique, singing, speech, methods

АВТОРЫ НОМЕРА

Артемова Евгения Георгиевна, кандидат искусствоведения, доцент Московского городского педагогического университета

E-mail: e_art@mail.ru

Бояринцева Алевтина Анатольевна, кандидат искусствоведения, преподаватель Кемеровского государственного университета культуры и искусств

E-mail: albora1980@gmail.com

Гусева Елена Семеновна, старший преподаватель кафедры истории культуры гуманитарного факультета Новосибирского государственного университета, соискатель кафедры истории, философии и искусствоведения Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

E-mail: h2q@ngs.ru

Денисов Андрей Владимирович, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории культуры Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена

E-mail: nngk@mail.ru

Ергиев Иван Дмитриевич, кандидат искусствоведения, заслуженный артист Украины, зав. кафедрой народных инструментов Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой, профессор

E-mail: yergiyev_akk@mail.ru

Зароднюк Оксана Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, ученый секретарь Ученого совета Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

E-mail: o.k.s.a.n.a@inbox.ru

Зорина Виктория Валерьевна, аспирант кафедры музыковедения и музыкальной педагогики Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета

E-mail: savchuk1985@list.ru

Кудрявцева Татьяна Евгеньевна, аспирантка Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

E-mail: nngk@mail.ru

Молчанова Татьяна Олеговна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры концертмейстерства Львовской национальной музыкальной академии им. Н. Лысенко

E-mail: T.O.Molchanova@yandex.ua

Никитенко Оксана Борисовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена, доцент факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета

E-mail: nikitenco-k@list.ru

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

E-mail: e.petri2011@yandex.ru

Седов Андрей Михайлович, заслуженный деятель искусств РФ, заслуженный артист Бурятской ССР, заведующий кафедрой сольного пения Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки, профессор
E-mail: nngk@mail.ru

Сиднева Татьяна Борисовна, кандидат философских наук, проректор по научной работе Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки, зав. кафедрой философии и эстетики, профессор, заслуженный работник высшей школы РФ
E-mail: tbsidneva@yandex.ru

Схиртладзе Борис Гелаевич, преподаватель кафедры оперной подготовки, оркестрового и оперно-симфонического дирижирования, дирижер Государственного нижегородского русского народного оркестра, ассистент-стажер Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки
E-mail: boriscond@gmail.com

У Цзин Юй, преподаватель Академии музыки г. Шэньян (КНР), аспирант кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки
E-mail: wujingyu19830808@163.com

Щикунова Татьяна Евгеньевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкальной педагогики и исполнительства, руководитель методического отдела Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки
E-mail: shchikunova@yandex.ru

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

- Редакционно-издательский совет Нижегородской консерватории принимает на рассмотрение ранее не опубликованные статьи.
- При решении о публикации учитываются актуальность и новизна темы, четкая постановка исследуемой проблемы, логика ее решения, научная достоверность и обоснованность положений. В статье должны быть представлены результаты исследования, сделаны соответствующие выводы.
- Редакционно-издательский совет сообщает автору о решении по поводу публикации в течение 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

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

1. Секция физического воспитания и БЖ: старший преподаватель (физическая культура, 0,5 ставки).

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

Контактный телефон /факс – (831) 419 40 15

РЕКТОРАТ

ISSN 2220–1769

Редакционный совет:

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

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

Компьютерная верстка Т. Б. Суханова
Корректор Л. А. Зелексон
Дизайн обложки Е. Н. Соловьев

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

Подписано в печать 11.11.2013. Формат 60 × 84/8.

Усл. печ. л. 9,3. Тираж 100 экз. Заказ № 16.

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

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