

УДК 78(079)

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

Научно-аналитический и научно-образовательный журнал

Издается с 2009 года
№ 2 (23) 2012

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ	Васенина С. А. Два способа пространственного решения в звукозаписи..... 4	4
	Евдокимова А. А. Знаменные попевки в сербском Октоихе..... 7	7
	Куклев А. В. Belcanto: актуальное прошлое..... 13	13
	Семёнова Ю. С. Историческое представление Екатерины II «Начальное управление Олега»: жанровый микст в русском музыкальном театре XVIII века..... 18	18
	Щербатова О. А. «Колористическая фантазия» С. Слонимского: звук и форма..... 22	22
	Супруненко Г. В. Театрализация концерта в лицах М. Броннера «Русский Декамерон. Вечер в усадьбе»..... 27	27
	Лифанова Н. В. Особенности становления жанра фортепианной сонаты в Молдове..... 34	34
ПРОБЛЕМЫ МЕТОДИКИ И ПЕДАГОГИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ	Бразжник Л. В. Сольфеджио как уроки пения..... 38	38
	Сраджев В. П. Интеллект как основа творческой деятельности музыканта..... 42	42
	Устюгова А. В. Курс смычкового искусства в российском образовании..... 47	47
МУЗЫКА В ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ	Левая Т. Н. Светомузыкальные опыты 1910-х годов как преддверие серийности..... 51	51
	Векслер Ю. С. «Служить духу формой и цветом...» Йозеф Маттиас Хауэр и Йоханнес Иттен..... 55	55
	Валькова В. Б. Третья симфония Р.М.Глиэра: опыт обновления русской эпической традиции..... 61	61
	Переверзева М. В. Музыкальный мобиль..... 68	68

**ACTUAL PROBLEMS
OF HIGH MUSICAL EDUCATION**

Science-analytical and science-educational journal

Publishing since 2009

№ 2 (23) 2012

PROBLEMS OF MUSICAL THEORY AND HISTORY	Vasenina S. A. Two types of space sound decision in sound recording 4	4
	Evdokimova A. A. Melodic formulas of echoes chants of Serbian Octoechos..... 7	7
	Kuklev A. V. Belcanto: the current past..... 13	13
	Semenova Y. S. The historical performance by Ekaterina II «The beginning of Oleg's reign»: genre mix in Russian musical theater of the XVIII century..... 18	18
	Shcherbatova O. A. «Koloristicheskaya fantasia» of S. Slonimsky: sound and form..... 22	22
	Suprunenko G. V. Stage adaptation of Bronner's concert dramatization «Russian Decamerone. The evening in the estate»..... 27	27
	Lifanova N. V. Background of piano sonata genre establishment in Moldavian music..... 34	34
PROBLEMS OF MUSICAL EDUCATION	Brazhnik L. V. Solfeggio as singing lessons..... 38	38
	Sradzhev V. P. Intelligence as foundation for creativity of a musician..... 42	42
	Ustjugova A. V. The course «History of stringed art» in the Russian music education..... 47	47
MUSIC IN ITS ARTISTIC PARALLELS	Levaya T. N. «Light and musical experiments of the 1910-s as serial threshold»..... 51	51
	Veksler Yu. S. «To serve the spirit with form and colour» Josef Matthias Hauer and Johannes Itten..... 55	55
	Valkova V. B. Gliere, Symphony №3, «Iliya Muromets»: experience of Russian epic tradition renewal..... 61	61
	Pereverzeva M. V. Musical mobile..... 68	68

Предлагаемый номер журнала содержит традиционные для данного издания разделы. Первый из них посвящен общим проблемам истории и теории музыки. К «историческому блоку» материалов относится статья Ю. С. Семеновой, где театральная деятельность Екатерины II рассматривается с точки зрения жанровых микстов в русском музыкальном театре XVIII века. К нему же отчасти примыкает очерк А. В. Куклева «Belcanto: актуальное прошлое», уже самим своим названием фиксирующий взаимосвязь в певческой традиции истории и современности. Собственно современной композиторской практике посвящены статьи О. А. Щербатовой и Г. В. Супруненко, в которых анализируются «Колористическая фантазия» С. Слонимского и «Русский Декамерон...» М. Броннера. В первом случае предметом рассмотрения является звуковой образ фортепиано, во втором — жанровые признаки хорового театра. Авторы раздела касаются также в своих очерках проблем национальной культуры — будь то знаменитые попевки в сербском Октоихе (статья А. А. Евдокимовой) или особенности становления жанра фортепианной сонаты в творчестве композиторов Молдовы (статья Н. Лифановой). Наконец, открывается первый раздел статьей С. А. Васениной, посвященной теоретическим и практическим вопросам звукозаписи.

Раздел «Проблемы методики и педагогики музыкального образования» также объединяет различные по тематике материалы. Здесь и роль пения на уроках сольфеджио в детских музыкальных школах (статья Л. В. Бражник), интеллектуальная составляющая творческой деятельности музыканта (статья В. П. Сраджева), курс смычкового искусства в российском образовании (А. В. Устюгова).

Внимание читателей предложен еще один раздел журнала — «Музыка в ее художественных параллелях и взаимосвязях». Здесь на первом плане оказываются междисциплинарные аспекты анализа. В центре внимания авторов — опыты синтеза музыки и цвета (статьи Т. Н. Левоу, Ю. С. Векслер), жанровая специфика музыкального мобиля (статья М. В. Переверзевой), наконец, сложная стилистическая природа программной симфонии Р. М. Глиэра «Илья Муромец», которая демонстрирует влияние на русский эпический симфонизм эстетики Серебряного века (статья В. Б. Вальковой).

Как видим, круг обсуждаемых в журнале тем достаточно широк. Разнообразна и «специализация» публикуемых очерков, где методические разработки соседствуют с историческими исследованиями, а обобщения философско-эстетического характера — с практической звукозаписи. Надеемся, что журнал найдет отклик и в профессионально заинтересованной читательской аудитории, и среди любителей искусства.

Т. Н. Левая

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

© Васенина С. А., 2012

ДВА СПОСОБА ПРОСТРАНСТВЕННОГО РЕШЕНИЯ В ЗВУКОЗАПИСИ

В статье рассматриваются два способа пространственного звукового воплощения в фонограмме: целостный и детальный. На примере двух звукозаписей среднего раздела первой части (*Non allegro*) из сюиты «Симфонические танцы» С. В. Рахманинова определены характерные особенности каждого из них. Выявлено, что пространственное решение звукозаписи представляет собой сбалансированное сочетание обоих типов.
Ключевые слова: звукозапись, «Симфонические танцы» С. В. Рахманинова, пространственное решение, локализация.

История звукозаписи насчитывает более ста лет. За это время осуществлено множество изобретений в этой области, разработаны различные технологии, установлены всемирные стандарты. Все эти действия были направлены на совершенствование звукопередачи, а также на качественное сохранение звучания на специальных носителях. Но, несмотря на техническую безупречность современных записей (отсутствие шумов, реалистичную пространственную звукопередачу), «старые» фонограммы, с точки зрения звукорежиссуры, сохраняют не только историческую ценность, но и художественную. Например, причина приглушенного звучания песен отечественных исполнителей первой половины XX века Л. Утесова и В. Козина кроется в техническом несовершенстве звукозаписывающей и звуковоспроизводящей аппаратуры того времени. Но именно это, на первый взгляд негативное, качество музыкального звучания передает мягкий характер исполнения, бережное отношение артистов к исполняемому материалу. Современные звукозаписи этих произведений сознательно «состраиваются» звукорежиссерами, так как легкий шум и тембральная окраска записей того времени стали отчасти традицией для этого песенного жанра.

Смена технологий звукозаписи и техническое усовершенствование данного процесса не проходили бесследно. Результаты полученного опыта переосмысливались и воплощались в фонограммах заново, как откристаллизовавшиеся *традиции* звукозаписи. В их числе в настоящий момент можно назвать, например, равномерное распределение звуковых источников по стереопанораме и направленность звучания низкочастотных инструментов преимущественно из центра пространства фонограммы. Среди этих традиций сложились и *два способа* пространственного решения — *целостный и детальный*. Именно они будут рассмотрены в данной статье.

Целостный способ направляет внимание слушателя на пространственное воплощение *всего* музыкального ансамбля: звукорежиссер не заостряет внимание на звучании каждого инструмента, а сосредотачивается на отражении звукового образа музыкального ансамбля *в целом*. Для этого решения характерны неизменный общий музыкальный план, монолитность звучания, отстраненная позиция слушателя (наблюдателя). Это способствует воплощению обобщенного характера музыки, который может быть как эпическим, величественным, так и, наоборот, камерным, хрупким.

В 60-х годах XX века в России освоение стереофонической звукозаписи было лишь в начале своего пути. Многие выразительные особенности этого способа, возникающие за счет возможности локализации звуковых образов отдельных музыкальных инструментов в фонограмме, либо еще не были известны, либо не имели широкого распространения среди звукорежиссеров². Качественные записи тех лет представляют собой образец целостного типа пространственного решения³. Они отличаются крупномасштабностью воплощения звуковых образов: в звучании оркестровых групп и хоровых партий нельзя услышать отдельных голов, недопустимо присутствие сопровождающих исполнение шумов (стук клапанов, шипе-

ние канифоли, скрип педали), которые в современных записях иногда добавляют естественности звукопередачи.

Одним из примеров данного способа пространственного воплощения в фонограмме является звукозапись А. Гросмана 1963 года первого номера «Симфонических танцев» Рахманинова¹, исполненного Академическим симфоническим оркестром Московской государственной филармонии под управлением К. Кондрашина. Начало среднего раздела наиболее выразительно с точки зрения пространственного решения фонограммы, поэтому в данной статье представлено именно оно.

В рассматриваемой звукозаписи музыкальные планы групп оркестра не меняются в течение всего исполнения. Поэтому звуковые образы гобоя, кларнета и саксофона, вступающих в среднем разделе воспринимаются слушателем отдаленно, за планом струнной группы. Это расположение деревянных духовых инструментов не дает слушателю возможности оценить звучание каждого в отдельности, но располагает к условиям для наилучшего слияния инструментальных партий, создавая ощущение гармоничного ансамбля. Такое отдаленное относительно слушателя и единое звучание деревянных духовых инструментов порождает чувство недостижимости и иллюзорности. Это можно трактовать как воспоминание, или своеобразное отражение безграничности российских просторов. В любом случае, пространственное решение этой звукозаписи дополняет общую выразительность музыкального образа.

Другой способ — *детальный* — предполагает подробное отображение пространственного расположения звуковых образов отдельных инструментов в фонограмме. Он воплощается в панорамных эффектах, смене музыкальных планов во время исполнения, что создает дополнительное выразительное воздействие. Этот способ раскрывает пространство сцены, где участники действия (звуковые образы) уподобляются актерам в театре, способным взаимодействовать в звуковой среде произведения (передвигаться, меняться местами), а слушатель активно включается в происходящий процесс.

С освоением отечественными звукорежиссерами преимуществ стереофонической звукозаписи и влиянию кинематографа на данную сферу, пространственное решение в фонограмме стало трактоваться более свободно. Появились примеры *смены* музыкального плана в течение звучания произведения, подобно кинематографическому приему, когда через монтажную склейку можно отразить отдельные детали общей картины (в кино — лицо крупным планом, в музыке — отдельные инструменты исполнительского состава). Стало распространенным сверх-близкое звучание, способное дополнительно подчеркнуть оттенки музыкального исполнения: особую экспрессивность, решительность, даже грубость, либо, напротив, интимность, чувственность, откровенность. Повышенное внимание к пространственному отображению в фонограмме *каждого* музыкального инструмента (его направленность на слушателя, четкая его локализация) также стало атрибутом нового звукорежиссерского подхода.

Рассматриваемый способ ярко демонстрирует звукозапись 1986 года «Симфонических танцев» Рахманинова во время исполнения в Большом зале Московской консерватории Государственным академическим симфоническим оркестром СССР под управлением Е. Светланова, где звукорежиссером выступала М. Кожухова⁴.

В отличие от рассмотренной ранее записи 1963 года, здесь наблюдается *смена* пространственного музыкального плана звуковых образов гобоя, кларнета и саксофона во время исполнения произведения. В среднем разделе слушатель как будто приближается к группе деревянных духовых инструментов в такой степени, что способен различить расстояние между ними и разницу в направлении звучания от каждого из них. Кожухова позиционирует звуковой образ гобоя первым по плану в ансамбле, за ним с меньшей громкостью воспринимается партия кларнета. Звучание саксофона размещается в пространстве фонограммы еще дальше и правее от общего ансамбля, что, скорее всего, было продиктовано реальным расположением исполнителей на сцене. При таком пространственном решении создаются условия для *панорамных* звуковых эффектов, благодаря которым можно передать музыкальное зву-

чание, ассоциирующееся с пастушьими переключками, эффектами эха в лесу и полях, детскими играми в глиняные и деревянные свистульки. Восприятие слушателя, стимулированное пространственными приемами, как будто «раскрашивает» воображаемую картину различными цветами, привнося рельефность и выразительность в общее звучание.

Рассмотренные примеры звукозаписи одного и того же музыкального произведения демонстрируют, как представленное звукорежиссером пространственное решение (целостное или детальное) способно повлиять на восприятие и ассоциативный ряд слушателя. Однако, несмотря на то, что в каждой рассмотренной фонограмме наиболее выразительно проявляется один способ пространственного решения, в обеих присутствуют признаки *двух* типов, наряду с ним присутствуют признаки и другого типа. Так, в записи 1986 года, наряду с детальным способом пространственного решения, присутствует и целостный подход в отображении всего оркестра: он воплощен как единый ансамбль оркестровых групп, имеющий общее плотное звучание. В фонограмме 1963 года, наряду с целостным способом пространственного решения, легко воспринимаются музыкальные инструментальные планы — последовательное распределение в глубину струнной, духовой и ударной групп оркестра, что характерно для детального способа. Все это свидетельствует о том, что уникальное пространственное решение звукозаписи создается сбалансированным сочетанием обоих типов, а господство одного из них определяется звукорежиссером для достижения дополнительной музыкальной выразительности исполняемого произведения.

Примечания

¹ С. Рахманинов Симфонические танцы. Шесть хоров, соч. 15 (1986). Фрагменты оперы «Алеко» 1973, дирижер Евгений Светланов, звукорежиссеры: М. Кожухова (1,2), В. Антоненко (3), — Грамзапись, 1990. GCD 00144.

² Это не мешало советским звукорежиссерам производить высококачественные стерео звукозаписи. Так в 1959 некоторые работы А. Гросмана и Д. Гаклина были удостоены специального приза в Нью-Йорке на Всемирной промышленной выставке.

³ Такое воплощение музыкального исполнения относят к традиционной или классической звукорежиссуре. Эти понятия существуют в обиходе достаточно давно, но упоминание в научной работе получили в диссертации В. А. Шлыкова, где он противопоставляет два типа звукорежиссуры: традиционный и нетрадиционный (драматургический).

⁴ С. Рахманинов Колокола. Симфонические танцы (1963), дирижер Кирилл Кондрашин, звукорежиссер А. Гросман, — Мелодия, 2005. MEL CD 10 00840

Литература

1. Горюнова И. «Человек за пультом»: роль звукорежиссера в создании современного музыкально-театрализованного зрелища // Музыкальная академия. 2009. № 4. С. 154-159.
2. Динов В. Звуковая картина. Записки о звукорежиссуре. С-Пб., 2000.
3. Шлыков В. Звуковой образ в современных музыкальных фонограммах / Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2010.

ЗНАМЕННЫЕ ПОПЕВКИ В СЕРБСКОМ ОКТОИХЕ

В статье выявлено мелодическое родство песнопений сербского Октоиха, записанного Ст. Ст. Мокраняцем, с попевками русского знаменного распева. Рассмотрены функции попевок и способы их адаптации в сербском распеве.

Ключевые слова: попевки знаменного распева, Ст. Ст. Мокраняц, сербский распев.

В каждом храме Сербии находятся ноты «Осмогласника» сербского народного церковного пения» [1]. Однако в России этот замечательный Октоих не известен, а между тем он представляет весьма существенный интерес для музыковедения.

Известно, что долгое время в Сербии, находящейся под властью Оттоманской империи, церковное пение существовало в *устной* форме. После освобождения страны от турецкого ига в XIX веке было предпринято несколько попыток записи церковного пения. Наиболее полно эту задачу осуществил выдающийся сербский композитор Стеван Стоянович Мокраняц (1855-1914), более 10 лет посвятивший записи церковных напевов. Октоих [1] был впервые издан в 1908 году. Как пишет сам композитор в Предисловии, этот сборник записывался с голоса знатоков церковного пения — опытного певчего И. Костича, архимандритов А. Бранковича и К. Иовичича. Священник Т. Стоядинович, члены Синода Р. Лукич и М. Попович, профессор Д. Попович также пели по просьбе Мокраняца для того, чтобы он мог сравнить песнопения и выбрать общезначимый вариант. Сам Мокраняц хорошо знал эту певческую традицию, поскольку во время учебы в школе и гимназии в Неготине он не только регулярно посещал храм, но и сам пел на клиросе. Поэтому, как пишет композитор в Предисловии, когда он начал записывать песнопения, хотя им частично оказался забыт порядок чередования мелодий, но сами напевы у него «остались в крови», поэтому он быстро записывал их нотами за всеми, кто ему пел. «Я знал каждый звук этих песнопений», — пишет Ст. Ст. Мокраняц [1, с. VII].

Песнопения расположены в каждом из восьми гласов Октоиха в порядке чередования суточного круга богослужения, соответствуя Вечерне — Утрени — Литургии. За исключением ирмосов воскресных канонов, в Октоихе представлены все жанры церковного пения — стихиры, богородичны, тропари, антифоны, седальны, светильны, прокимны, блаженны. При первом прослушивании этих песнопений сразу возникает парадоксальное ощущение: они кажутся нам знакомыми. Д. Разумовский, впервые в России написавший о сербском распеве, отмечал, что его мелодии «по своему умирительному характеру, весьма близки киевскому распеву Русской церкви» [4, с. 175]. Выдающийся ученый и знаток церковного пения наверняка не мог не услышать и в сербском, и в киевском распеве *общие* интонации. Если их сравнить, то неожиданно обнаружится, что это — *попевки знаменного распева*.

В данной статье мы рассмотрим их бытование в сербском Октоихе, записанном Ст. Ст. Мокраняцем. В русском церковном пении знаменные попевки подробно изучены, однако их появление в сербском Октоихе еще не было рассмотрено ни в Сербии, ни в России. Поэтому в данной статье мы затронем именно эту проблему.

Представим знаменные попевки, звучащие в сербском Октоихе, в виде таблицы, в которой названия попевок и их распределение по гласам знаменного распева соответствует книге В. М. Металлова [3, с. 57-92].

1.

Глас знаменного распева	Попевка знаменного распева	Глас сербского распева
1	Паук	1, 3
2	Паук	2, 4, 6, 8
	Паук большой	6, 8
	Храбрица	2
	Возраз с кулизмой скамейной	3
4	Паук	2, 4, 5
	Подъем с пауком	6
	Ясница	2, 5, 7
	Огибка	1, 2, 6
	Кулизма средняя	6
5	Осока малая	1, 4, 5, 8
6	Паук	2, 3, 6
	Перевязки средние	4
	Перевязки конечные	2, 4
	Вознос конечный	2, 6
	Ромца	6, 8
	Подхват	1, 3, 4, 5, 8
7	Рознос	7
	Мечик	1, 3, 5
	Перекладка	1, 3
	Рожек светлый	1, 2, 3, 5, 6, 8
	Подъезд светлый	6
8	Возносец	5
	Ромца	4
	Унылка	2, 4, 5, 6, 7, 8
1, 5	Кулизма средняя	1, 3
3, 4	Кулизма средняя	4, 8
2, 6	Кулизма скамейная	1
3, 4	Осока малая	4
4, 6	Рютка	1, 2, 3, 5, 6
4, 8	Накидка	1, 6
4, 8	Хамила	1
1, 3, 7	Таганец малый	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
1, 3, 7	Таганец средний	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
1, 5, 7	Переметка	5
2, 6, 8	Повертка малая	1, 3, 4, 5, 8
2, 4, 5	Подъезд светлый	3, 5, 8
2, 6, 8	Подъезд средний	2, 3, 5, 8
2, 6, 8	Подъем средний	3
2, 4, 6	Подъем полный	6
1, 2, 4, 6, 8	Подъем большой	5, 6
1, 3, 4, 7, 8	Возмер	3, 6
1, 3, 7, 8	Пригласка малая	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
1, 3, 4, 7, 8	Пригласка средняя	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
1, 3, 4	Пригласка переметная	1, 4

Как можно видеть, в сербском Октоихе появляются 45 знаменных попевок. Однако есть серьезные отличия. Прежде всего, это — *различное распределение попевок по гласам*. Среди группы попевок, встречающихся только в *одном* гласе знаменного распева, свой глас в сербском распеве сохранили лишь Храбрица второго гласа и Рознос — седьмого. Остальные попевки или «поменяли» глас, или стали *общими* для нескольких гласов (например, Унылка в знаменном распеве звучала только в восьмом гласе, а в сербском — появляется во всех гласах, кроме первого и третьего). Из группы попевок, *общих* нескольким гласам знаменного распева, в сербском распеве 14 попевок «поменяли» гласовую принадлежность, а 6 — стали характерными только для одного гласа (например, Подъем средний, звучавший во 2, 6, 8 гласах знаменного распева, появляется только в третьем гласе сербского распева). Более того, как видно из таблицы, в сербском распеве, в отличие от знаменного, преобладают попевки, встречаются сразу в *нескольких* гласах. Поэтому возникает серьезный вопрос: обладают ли они гласовой характерностью? Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к особенностям попевок сербского Октоиха.

Ст. Ст. Мокраянц записал песнопения всех восьми гласов «в тоне F», то есть с ключевым знаком F-dur, за исключением записанных в f-moll песнопений 5-го гласа, стихир на «Господи возвах» и «на хвалитех» 6-го гласа. В Предисловии композитор объясняет использование только этих одноименных тональностей двумя причинами: во-первых, желанием облегчить обучение (не требуя от начинающих певчих знания других тональностей), во-вторых, стремлением ясно показать, в какой части общего звукоряда находится каждый глас.

Как известно, знаменные попевки звучат в границах обиходного звукоряда. Три его согласия совпадают с F-dur. Но в сербском распеве отсутствует простое согласие, а звуки мрачного согласия появляются только в песнопениях 3, 7 гласов, «блаженнах» 1 гласа и стихирах на «Господи возвах» 5, 8 гласов. Таким образом, большинство песнопений сербского Октоиха звучит лишь в светлом и тресветлом согласиях. Поэтому и знаменные попевки оказываются *на другой высоте*: они обычно смещены вверх на весьма различные интервалы (от секунды до октавы).

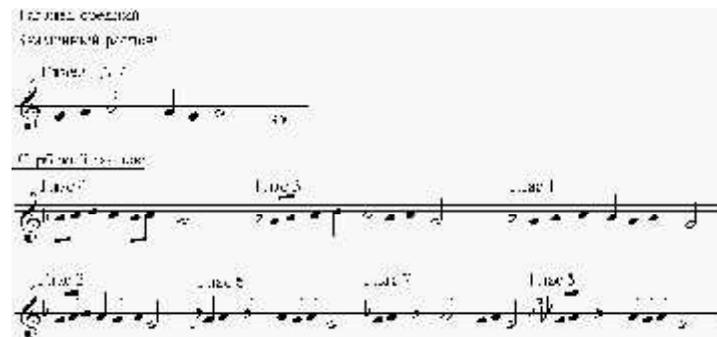
Более того, во многих песнопениях диатонический звукоряд усложнен введением хроматических звуков — «as» и «h», а при выходе за верхнюю границу обиходного звукоряда — «es». Так звукоряды многих сербских песнопений, даже при ключевых знаках F-dur, выходят далеко за его пределы. Например, в 1 гласе, возникает звукоряд f-g-as-a-b-h-c-d, лишь немногим отличный от «воззвухов» 6 гласа, записанных в f-moll: e-f-g-as-a-b-h-c-d-es-f. Аналогичные хроматические ладовые образования возникают и в других гласах. Разнообразие здесь большое, поскольку в песнопениях разных гласов изменяется звукоряд, амбигус, завершающий устой (финалис) и строчные окончания. Знаменные попевки «вписываются» в эти ладовые условия, вследствие чего возникают *ладовые отличия* их звучания в сербском распеве.

Отличия возникают и в области *ритма*. Темп движения у русского и сербского распевов в принципе общий, поскольку основной «счетной единицей» является четверть. Но все же сербский распев звучит подвижнее, так как внутри его строк редко встречаются половинные длительности (обычные для знаменного распева) и часто — восьмые (не характерные в таком количестве для знаменного пения). Это вызывает ускорение темпа. К тому же попевки, переходя из гласа в глас, несколько изменяют ритмический рисунок.

Данные особенности позволяют отметить важную закономерность. В знаменном распеве достаточно много попевок, *общих* нескольким гласам (это отражено в таблице), но каждая такая попевка звучит в этих гласах *одинаково*. Не случайно В. М. Металлов уже в 1899 году разделял попевки на присущие только одному гласу, то есть гласово-характерные, и присущие нескольким гласам. О последних он писал, как например, о Пригласке, что она не характерна для какого-либо гласа [3, с. 7, 10]. В сербском Октоихе любая попевка, принадлежащая нескольким гласам, *в каждом из них звучит иначе в звуко-высотном, ладовом и ритмическом отношении*, и тем самым она становится *гласово-характерной*. В качестве

примера приведем Таганец средний, одинаково звучащий в 1, 3, 7 гласах знаменного распева, но приобретающий новые оттенки в каждом гласе сербского распева.

2.



Подобным образом и другие общие попевки, изменяя высоту звучания, ладовые и ритмические характеристики, обретают в каждом гласе новые неповторимые качества, становясь гласово-характерными. Возможно это — феномен *устной* традиции: при небольшом количестве мелодических моделей за счет их изменений возникает возможность создания гласового своеобразия, что так важно для Октоиха, группирующего песнопения именно по гласовым признакам.

Для устной традиции характерна и *строчная* форма песнопений данного сборника: все они состоят из мелодико-ритмических формул (строк), чередующихся в определенном порядке. Например, в стихирах «на стиховне» 1 гласа звучат только две строки — ||:1-2:||, в стихирах на «Господи возвах» — три чередующиеся строки и четвертая, завершающая напев — ||:1-2-3:||4. Попевки знаменного распева занимают различное место в гласовых строках сербского Осмогласника. Одна попевка может занимать *целую строку*. Строка может состоять из двух или даже из трех попевок, напоминая центонное строение песнопений знаменного распева. Но значительно чаще попевки сосуществуют в строке с *индивидуализированным* мелодическим материалом (то есть типологически не совпадающим со знаменными попевками). В этом случае попевка либо находится в *конце* строки, либо в ее *начале*, либо *и в начале, и в конце*, как бы «обрамляя» индивидуальные интонационные построения. Лишь иногда, подобно островку стабильности, попевка может появиться в *середине* строки, окруженная изменчивым мелодическим материалом.

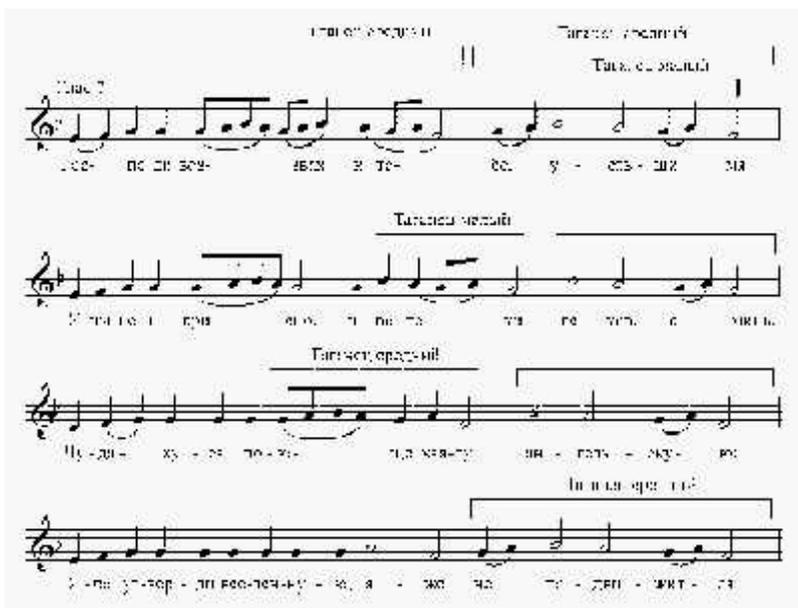
Степень его интонационной яркости и характерности весьма различна и по-разному соотносится с тематизмом попевок. В условиях *силлабического* распева попевке может предшествовать нейтральный «зачин», и тогда интонационную характерность строке придает именно попевка. Появляясь же в *мелизматических* строках, попевка как бы «подстраивается» под общий стиль и лишь дополняет, продолжает мелодически характерный начальный раздел строки. В качестве примера приведем такие строки с участием попевки Таганец средний.

3.



Подобно данному примеру, и другие попевки наиболее часто звучат именно в *завершающих* разделах строк, поскольку окончания наиболее типизированы и стабильны. Они особенно важны для узнавания строк в условиях устной традиции с ее высокой степенью вариативности. *Вариантность* строк — важнейшая особенность сербского «Осмогласника», зафиксировавшего живую устную традицию пения сербов. Каждая строка песнопений, появившись первый раз, больше не повторяется абсолютно точно: народный гений демонстрирует блестящий парад приемов изменения! Рамки статьи не позволяют говорить о них подробно, поэтому ограничимся одним примером — приведем четыре варианта начальной строкой 7 гласа.

4.



В первом проведении строки мы слышим, как постепенно из вращательного движения кристаллизуется типовое завершение — Таганец малый. Но и в начальном разделе строки уже складываются очертания этой попевки, даже есть два ритмически различных проведения Таганца среднего, хотя ясно услышать их пока еще не позволяет распределение слов

текста (группирующих мелодические фрагменты вне очертаний попевки). Во втором варианте строки словесный текст, напротив, позволяет ясно услышать два проведения попевки, как бы «обнажая» попевочную структуру. В третьем варианте строки начальный ритмически-активный мотив из четырех восьмых неожиданно выявляет свою «причастность» к попевке, «встраиваясь» в нее. В четвертом варианте строки ее начальный раздел становится мелодически нейтральным, но по характерному попевочному окончанию строка все равно сохраняет узнаваемость.

Последний, четвертый вариант показывает *упрощение* напева строки: вместо ее начального мелодического рисунка перед нами — обычная архаическая псалмодия («читок»). В песнопениях других гласов при упрощении могут появиться интонации опевания или волнообразного движения (в диапазоне кварты). Но в любом случае для подобной группы строк Октоиха характерен общий признак — исчезновение первоначального мелодического узора и замена его простыми нейтральными интонациями.

Два предыдущих варианта в приведенном нотном примере относятся к другой группе приемов варьирования — с *сохранением* очертаний напева строки. В них, как мы видели, вариантность коснулась только изменения *вида* попевки Таганец (малый — средний) и перегруппировки образующих ее элементов. Песнопения других гласов показывают значительно большее разнообразие приемов, включая орнаментальное варьирование и настоящее мотивное развитие, подобное европейской профессиональной музыке (секвенции, увеличение и уменьшение мотивов, их интервальные изменения, использование мотивной комбинаторики, синтезирующей интонации разных строк, и т.д.). Степень мотивных преобразований может быть столь значительной, что возникает третья группа приемов вариантного преобразования строк — с *усложнением* их напева. Здесь мелодические образования строки изменяются до неузнаваемости, возникают новые мелодико-ритмические фигуры, среди которых могут появиться даже очертания новых попевок (ранее не звучавших в данной строке). Так происходит, к примеру, вариантное изменение сложных мелизматических строк стихир на «Господи возвах» 6 гласа.

Если мысленно представить строки всех трех названных групп, возникнет удивительная картина — сосуществование мелодий трех степеней сложности, относящихся к разным временным пластам (как будто сербский Октоих сохранил временные «срезы» разных эпох). Так, *упрощение* строк словно возвращает нас к архаическому нейтральному до-попевочному типу интонирования — псалмодии и опеванию ладовых опор. Строки с *сохранением* напева как бы являют нам классическую формульную (попевочную) стадию бытия церковного напева, достигаемую им при стабилизации. Строки с *усложнением* подобны поздней стадии бытия распева (например, большому знаменному) или новым распевам, возникающим в более позднее время (например, демественному, киевскому). Именно такие, усложненные строки сербского распева по мелодическим очертаниям и ритмической подвижности оказываются наиболее близки киевскому распеву, о котором упоминал Разумовский. В таких строках связь со знаменными попевками сохраняется, но становится менее очевидной, поскольку попевки значительно преобразуются интонационно и ритмически.

Именно поздние распевы заставляют поставить вопрос: если в знаменном распеве каждая попевка звучит только на *одной* высоте, допустимо ли считать попевкой мелодическую формулу, звучащую на *разной* высоте и с ритмическими отличиями? Ответ здесь, как нам кажется, может быть положительным, и вот почему. Знаменные попевки сложились до возникновения киноарных помет, точно зафиксировавших их высоту в XVII веке. Как они звучали до этого времени? В древних азбуках о высоте пения знамен говорится приблизительно следующее: «гораздо ниже строки», «мало повыше строки», «высоко» и т.п. Но какова высота *самой* «строки»? Насколько ниже и выше ее пелись знамена в те давние времена? И существовало ли точное представление об интервалах? Учитывая сказанное, возможно предположить, что в разных храмах попевки звучали на *разной* высоте, сообразуясь с голосовыми возможностями певчих. И *ритмическая* организация вряд ли была однозначной (такие знамена, как крюк, стопица, палка, запятая допускают ритмические «отклонения» в об-

шей для них половинной длительности). Поскольку между сербской и русской церквями были активные контакты в XVI веке (известно, царь Иван Грозный оказывал сербам большую помощь), не исключено, что сербский распев сохранил попевки в той самой *до-пометной стадии их бытования*. Названия попевкам дала знаменненья традиция; однозначность их звучания в России пришла с введением киноварных помет — эту стабилизировавшуюся традицию сохранили до наших дней русские старообрядцы. Однако новые распевы, которые стали формироваться с XVII века, вернули попевкам их «вольности»: вновь, *меняя высоту и ритм*, знаменненья попевки звучали в киевском распеве, московском, соловецком, Троице-Сергиевой Лавры, Почаевской Лавры, Успенского собора московского Кремля и во всех других местных российских церковных напевах. Знаменненья попевки появляются даже в Октоихе болгарского распева [2, с. 2-10, 58-59, 85-86, 110-111, 137-139, 169-170, 219-220]. То есть, все названные мелодически уникальные распевы обнаруживают интонационную общность — очертания знаменненья попевок, точнее *абрис* большинства из них. Некогда древний общеславянский пра-язык породил языки русский, сербский, болгарский — различные, но сохранившие до сих пор *общие корни слов*. Своей «всепроницаемостью» знаменненья попевки подобны этим «общим корням» древнего пра-языка. Подобны и общим византийским «генам», поскольку христианство, в том числе и церковное пение, принималось славянами из единого первоисточника. Во всех славянских распевах попевки могут звучать ясно, могут скрываться за мелодической «вязью», исчезать и вновь возрождаться, но присутствие их ощутимо всегда. И какой бы ни была причина их появления в сербском распеве, в болгарском или «новых русских» распевах, бесспорно одно: знаменненья попевки — как невидимые мосты связывают в единое целое православный музыкальный мир. И это — важное свидетельство *единства православной культуры народов*, в каких бы странах они не жили, какие бы временные и территориальные границы их не разделяли.

Литература

1. Српско народно црквено појање. Осмогласник. У ноте ставио Ст. Ст. Мокрањац. Београд, 2010. 313 с.
2. Църковно-певчески сборник. Част втора. София, Переиздадена от Р. Тончева, 2000. 406 с.
3. *Металлов В. М.* Осмогласие знаменного распева. Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного распева по гласовым попевкам. М., 1899. 92 с.
4. *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России. М., 1867. 289 с.

© Куклев А. В., 2012

BELCANTO: АКТУАЛЬНОЕ ПРОШЛОЕ

Статья посвящена анализу некоторых эстетических и технических принципов певческой культуры belcanto. Утверждается их актуальность для современного вокального искусства. Приведены данные современной науки о голосе, подтверждающие практические установки певцов и педагогов XVII-XVIII столетий.

Ключевые слова: культура belcanto, головной регистр, техника дыхания.

На протяжении всей истории belcanto существует одномерное его понимание как искусства чисто «технического»: его упрекают в избыточности фиоритур, бессмысленном вокализировании, увлеченности инструментальными возможностями голоса. Но видеть суть этой уникальной культуры — культуры певческого голоса — в пустом «украшательстве», значит обречь на забвение многовековую историю музыкального театра и отрицать очевидные успехи итальянской школы, приобретшей метанациональное значение.

Смысловая наполненность термина поражает широтой охвата: это и стиль, и соответствующая техника владения голосом, допускалось даже отождествление belcanto с одним из

вокальных штрихов — пением *legato*. В настоящее время повсеместное употребление термина belcanto привело к «размытости» его смысла.

Безусловно, все приведенные выше значения включены в смысловой континуум belcanto, но характеризуют лишь отдельные его аспекты. Учитывая влияние belcanto на последующее вокальное искусство, его значение для истории европейского общества, а также тот факт, что давно перешедшее в область легенд и преданий, belcanto продолжает волновать умы всех профессионалов и любителей пения, как своего рода вокальное «эльдorado», способное разрешить все трудности в освоении голоса, позволяет говорить о более значительном явлении, нежели просто «стиль» или «техника».

Универсальность термина, множественность смыслов, заключенных в нем, позволяет говорить о belcanto как о культуре, «погруженной во внешний для нее мир, втягивающей этот мир и выбрасывающей его переработанным по структуре своего языка» [7; с. 117-118].

Определение belcanto как культуры певческого голоса позволяет приблизиться к его адекватному прочтению. Смысловые истолкования belcanto простираются между двумя полюсами — от сведения его к исключительно техническому искусству к семантически размытой, «стертой» трактовке как «прекрасного пения». Однако, есть основные положения, которые пронизывают все здание этого учения.

В исполнительской практике belcanto узнаваемо, в благоприятном положении оказываются непосредственно воспринимающие пение в традиции этой культуры. Интуитивному постижению помогают особая легкость, спонтанность вокального исполнения, способность певца оперировать колористическими возможностями голоса, владение кантиленой и колоатурой, абсолютный контроль дыхания.

В научном дискурсе belcanto в четких границах практически не фиксируется. Исследователь оказывается в сложном положении, поскольку сведение к определенным рамкам неизбежно приводит к утрате некоторых специфических свойств belcanto. И все же, необходимо отметить особенность этой вокальной культуры, которая является основным критерием при определении принадлежности к ней того или иного исполнения.

Как и в каждой культуре «возделывания» чего-либо, в данном случае голоса, необходимо определить основные принципы работы с материалом. В отношении belcanto это сделал выдающийся певец и исследователь, профессор Тбилисской консерватории Н. Д. Андгуладзе, сформулировав шесть основных постулатов, на которых построено все здание этого учения о техническом совершенствовании певца. Исследователь отмечает, что «жизнетворные традиции belcanto не потеряли своей силы, более того — все, что является истинно ценным в современном певческом искусстве Италии, непосредственно связано с вековыми традициями классического belcanto, с исполнительскими, методологическими и теоретическими достижениями эпохи belcanto» [2; с. 116].

Исследователь певческого искусства В. А. Багадуров, опираясь на зарубежные исследования, определяет искусство belcanto как импровизационное, которое всецело зависело от «вкуса, талантливости, музыкальности и техники». В этом ряду выделяется понятие техники, которое, к сожалению, часто не учитывается в исследованиях belcanto.

На первый взгляд, о головокружительной технике легендарных мастеров belcanto XVII-XVIII веков говорилось очень много: о бесконечно длительном дыхании, потрясающей силе голоса, невероятной его подвижности... Однако практически никогда не поднимался вопрос: за счет каких технических приспособлений певцы прошлого достигали таких результатов, которые и по сей день вызывают недоверчивое восхищение.

В рамках данного исследования не ставится задача полного анализа всех параметров техники культуры belcanto, но для создания некоторого паттерна восприятия культуры belcanto, обратимся к наиболее характерным техническим аспектам воспитания певческого голоса в традиции итальянской вокальной школы.

Воспитание певческого голоса — многотрудный и длительный процесс. Вокально-методическое наследие, накопленное человечеством, охватывает период более чем в четыреста лет. При этом необходимо учитывать, что этот пласт информации в основном включает в

себя описание методов разных педагогов, которые основывались прежде всего на своем опыте, то есть это субъективное знание каждого из них. Очень важно бережно отнестись к прочтению бесценного наследия наших предшественников, поскольку мы имеем дело не с готовым «рецептом» воспитания певца, но с «личностным знанием» (М. Полани), которое невозможно сделать своим за несколько часов чтения.

Певческое искусство — это прежде всего опыт! Каждый достигает своих «истин», а затем предлагает их другим. Человеческий голос неповторим, в равной степени не существует единого метода воспитания певца. Как сказал И. Кант, «нет правила, из которого можно было бы выводить разумное применение правил». Нет необходимости принимать какие-либо трактаты о певческом искусстве как своеобразный «самоучитель». Напротив, опыт, который в них заложен, должен восприниматься как «живая» мысль, с которой каждый из нас должен вступить в диалог. Без этого опыта «нет культуры, нет традиции, нет преемственности, контакта, становления, движения и достижения, нет человека» [2; с. 3].

Как иллюстрацию спорного прочтения приведем следующие положения староитальянской школы, которые встречаются порой непонимание и подвергаются резкому остракизму современными педагогами.

Автор фундаментального труда «История вокальной методологии» В. А. Багадуров считает, что старая итальянская школа использовала грудной тип дыхания. В качестве подтверждения своего мнения он ссылается на отдельные указания в трактате Дж. Каччини, П. Ф. Този, на сведения о методе «Болонской школы», полученные из книги Г. Ф. Маннштейна.

Вероятно, исследователя смутило указание на необходимость ощущения «развернутой, поднимающейся груди» во время пения. В традициях отечественной вокальной педагогики подобное указание было расценено как призыв к грудному дыханию. Справедливости ради стоит отметить, что некоторые отечественные певцы и педагоги отмечали важность неспадения стенок грудной клетки во время фонации¹.

В итальянской традиции XVIII века принцип неспадения стенок грудной клетки во время фонации был тщательным образом определен.

Дж. Манчини употребляет выражение «сила груди», указывая на точку локализации ощущений работающей диафрагмы, которой соответствует выпирающий эпигастрий — надчревная область, зона солнечного сплетения.

Также указания на применение «развернутой груди» мы обнаруживаем у современного педагога и певца, профессора Академии г.Озимо (Италия) А. Юварры, который считает, что «если вместо эпигастрия выступает ипогастрий, мы имеем дело с не правильным применением опоры или, по крайней мере, отличным от классической итальянской традиции. ...особая «благородная статья», которую предписывали вокалисту старинные итальянские певческие школы, не просто украшение, а полноценный структурный компонент, соответствующий правильному балансу и естественной координации человеческого тела» [9; с. 34].

Принцип неспадения грудной клетки во время пения, реализуемый через «благородную» постановку корпуса тела певца в традиции belcanto, обрел научное обоснование в трактате Л. Д. Работнова «Основы физиологии и патологии голоса певцов». Для своего времени труд Л. Д. Работнова был прогрессивным исследованием, которое к сожалению не получило должной оценки среди педагогов, но нашло отклик у певцов: Н. Д. Шпиллер, Д. Я. Андгуладзе².

В качестве еще одного примера влияния культуры belcanto на современное вокальное исполнительство, а также некорректного истолкования можно привести понятие «головного голоса» (voce di testa), принятого в итальянской вокальной школе, один из постулатов которой звучит следующим образом: кто по-настоящему умеет петь, умеет переносить голос в голову.

Необходимым элементом вокальной техники культуры belcanto является наличие специфического головного регистра, который необходим для высокохудожественного пения. Причем, имеется в виду не верхний участок диапазона голоса певца, а именно специфиче-

ский механизм (la voce di testa, die Kopfstimme), который достаточно часто в русской традиции отождествляют с фальцетом. Это происходит на основании не совсем точных, с контекстуальной точки зрения, трактатов итальянских мастеров пения XVIII века. Так, например, П. Ф. Този в своем труде указывает, что «многие учителя заставляют своих учеников петь альтом, потому что они не умеют найти у них фальцет» [4; с. 109]. Далее маэстро говорит о необходимости воспитания фальцета и соединении его с натуральным (грудным) голосом, в противном случае будет слышна регистровая неоднородность голоса и он в итоге потеряет свою красоту.

Необходимо помнить, что в старые итальянские мастера певческого искусства (П. Ф. Този, Дж. Манчини, А. Бернакки и др.), говоря о необходимости воспитания фальцета, имеют в виду только головной голос. Термин «фальцет» (falsetto) употребляется потому, что по бытовавшим тогда представлениям головной голос образовывался в ложных (falso) связках, тогда как грудной голос образовывался в истинных голосовых связках. Отсюда и этимология термина.

Наличие хорошо развитого головного регистра — залог певческого долголетия и гарантия высокой силы воздействия на слушателя. Пренебрежение головным голосом приносит вред и решению художественных задач, и технической подготовленности певца (ограниченный диапазон, отсутствие гибкости и динамической, и интонационной). Более того, отсутствие головного регистра приводит к вокальному нездоровью, поскольку «недостаточная опытность некоторых преподавателей сольфеджио обязывает учащихся выдерживать целые ноты форсированным грудным голосом на напряженных связках, вследствие чего изо дня в день небные дужки все более воспаляются, и ученик теряет если не здоровье, то сопрано» [4; с. 109].

Именно специфический головной регистр признается ведущим в формировании и воспитании верного певческого тона. Механизмом головного регистра в совершенстве владели кастраты, и эта традиция классического belcanto передавалась из поколения в поколение. Последние великие кастраты (например, Паккьяротти) передали понимание головного регистра женским голосам — сопрано. Стендаль отмечает, что «заслуга этих великих артистов (Бернакки, Паккьяротти, Априле) перед современниками в том, что едва ли не каждый из этих *organ* вырастили талант двух или трех превосходных певцов» [8; с. 544-545].

Воспринятое из итальянской вокальной школы, понятие головного регистра претерпело множественные изменения и зачастую сводится к «звонкости» голоса, его резонированию в области «маски», тогда как яркое звучание — производное, акустический результат. Механизм же головного регистра остается закрытым знанием, способ достижения подменяется результатом.

Необходимо отдельно обозначить вопрос о дыхании в пении в трактовке итальянских мастеров. Широко известен постулат старой итальянской школы, а значит один из основных постулатов культуры belcanto: «Искусство пения есть искусство дыхания». Академик Б. В. Асафьев отмечал, что belcanto создавалось как «пение всецело обусловленное дыханием» [3; с. 319]. В классическом belcanto акцентируется слово *искусство*, таким образом *искусство* пения есть *искусство* дыхания.

В XIX веке, с исследованиями М. Гарсиа-сына, в вокальную педагогику все в большей степени проникают естественнонаучные представления о певческом процессе. В своей практике педагоги сместили акцент на дыхание, что закономерно привело к разговору о возможности применения в пении различных типов жизненного дыхания. Так, Л. Б. Дмитриев в своих исследованиях говорит о применении в пении нижнеберберно-диафрагматического или же брюшного дыхания, что только лишь раскрывает анатомо-физиологический механизм дыхания, но ни в коей мере не помогает в правильной его организации.

В одной из частных бесед профессор Н. Д. Андгуладзе заметил, что «в отношении пения необходимо говорить не о типах, а о технике дыхания» [6].

Ведущие мастера и педагоги belcanto поддерживали положение об инверсионном характере певческого дыхания, которое строго противостоит любому из жизненных типов ды-

хания. Инверсионная природа певческого дыхания подтверждается научными исследованиями (Р. Юссон, М. Нозадзе, Л. Работнов, Атоматис, В. Сафонов, В. Морозов и др.). Дыхание из пассивного превращается в активное, направленное исключительно на звукотворчество.

Всесторонний анализ и практическое применение сложных технических приспособлений в пении, подняли культуру belcanto на небывалый уровень художественного синтеза. Природная способность итальянцев «слишком высоко ценить чистый момент звучания», но при этом сочетать его с «художественным моментом высокой выразительности» [4; с. 9] привела к формированию уникальной культуры певческого голоса, которая постепенно приобрела статус метанациональной певческой традиции.

Современное вокальное искусство в лучших своих проявлениях следует традициям культуры belcanto, которые неизменно вот уже на протяжении нескольких столетий открывают пытливым умам «секреты вокального мастерства». Нам представляется, что собранные воедино и постепенно вводимые в исполнительскую и педагогическую практику, труды композиторов и певцов belcanto помогут современным вокалистам приблизиться к «прекрасному пению».

Примечания

¹ Распространенный в 30-х годах метод абдоминального (брюшного) типа дыхания, который артист (Д. Я. Андгуладзе — А. К.) пытался сознательно применить, привел к нежелательным результатам, голос начал тяжелесть, появилась опасность «качания». Рекомендации Л. Работнова вернули Д. Андгуладзе те приемы певческого дыхания, которыми он интуитивно пользовался в молодые годы и которые были заложены в нем от природы. См. об этом [1].

Литература

1. Андгуладзе Н. Д. Золотой голос // Советская музыка, 1982. №11. С. 88-90.
2. Андгуладзе Н. Д. Основные постулаты итальянской вокальной школы / Андгуладзе Н. Д. Homo cantor. М.: Аграф, 2003.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971.
4. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. 1. М.: Музсектор Госиздата, 1929.
5. Дейша-Сионицкая М. Пение в ощущениях. М.: Музсектор Госиздата, 1926
6. Личный архив автора.
7. Лотман Ю. М. Культура и взрыв // Лотман Ю. М. Семиосфера: Культура и взрыв; Внутри мыслящих миров; Статьи; Исследования; Заметки. СПб.: Искусство-СПб, 2004.
8. Стендаль. Жизнь Россини // Стендаль. Собр. соч. в 15 т. Т.8. М.: Правда, 1959.
9. Юварра А. Голос и его техника. Н.Новгород, изд-во ННГК им. М.И.Глинки, 2010.

© Семёнова Ю. С., 2012

ИСТОРИЧЕСКОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ЕКАТЕРИНЫ II «НАЧАЛЬНОЕ УПРАВЛЕНИЕ ОЛЕГА»: ЖАНРОВЫЙ МИКСТ В РУССКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ XVIII ВЕКА

В статье рассматриваются жанровые особенности одного из музыкально-театральных сочинений на либретто Екатерины II — исторического представления «Начальное управление Олега».

Ключевые слова: Екатерина II, «Начальное управление Олега», русский музыкальный театр, жанровый микст.

Царствование Екатерины II (1762-1796), по праву названное «золотым веком» российской истории, отмечено особенно активной интеграцией отечественной музыкальной культуры в европейское художественное пространство, начавшейся еще при Анне Иоанновне и Елизавете Петровне. Включив сферу искусства в процесс создания новой российской государственности, Екатерина сосредоточила основное внимание на музыкальном театре. Придворные спектакли представляли собой не только одну из форм досуга императрицы и ее вельможного окружения, часто они репрезентировали общественно-политическую и культурную ситуацию своего времени. Интенсивное функционирование музыкального театра при екатерининском дворе во многом инспирировалось самой императрицей, влиявшей на его репертуарную политику, участвовавшей в административной организации, инициировавшей строительство новых театральных зданий.

Во второй половине 1780-х — начале 1790-х годов императрица выступила в качестве либреттиста пяти комических опер¹ и «исторического представления»² с музыкой «Начальное управление Олега». Роскошное декорационное оформление, неограниченные постановочные возможности, высокий профессиональный уровень музыки и актерской игры и, наконец, венчественное имя главного автора обеспечивали музыкально-театральным проектам императрицы неизменный успех у публики и высокий общественный резонанс.

Представление из истории правления первых древнерусских князей рода Рюриков Екатерина писала в «подражание Шекспиру, без сохранения театральных обыкновений правил» [12, с. 260]³. Императрица обратилась к жанру исторической хроники с целью укрепления идеологической незыблемости прерогатив собственной монаршей власти и художественного воплощения важнейших тенденций российской внешней политики конца XVIII века. В «Олеге» символически отразился знаменитый «греческий проект» Екатерины — самая масштабная и амбициозная идея, заключающаяся в завоевании Константинополя и восстановлении новой Греческой империи на территории древней Византии. Сюжет его вызывал прямые аллюзии с современностью: князь Олег Урманский, назначенный Рюриком опекуном своего сына Игоря и занявший русский княжеский трон, разворачивает свою государственную деятельность, основывает новые города на русской земле и укрепляет ее внешнеполитическое положение, достигая превосходства над Константинополем.

Кроме того, в «Олеге» проявилась европейская просветительская концепция монарха как установителя социальной гармонии и блюстителя общественного блага. Князь Олег наделяется качествами образцового правителя и вызывает неизбежные ассоциации с самой Екатериной. Обращение императрицы к древнерусской истории было связано также со стремлением обосновать необходимость самодержавия как наиболее разумной политической системы в России и показать его либеральный характер. В сюжете представления эта мысль получила панегирическое воплощение.

Музыка «Олега» стала результатом профессионального сотрудничества придворного композиторского триумвирата, реализующего конкретные творческие идеи драматурга-императрицы. В Пашкевичу были поручены свадебные хоры III действия, К. Каноббио написал инструментальные номера спектакля (увертюру, антракты и свадебный марш), Дж. Сартти создал музыкальное оформление финального V акта (одические хоры на стихи

М. Ломоносова и мелодраму по отрывку из трагедии Еврипида «Алкеста»). Имея опыт работы с разными композиторами в постановках своих комических опер, Екатерина обратилась в «Олеге» к проверенным авторам, прочно утвердившимся при дворе в профессиональном отношении. Привлечение коллектива музыкантов произошло осознанно и объяснялось несколькими причинами. Во-первых, оно демонстрировало плодотворность российско-европейского музыкального взаимодействия; во-вторых, один композитор вряд ли смог бы на высоком уровне осуществить творческие замыслы императрицы; наконец, этому способствовало отсутствие сквозной музыкальной драматургии в спектакле. Итогом стало специфическое музыкально-стилистическое смешение, отличающее это уникальное творение Екатерины II.

«Олег» занимает особое место в русском музыкальном театре XVIII века в силу своей жанровой неоднозначности и исключительности. Подчеркнув в подзаголовке к сочинению отход от норм классицистской эстетики, Екатерина обозначила тем самым свободу его драматургического построения. Исходя из сюжетной логики, спектакль условно можно разделить на две части, приблизительно равные в масштабном соотношении. Первая объединяет «русские» (I-III), а вторая — «византийские» (IV-V) действия. В соответствии с этим распределен и музыкальный материал: узловыми этапами в нем являются III и V акты, в которых сосредоточена большая часть музыкальных номеров. В целом же наблюдается постепенное усиление роли музыки к концу представления, в результате чего финал становится наивысшей, апофеозной точкой музыкально-сценического действия.

В «Олеге» трудно говорить о последовательно выстроенной линии музыкальной драматургии, так как его композиторы работали обособленно друг от друга. Однако отмеченный крендирующий принцип музыкального оформления позволяет говорить об определенной динамике в драматическом действии. По ходу представления постепенно меняется соотношение музыки и драмы, возрастание удельного веса музыкального начала приводит к их равноправному значению. Таким образом, происходит своего рода жанровая модуляция от драматического спектакля к музыкально-театральному действу, что, на наш взгляд, и обусловило неоднозначность жанрового истолкования произведения.

Работая в 1786 году над литературным текстом «Олега», Екатерина, судя по всему, еще не представляла окончательно его музыкальный облик, хотя уже предполагала наличие отдельных номеров. Так, 2 ноября статс-секретарь императрицы А. Храповицкий отметил в своем дневнике: «Говорено об Олеге и велено хоры переделать белыми стихами» [8, с. 16]. В целом же «Олег» создавался не как музыкально-театральное произведение, в котором словесный текст изначально рассчитан на музыку. Приоритет в нем принадлежал драматической составляющей, музыкальный же материал рассматривался как своеобразное декоративное оформление сценического действия. Однако в 1790 году (спустя несколько лет) в процессе постановки «Олега» обнаружилась уже вполне определенная режиссерская позиция императрицы в отношении его музыкального воплощения⁴. Сконцентрировав основную часть музыки в узловых моментах драматического действия, она определила ее принципиально важную роль в репрезентации ключевой идеи этого произведения. Именно поэтому особенно строго Екатерина оценивала финальные его номера и не удовлетворившись музыкой, первоначально порученной новому придворному капельмейстеру Доменико Чимарозе, передала этот ответственный заказ Сарти⁵.

В попытках жанрового определения «Олега» обнаруживается пестрота существующих мнений. В отзывах своего времени оно фигурировало, главным образом, как опера. Именно так охарактеризовал представление Г. Державин в своем «Рассуждении об опере» [11, с. 602]. Граф Эстергази писал о «русской опере» «Олег» в письмах из Петербурга [3, с. 357]. К этому обозначению склонялась и сама Екатерина. Говоря о своей новой пьесе, она предвидела большой ее успех и заключила, что «это, скорее, опера [фр.]» [8, с. 204-205]. Об этом же свидетельствует финансовый счет на издание сочинения, приводимый А. Н. Пыпиным. В нем, в частности, указано: «Ее Императорское Величество Высочайше

повелеть соизволила оперу под заглавием «Начальное управление Олега» с принадлежащими к ней нотами напечатать на счет Кабинета» [12, с. 330].

В процессе исторической эволюции и формирования определенных стереотипов оперного жанра по отношению к «Олегу» появились неоднозначные суждения: «опера» [7, с. 236], «пьеса с музыкальными номерами» [10, с. 105], «музыкально-драматическое произведение» [8, с. 248], «театрализованная политическая хроника с сопровождением музыки» [1, с. 134], «опыт создания русской оперы-серия» [2, с. 159], «драма с музыкой» [5, с. 377].

Очевидно, что в большинстве из приведенных жанровых обозначений «Олега» проявляется тенденция к разграничению драматического начала и музыки. Однако это, на наш взгляд, несколько односторонний подход к проблеме жанровой специфики этого сочинения. В русской музыкально-театральной практике конца XVIII века нет аналогичного явления, поэтому не следует пытаться прикрепить к нему определенный «жанровый ярлык». «Начальное управление Олега» — главный музыкально-театральный проект Екатерины II. В этой «экспериментальной» постановке императрица сознательно отошла от классицистской концепции художественной целостности с целью найти иной принцип сочетания музыкального и драматического компонентов спектакля, основанного на стилистическом смешении материала.

В «Олеге» использованы элементы различных музыкально-театральных жанров, получивших развитие на русской почве: увертюра, оркестровые антракты и марш типичны для драмы с музыкой, «фольклорный» хоровой цикл связан с традициями русской песенно-бытовой комической оперы, одические хоры Сарти восходят к кантатно-ораториальной стилистике (хоровому концерту), вставной эпизод «театра в театре» (сцена из «Алкесты») решен в жанре мелодрамы⁶. Их неповторимое сочетание образует некий «жанровый микст», не поддающийся формальному обозначению. Эта определяющая особенность произведения в большинстве случаев не акцентировалась, за исключением замечания Ю. Келдыша о том, что оно должно рассматриваться как образец «смешанного музыкально-драматического жанра, находящегося на стыке между драмой и оперой» [5, с. 377]. Эта мысль отчасти была подхвачена М. Черкашиной. Соглашаясь с общепринятой оценкой «Олега» как пестрой смеси, лишенной какой бы то ни было целостности, она усматривает ценность в его исторической тематике, в рамках которой сочетание стилистически разнородных компонентов стало основой развитой впоследствии «стилистической системы исторических музыкально-театральных жанров» [15, с. 94].

Весьма примечательно, что впервые на жанровое смешение в «Олеге» еще в XVIII веке указал французский дипломат Ш. Массон. В своих «Мемуарах» он писал, что это произведение «написано в новом жанре: это ни трагедия, ни комедия, ни драма, ни опера, но **собрание сцен всех родов** [выделено нами. — Ю. С.]» [6, с. 51]. Следует заметить, что для конца XVIII века как периода господства западноевропейских музыкально-театральных влияний и зарождающихся основ отечественного искусства отсутствие устоявшихся жанровых типов в музыкальном театре было естественным. Именно поэтому жанровое смешение в «Олеге» показательно как образец взаимодействия ассимилированных зарубежных традиций с русской культурой, рождающего в результате новое явление.

Однако музыкально-стилистическая микстность «Олега» имела, на наш взгляд, и внемзыкальные предпосылки, сыгравшие едва ли не определяющую роль в формировании индивидуального жанрового облика этого произведения. Во многом она стала следствием многозначного идеологического подтекста, пронизывающего историческое представление Екатерины II. В нем соединились отзвуки внешнеполитических замыслов «греческого проекта», популярных просветительских представлений об образцовом правителе, декларация исторической искренности монархической системы государственного устройства, подчиненные единой, ключевой в произведении идее прославления мощи, величия и процветания Российской державы под скипетром мудрой императрицы Екатерины II. Синтетический характер политического манифестирования обусловил соответствующее музыкально-жанровое решение, направленное на достижение максимального эффекта в публичном восприятии. Приме-

чательно, что все известные постановки «Олега» состоялись не на узко ориентированной придворной сцене, а в городском Каменном театре, доступном для широкой публики. В письме Потемкину от 1 ноября 1790 года Екатерина заметила: «Сегодня Олега в третий раз представляют в городе и он имеет величайший успех, и к воскресенью уже все места заняты; спектакль таков, как подобного еще не было, по признанию всех» [4, с. 601].

Примечания

¹ «Февей» (1786, муз. В. Пашкевича), «Новгородский богатырь Боеславич» (1786, муз. Е. Фомина), «Храбрый и смелый витязь Ахридеич» (1787, муз. Э. Ванжуры), «Горе-богатырь Косометович» (1789, муз. В. Мартин-и-Солера), «Федул с детьми» (1791, муз. В. Пашкевича и В. Мартин-и-Солера).

² Жанровое определение Екатерины II.

³ Необычный подзаголовок объяснялся увлечением императрицы шекспировскими сочинениями и отходом от основного правила классицистской драматургии — соблюдения трех единств. Так, в письмах к Ф. М. Гримму она отмечает: «В это время я читала Шекспира по-немецки, <...> и выдумала в 1786 г. написать на это драму» [2, с. 224].

⁴ Крымское путешествие Екатерины и последовавший за ним напряженный период в российской внешней политике, очевидно, объясняют тот временной промежуток, который возник между созданием «Начального управления Олега» как драматической пьесы (рукопись — 1786 г., издание — 1787 г.) и работой над его музыкальным оформлением и сценической постановкой (преьера и издание партитуры — 1790 г.).

⁵ Это отражено в записях Храповицкого от 5 сентября 1789 года: «Не показался хор Чимарозов для Олега <...> пусть музыку сочинит Сартин» [3, с. 205].

⁶ М. Щербакова усматривает в музыкальной сценографии «Олега» близость «сценической оратории» или «статуарным типам оперно-балетного спектакля» [12, с. 25]. Кроме того, ориентированность на личность монарха и особая маркированность в произведении хорового начала вызывают параллели с российской практикой опер-серии, о которой пишет Е. Ходорковская [13].

Литература

1. Вольман Б. Русские печатные ноты XVIII века. М., 1957.
2. Гозенбуд А. Музыкальный театр в России. Л., 1959.
3. Два письма графа Эстергази из Петербурга к жене своей // Осьмнадцатый век: Исторический сборник, издаваемый П. Бартевым. М., 1868. Кн. 1.
4. Екатерина и Потемкин. Подлинная их переписка. 1782-1791 гг. // Русская старина. 1876. Т. 16-17.
5. Келдыш Ю. Русская музыка XVIII века. М., 1965.
6. Массон Ш. Секретные записки о России времени царствования Екатерины II и Павла I. М., 1996.
7. Михневич В. Очерк истории музыки в России в культурно-общественном отношении // В. Михневич. Исторические этюды русской жизни. СПб., 1879. Т. 1.
8. Памятные записки А. В. Храповицкого, статс-секретаря императрицы Екатерины Второй. М., 1990.
9. Письма Екатерины II барону Гримму // Русский архив. 1878. Кн. 3.
10. Светлов С. Русская опера в XVIII столетии // Ежегодник императорских театров. 1897-1898. Приложение. Кн. 3.
11. Сочинения Державина / С объяснительными примечаниями Я. Грота. СПб., 1872. Т. VII.
12. Сочинения императрицы Екатерины II на основании подлинных рукописей и с объяснительными примечаниями академика А. Н. Пыпина. Т. 1-12. СПб., 1901. Т. II.
13. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. В 2-х т. М.-Л., 1929. Т. II.
14. Ходорковская Е. Опера-серия в России XVIII в. // Музыкальный театр. Сб. научных трудов РИИИ. СПб., 1991. Вып. 6.
15. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма. Киев, 1986.
16. Щербакова М. Музыка в русской драме: 1756 – первая половина XIX в. СПб., 1997.

© Щербатова О. А., 2012

«КОЛОРИСТИЧЕСКАЯ ФАНТАЗИЯ» С. СЛОНИМСКОГО: ЗВУК И ФОРМА

Статья посвящена «Колористической фантазии», одному из наиболее оригинальных произведений С. Слонимского. В центре внимания взаимосвязь звукового образа фортепиано, отмеченного многообразием приемов нетрадиционного звукоизвлечения, и композиционно-драматургический процесс.

Ключевые слова: С. Слонимский, «Колористическая фантазия», звуковой образ фортепиано, нетрадиционные приемы звукоизвлечения, форма.

Одной из характерных тенденций музыки XX века стали поиски в области расширения акустических возможностей традиционных инструментов. По отношению к фортепиано они в первую очередь значительно расширили доступную ему звуковую палитру, обогатив ее комплексом новых сонорных эффектов, связанных с нетрадиционными приемами игры. При этом заметим, что грань между обычной и неординарной трактовкой фортепиано в отдельных случаях достаточно зыбкая. Речь идет прежде всего о кластерной технике, демонстрирующей на данный момент широчайший диапазон способов исполнения: пальцами, ребром или плоскостью ладони, кулаком, костяшками пальцев, предплечьем и т.д. Кластеры могут исполняться одновременно, *tremolo*, *glissando*.

Кроме кластерной техники, к нетрадиционным пианистическим приемам относятся те, которые используют «периферийные возможности» инструмента [4, с. 55], позволяющие получить неспецифические для него звуки. К их числу принадлежат: игра на струнах (удары, *pizzicato*, *glissando*; пианист может играть пальцами, ладонями, кулаками, дополнительными предметами вдоль и поперек струн, в разных их частях), приемы беззвучного нажатия клавиш (пальцами или ладонью), удары по различным частям инструмента.

Отметим, что, будучи интегрированы в звуковую ткань произведения, нетрадиционные приемы игры обладают рядом функциональных возможностей: сонорно-колористических, фактурно-пространственных и композиционно-драматургических.

Одним из наиболее ярких примеров существенного обновления звуковой палитры фортепиано служит «Колористическая фантазия» Сергея Слонимского (1972). Выбор этого сочинения для рассмотрения в данной статье обусловлен рядом обстоятельств. Во-первых, необычна издательская и исполнительская судьба произведения. Из устных комментариев автора: «Колористическую фантазию я написал для украинского издательства «Музична Украина» в 72 году, когда там, на Украине, был музыкально-диссидентский кружок, в который входили Сильвестров, Грабовский ... Такая эзотерическая музыка, состоящая из очень сложных звучаний. (...) не стилизуя, я в этом духе написал. И, видимо, так попал в яблочко, что запретили весь сборник, включая мою фантазию¹». Даже после официального издания (1976) фантазия вплоть до нашего времени, к сожалению, практически не попадала в поле исполнительского и исследовательского внимания.

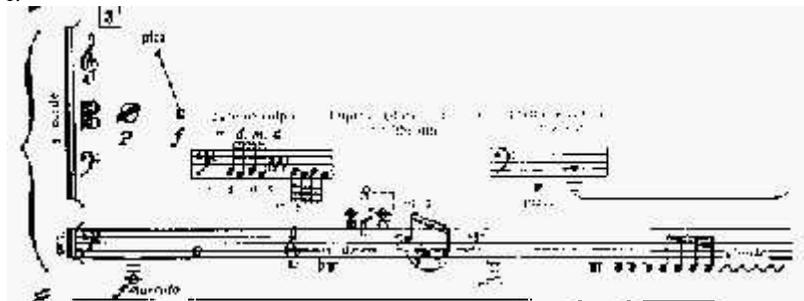
Во-вторых, пьеса Слонимского является редким для отечественной музыки второй половины XX века примером, демонстрирующим богатейший арсенал нетрадиционных приемов фортепианной игры. При этом принцип обновления звуковой палитры инструмента является здесь универсальным для всего композиционно-драматургического процесса.

Напомним, что, начиная с 60-х годов XX века, нетрадиционные пианистические приемы периодически привлекали внимание отечественных композиторов. В этой связи назовем Вариации (1961) Э. Денисова, Сонату для фортепиано (1965) С. Губайдулиной, Сонату №1 для скрипки и фортепиано (1963) и Вариации на один аккорд (1966) А. Шнитке. До появления «Колористической фантазии» нетрадиционные приемы игры были опробованы Слонимским в вокальном цикле «Лирические строфы» (1964), вокальной сцене «Прощание с другом» (1966), миниатюре «Жолокола» (1970) из сборника «Детские пьесы».

Наиболее важными для «Колористической фантазии» оказываются приемы ударной (*dare in colpo*) и щипковой (*pizzicato*) игры на струнах. Также нужно отметить, что особенностью пьесы становится обращение к ограниченной алеаторике, благодаря чему исполнитель получает большую свободу в развернутых импровизационных разделах. В основу «Колористической фантазии» положена свободно трактованная сонатная форма.

Сам автор рекомендует начинать пьесу с незафиксированного в нотном тексте проведения основной темы. Она исполняется на струнах (*a corde*), в динамике *f*, без регистровой интерполяции, которая будет присуща ей в дальнейшем. Звучание основной темы подобно эпиграфу, настраивающему слушателя или читателя определенным образом. В качестве темы главной партии данный материал появляется в цифре 3.

1.



Входящие в состав темы секунда и кварта служат конструктивным ядром для последующего развития материала (см., например, структуру аккордов в цифре 5).

Сама тема, основные тона которой разнесены в разные регистры, исполняется на клавишах в сопровождении игры на струнах (*pizzicato*, пальцевые удары). При подобном сочетании звуковых ресурсов фортепиано, на первый план выходит ординарное звучание, «высвечивая» тему, данный эффект подчеркнут динамикой (*f*) и авторской ремаркой (*marcato*). Игра на струнах уходит на второй план: обозначается штрих, а тематическая основа оставляется на выбор пианиста (авторское примечание – *Improv. (dare in colpo) ad libitum*).

В побочной партии (цифра 4) происходит смена акустических приоритетов: игра на струнах подчеркнута более яркой динамикой по сравнению с ординарным звукоизвлечением.

2.



В результате, классическое тональное противопоставление главной и побочной партий в сонатной форме Слонимский заменяет контрастным сопоставлением различных акустических уровней, подчеркнутым игрой с пространственными эффектами: благодаря дина-

мическим ремаркам, в главной партии акустически близким становится ординарное звучание, в побочной в точку фокуса попадают нетрадиционные приемы игры.

Разработка (цифра 7) начинается с темы главной партии в новом высотном положении и, затем, обращении, что свидетельствует о ее полифоническом развитии. Именно в разработке (цифры 7-14) сосредоточено наибольшее количество импровизационных фрагментов, где распределение значимости тех или иных приемов звукоизвлечения остается на усмотрение пианиста. Важность нетрадиционных пианистических приемов и ценность индивидуального прочтения пьесы при каждом ее исполнении подтверждают слова автора: «желательно введение исполнителем дополнительной импровизации (в особенности на струнах), усиливающей индивидуальную окраску каждого данного исполнения при сохранении общей формы и фактуры сочинения». На большую значимость новых звуковых возможностей фортепиано указывает и эпиграфическое проведение главной темы *a corde*.

С точки зрения композиционно-драматургических функций способов нетрадиционно-звукоизвлечения обратит внимание на появление в разработке темы главной партии с полностью выдержанным соотношением ординарного и неординарного звучания (кульминационное проведение, цифра 11). Уровень сонорно-акустического контраста между главной и побочной (цифры 15 и 16) сохраняется в репризе при активной динамизации других факторов.

Таким образом, противопоставление двух тематических сфер, подчеркнутых контрастными исполнительскими приемами, остается стабильным при значительной свободе формообразования.

Смена приема звукоизвлечения применяется при развитии темы, как способ перерегистровки или переноса темы в другую группу оркестра. Подобное мы можем отметить в цифрах 8 и 11. Там же наблюдаем своеобразие композиторского слышания фонических особенностей инструмента. В обоих указанных случаях ординарное звучание темы выступает в роли эхо, ответа *pizzicato*, хотя, возможно, привычнее был бы обратный метод.

Темброво-регистровое варьирование эффектно применяется Слонимским и при подготовке кульминационных зон. Так, кульминационные появления главной темы в разработке и начале репризы (цифры 11, 15) предваряются развернутыми нарастаниями. При большой свободе, предоставленной пианисту, в обоих случаях заключительная фаза Каденций предполагает исполнение исключительно на струнах. Смена характера звучания инструмента в момент появления главной партии делает кульминацию максимально рельефной.

Примечательна в контексте поставленной проблемы имитация отдаленного колокольного звона в цифре 8. Измененный вариант главной темы играется на струнах *pizzicato (f)*. На последнюю кварту накладывается тот же мотив (*pp, quasi eco*), исполняемый на клавиатуре. Густая pedalная атмосфера, особое туше, определяемое авторскими указаниями (*quasi eco, cantabile non legato*), следующей одноголосной реплики создают иллюзию звучания далеких колоколов.

Авторское примечание *quasi coro e campane* появляется в репризе основной темы и при проведении ее измененного варианта (цифры 15, 17). В обоих случаях ремарка также имеет непосредственное отношение к ординарному звукоизвлечению. Имитация колокольного звона достигается исполнителем за счет туше, особой педализации, нетерцовой структуры вертикали, что в целом традиционно. Но в данном случае колорит значительно обогащается за счет неординарного звукоизвлечения, наслаивающегося на ординарное звучание.

По технологии создания колокольного эффекта «Колористическая фантазия» Слонимского в некотором роде противоположна его же более ранней пьесе «Колокола» (1970). В последней на отдельном стане композитор ритмически точно выписывает партию, исполняемую ударами по струнам. С этого сонорно-колористического приема, имитирующего звучание больших колоколов, начинается пьеса — наиболее ясно и развернуто данный способ игры реализован в разделе *Allegretto*. Удары по струнам сочетаются с ординарным звукоизвлечением, что требует от юного пианиста высокой степени свободы и координации движений за роялем.

Для эффектного окончания пьесы Слонимский прибегает к самым впечатляющим сонорным эффектам. Логика обращения к определенным приемам нетрадиционного звукоизвлечения полностью подчинена выразительным задачам и общей драматургии пьесы, устремленной к финальной кульминации в Коде. По крещендирующему принципу выстроены и приемы игры на струнах: одиночные звуки — ритмическое дробление — четырехзвучный аккорд — удары по открытым струнам.

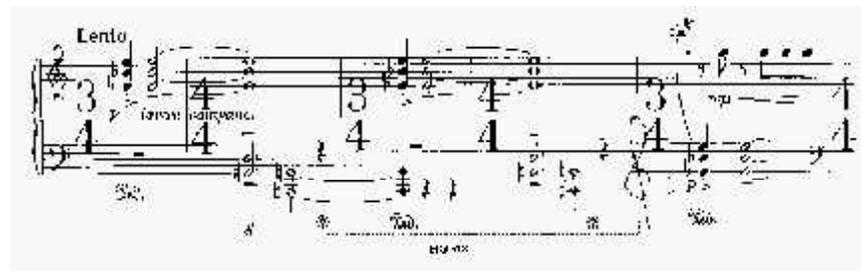
Таким образом, в «Колоколах» и традиционные, и нетрадиционные пианистические приемы направлены на создание единого эффекта — нарастающего к концу звучания колоколов. В «Колористической фантазии» имитация колокольного звона создается при помощи ординарных приемов. Нетрадиционные способы игры, при гибкой импровизации исполнителя, могут создавать широчайший спектр красочных и мобильных по внутренней драматургии эффектов.

Решения, предложенные Слонимским, в определенной мере расширяют и обогащают предшествующую традицию. Сочетание ординарных приемов имитации колокольного звона, исполняемых на клавиатуре, и вибрации открытых струн создает у слушателя ощущение расслоения музыкального пространства на два плана: реальный и потаенный, скрытый, но в то же время обладающий огромной силой.

В поисках обновления данной традиции Слонимский оказался не одинок. Не менее оригинальны приемы, найденные другими авторами, к примеру, в Вариациях на один аккорд А. Шнитке (1966) или в «Колоколах Варшавы» С. Беринским (1988).

Так, в одной из вариаций (*Lento*) цикла Шнитке на тихий перезвон колоколов накладываются более яркие речитативные реплики. Беззвучное нажатие и удержание клавиш в момент подмены педали создает обертоновый фон, мягко обволакивающий колокольные перезвоны и рождающий специфический эффект отзвука в гулком пространстве.

3. А. Шнитке. Вариации на один аккорд.



Другой пример технологического решения представлен в сонате-фантазии Сергея Беринского «Колокола Варшавы». Основой для тематического материала сочинения стала мелодия польского хора «*Recordare, Jesu pie*». Общий фонический колорит пьесы во многом определяется программным заголовком, однако звуковой образ колоколов, в отличие от произведений Слонимского и Шнитке, примечателен их искаженным, надтреснутым звучанием. Это достигается путем препарации — изменения натурального звучания двух тонов (c^1 и es^1 , между струн помещаются медные монеты).

Эпизод с польским хоралом привлекает внимание слушателя прежде всего своим необычным фоническим колоритом: аккомпанемент построен на мерном чередовании искаженных препарацией тонов. В сопоставлении с их надтреснутым тембром пронзительнее и чище звучат мелодические голоса. Как и в фантазии Слонимского, логика формообразования тесно связана с новой звуковой палитрой инструмента. В разделах, предваряющих фрагмент с польским хоралом и следующих за ним, препарированные тоны появляются эпизодически, словно всплывая из общей звуковой массы. Сам эпизод с польским хоралом выводит на первый план новые фонические особенности препарированного инструмента.

В этом трагичном, надтреснутом звучании чуткий слушатель, как нам кажется, может увидеть параллель не только (а вернее — не столько) с визуальным образом знаменитого варшавского памятника Свентоянской площади, сколько с драматической экспрессией Польского Реквиема Кшиштофа Пендеревского, основанного на теме того же хора.

Возвращаясь к «Колористической фантазии» Слонимского, нужно отметить, что исполнение подобного рода произведений требует от интерпретатора целого комплекса новых умений, позволяющих многогранно проявить свой творческий потенциал. Индивидуальная концепция исполнителя проявляется в выборе темпа, общего характера звучания, образного, эмоционального и интонационного наполнения каждой темы. Даже если оставить в стороне необходимую для данного сочинения способность пианиста к импровизации, во многом утраченную в наши дни и замещенную определенной предварительной подготовкой, фантазийность формы диктует необходимую мобильность мышления. При четко выписанной схеме сонатная форма может оказаться, например, сонатной формой с эпизодом в разработке, если исполнитель сумеет художественно оправдано сделать это, например, в цифре 14. Для первой части представленной здесь двухфазной Каденции предопределен достаточно большой временной интервал (30–45 секунд), в который можно уложить новый материал или, например, эффектно продолжить развитие мелодической реплики из цифры 12. Кроме разницы в тематическом наполнении, значимой становится временная протяженность отдельных разделов композиции, каждый раз определяющая ее новые пропорции при формальном сохранении одной схемы.

Степень свободы исполнителя также значительно отличается от традиционных представлений. «Амплитуда движений» пианиста существенно расширяется, диктуя необходимость нового уровня координации для органичного сочетания и чередования приемов традиционного и нетрадиционного пианизма.

Заглавие произведения прямо определяет одну из основных задач исполнителя — поиск нового колорита фортепианного звука. В этом сочинении представлен ряд приемов, освоение которых связано с поиском максимально эффектного их звучания в конкретной акустике и на определенном инструменте. Подчеркивая в комментариях к пьесе особую значимость нетрадиционной пианистической техники, Слонимский во многом переносит фантазийность и импровизационность в сферу современного исполнительского искусства.

Примечания

¹ Мы сознательно сохранили устный стиль речи С. М. Слонимского. Видео материал [электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.youtube.com/watch?v=gLV6zCr1_xE&feature=related. Дата обращения: 01.03.2012.

Литература

1. Вольные мысли. К юбилею С. Слонимского. СПб.: Композитор, 2003. 616 с.
2. Гецелев Б. Факторы формообразования в крупных инструментальных произведениях второй половины XX века // Проблемы музыки XX века. Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1977. 59–94 с.
3. Милка А. Сергей Слонимский. Монографический очерк. Л.: Советский композитор, 1976. 110 с.
4. Теория современной композиции: Учебное пособие. М.: Музыка, 2007. 624 с., нот.
5. Холопова В. Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 1999. 496 с.

© Сурруненко Г. В., 2012

ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ КОНЦЕРТА В ЛИЦАХ М. БРОННЕРА «РУССКИЙ ДЕКАМЕРОН. ВЕЧЕР В УСАДЬБЕ»

В данной статье выявляются принципы театрализации, использованные композитором и исполнительские приемы усиления театральной сценичности. Автор отмечает тенденции в развитии жанра хорового театра и приходит к выводам о его закономерностях в разновидности «история в лицах».

Ключевые слова: хоровой театр, концерт в лицах, сцена, история в лицах, драматизированный рассказ, перевоплощение, персонификация.

Концерт в лицах М. Броннера «Русский Декамерон. Вечер в усадьбе» был создан в 2010 году по заказу Хорового театра Бориса Певзнера «Альтона»¹. Композитору было предложено сделать обработки романсов, подобно созданному ранее (в 1994 году) В. Калистратовым концерту в лицах «Сентиментальный салон» (11 обработок старинных русских романсов). Замысел вырастает в необычную, яркую, масштабную театральную композицию.

Концерт в лицах «Русский Декамерон» (текст поэта и драматурга М. Горевича) состоит из семи номеров-новелл со вступлением (№1) и финалом (№9). Во вступлении экспонируется сцена, в которой будет происходить всё дальнейшее действие: это усадьба начала прошлого века. В гостиной хозяйки усадьбы Елены собираются молодые люди — семь мужчин и семь женщин. Аналогично сюжету «Декамерона» — собрания ста новелл о любви итальянского писателя Дж. Боккаччо (1352-1354), где три благородных юноши и семь дам уезжают из охваченной чумой Флоренции на загородную виллу, чтобы там спастись от гибели — герои русской усадьбы укрылись от «чумы» другого рода, «чумы» общественных потрясений. Собравшиеся желают музицировать, петь романсы, но решают, что это было бы недостаточно интересным. Подобно героям «Декамерона», которые проводят время, рассказывая друг другу различные занимательные истории, они придумывают игру в фанты: по очереди рассказывать истории о любви, похожие на те, что изложены в великих книгах. По условиям игры такая история не должна быть выдуманной, необходимо, чтобы рассказчик был её свидетелем или услышал её от друзей, и произойти она должна была именно в России. Участникам игры следует отгадать, сюжет какой книги напоминает рассказ, а отгадавший получает право исполнить романс.² Подобное драматургическое решение, основанное на игре, сообщает действительно театральную динамику развития.

В основу концерта легли несколько прозаических рассказов, прототипом которых, по условиям сюжета, являются знаменитые истории любви — о Ромео и Джульетте, о Тристане и Изольде и др. Популярные романсы в свободной транскрипции М. Броннера вкрапляются в авторский текст в качестве эмоционального обобщения, связанного с предыдущей историей. Каждый номер «Русского Декамерона» представляет собой диптих: рассказываемая история (соло или дуэт) и следующий за ней романс или народная песня в оригинальной транскрипции (соло с хором).

№ 1. Вступление. Романс «Утро туманное» (музыка В. Абаза, стихи И. Тургенева).

№ 2. «Пигмалион (Люба)» — русская народная песня «Хуторок».

№ 3. «Тристан и Изольда из Рязани» — романс «Белеет парус одинокий» (музыка А. Варламова, стихи М. Лермонтова).

№ 4. «Данте из Самары» — романс «О, если б мог выразить в звуке» (музыка Л. Машкина, стихи Г. Лишина).

№ 5. «Пенелопа из Владимира» — народная песня «Двенадцать разбойников» (стихи Н. Некрасова).

№ 6. «Дон Кихот из Тамбова» — романс «Только раз» (музыка П. Германа, стихи Б. Фомина).

№ 7. «Лейла и Меджнун» — романс «Нет, не любил он!» (музыка А. Гуэрчиа, стихи М. Медведева).

№ 8. «Ромео и Джульетта из города N» — русская народная песня «Матушка, что во поле пыльно?».

№ 9. Финал. Романс «Что это сердце» (музыка и стихи неизвестного автора), романс «Звезды на небе» (музыка В. Борисова, стихи Е. Дитерикс).

Выбор романсов, помимо их содержательной связи с историями любви, обусловлен желанием композитора эстетизировать и возродить в академическом исполнительстве популярнейшие мелодии городских романсов XIX века, созданных для домашнего музицирования, а к концу столетия из дворянских аристократических салонов переместившихся на сцену варьете и ресторанов.

Во вступлении, когда герои придумывают правила игры в фанты, тем самым определяя дальнейшее развитие сюжета, происходит представление персонажей-характеров: Студент, Поэт, Две подружки, «Тургеневская» девушка, Влюбленный, Влюбленная и Резонер. Особенностью «концерта в лицах» является то, что, во-первых, персонажи не названы зрителю, их поэтический образ только угадывается по эмоциональному строю, переданному через интонацию. Во-вторых, эти роли не зафиксированы за исполнителями, взаимозаменяемы. Лишь характерная роль Резонера, перечашего всей возвышенно-поэтической атмосфере, в исполнении Хорового театра Б. Певзнера закреплена за единственным исполнителем.

Все номера, в основе которых лежит рассказ, соответствуют типу хорового театра «история в лицах». Согласно его закономерностям в нем происходит тонкое переключение из плана повествования в план действия, из настоящего в прошлое.

Исполнитель-рассказчик, имеющий свое амплуа, преподносит историю гостям усадьбы, выстраивая воображаемую жизнь своих персонажей, а перевоплощаясь в героя он одновременно становится действующим лицом истории, создавая своеобразный «театр в театре». Ярко динамичная, развивающаяся на монтажном сопоставлении контрастных эпизодов музыка предполагает исполнительский подход «рассказчика-драматизатора» (термин И. Силантьевой)³ в котором соединяется эпос, повествуя о происходивших событиях, лирика, выражая свое персонажное⁴ отношение к излагаемому, и драма, становясь героем своего повествования, действуя и выступая от лица героя. Именно этот подход способен театрально раскрыть создаваемые образы, рассказать и показать многоликую историю. Переключение «роль в роль» происходит благодаря интонационно-тембровой характеристичности персонажей, о которых и от лица которых ведется рассказ. От исполнителя зависит то, с какой глубиной, объемом, красочностью, чувственностью предстанут перед слушателем его герои.

Вокально-хоровой коллектив предстает как ансамбль солистов-героев, имеющих свое амплуа и характер. В данном сочинении ярко проявляется тенденция *камеризации* жанра хорового театра. Созданное сочинение принципиально хоровое (в частности, транскрипции многих романсов и песен — соло с хором), однако хор не представляет собой стабильный однородный состав. В этой подвижности состава заключена одна из примет жанра, говорящая о его открытости, мобильности и способности к развитию.

Наиболее характерным примером театрального подхода композитора в создании сценического действия, а также исполнительской интерпретации, усиливающей зримость создаваемых образов, становится №8 «Ромео и Джульетта из города N». В нем композитор предлагает гостю усадьбы Поэту рассказать историю, прототипом которой является история о Ромео и Джульетте.

Текст рассказа можно разделить на три части: вступление, в котором происходит знакомство слушателей с героями истории — двумя влюбленными («Они полюбили друг друга, когда ей было семнадцать, а ему девятнадцать...»). Раскрывается причина конфликта («Их отцы были чиновниками... и они поссорились, потому что один обошел приятеля чинами»). В центральном разделе описаны действия героев в связи с конфликтом их семей: «Молодой человек был готов идти против воли отца, но девушка не могла отцу перечить... И за другого идти не хотела и постриглась в монахини...». В этот раздел вкрапляется прямая речь героев, переводя эпическое время повествования о событии во время действия. Заключительный раздел текста — развязка истории: «Ему исполнилось пятьдесят, когда он попал в

тот город, где стоял монастырь и увидел возлюбленную возле монастырской стены. Шел дождь, но они не замечали дождя...».

Итак, рассказ начинается. В партии рояля звучит тема (А) широкого дыхания, она задает тон повествованию, настраивает на тонкий, романтический лад. На её фоне звучат короткие речитативные фразы рассказчика-Поэта (тенор) «Я расскажу вам о влюбленных из города N...», который вводит слушателей в атмосферу новой истории.

Во второй фразе повторного строения («И они могли стоять и смотреть в глаза друг другу, он - в зеленые, она - в серые, и так могли стоять часами»), где композитор следует логике предыдущей фразы, исполнителями найдена возможность усиления театральной сценичности: фразы, повествующие о «героине» исполняет не тенор-рассказчик, а сопрано. При этом сопрано становится не столько вторым рассказчиком, сколько той героиней, о которой идет речь. Её образ возникает как воображаемая реальность, создавая своеобразный диалог двух героев. А рассказчик Поэт одновременно перевоплощается в героя своего рассказа, обращая к героине свои чувства. Подобный прием персонификации исходит из закономерностей театра, перевода рассказ в действие.

Следующая фраза текста («И могли обниматься, не замечая дождя») также повествовательного, описательного характера, однако в ней композитор исходит из принципа зримой сцены, закладывая в основу новую запоминающуюся музыкальную тему, которая осязаемо передает и мысль, и чувство, и зрительный образ, создавая впечатление реальной картины, а не рассказа о ней. Эта тема становится символом любви героев и вернется как реминисцен-

ция в последнем, заключительном разделе, в момент встречи влюбленных через много лет. Там она прозвучит как символ вечной любви, обреченной на одиночество.

Короткие речитативные и ариозные фразы объединяются в большие разделы за счет единой атмосферы фортепианного сопровождения. Тематизм партии рояля придает разделам цельность: в ней слышатся мелодии широкого дыхания, на фоне которых произносит выразительные фразы рассказчик, в ней драматургически выверенные переходы состояний и настроений, переключение планов, пейзажная изобразительность, в ней и образ движения героев, передающий их характер, состояние. И, главное, именно в музыке фортепианной партии возникают зримые сцены, решенные «показом». Композитор преодолевает повествовательность прозаического текста и воплощает образы в наглядной форме представления. Введение картин-сцен, в которых запечатлен визуальный аспект описываемых в тексте событий, глубже раскрывает театрализованный подтекст номера, театрально-сценическую интерпретацию композитора.

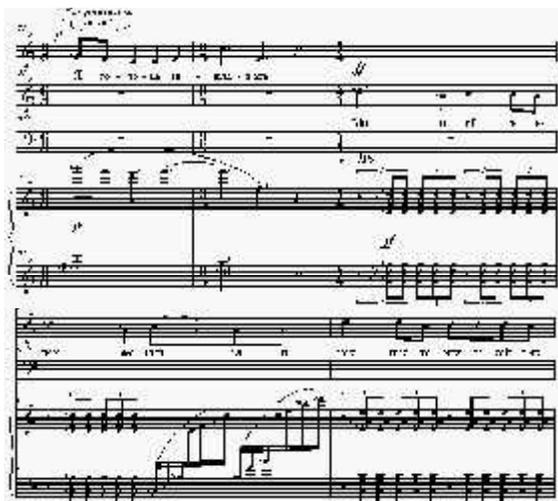
Переключению планов воображаемого и реального способствует драматургический прием вторжения коротких реплик присутствующих в усадьбе гостей: «- Вы настоящий Поэт...; - Такая любовь...; - Дальше, дальше». Они переводят действие в реальный план, герой-Ромео вновь становится рассказчиком-Поэтом.

Следующая фраза вносит контраст: «Их отцы были чиновниками...». Ускоряется темп, мелодика вокальной партии возобладает, в партии рояля учащается пульсация, давая действенный импульс смыслу произносимых слов. Подчиняясь движению музыки, исполнитель роли Поэта, повествуя, выражает свою персонажную оценку этой ситуации: «...два невзрачных человечка в серых шинелях, таких серых, как небо за окном...». Фраза «как небо за окном» возвращает слушателя в атмосферу усадьбы, что передано пейзажной изобразительностью в партии рояля, и раскрывает романтический образ Поэта, склонного к поэтическим ассоциациям.

Звучит ключевое слово «поссорились», сообщающее повествованию действенную направленность. Декламационно, резко, «печатаемая» слова, как приговор звучит «и они поссорились, потому что один обошел приятеля чинами».

Центральный эпизод, благодаря единой ритмической пульсации в партии рояля, при переменной метричности и акцентности создает двигательно-моторный образ действия (действие заключено и в самом тексте, с его концентрацией глаголов: готов идти, перечить, постриглась...), переносит всех присутствующих в напряженную, взволнованную атмосферу реально происходящих событий. И вновь дирижер применяет прием персонификации, вводя образ героини на словах, относящихся к её действиям: «Но девушка не могла отцу перечить...», обостряя конфликтность.

А вот следующий раздел повествования о дальнейшей судьбе героя в литературном тексте имеет описательный характер и уводит от точного ощущения времени, является скорее переходом к заключительному разделу: «Молодой человек женился, имел шестерых детей с женой был нежен, но не любил её и мыслями был с другой». Однако музыкальное решение вновь опирается на полное олицетворение рассказчика и героя. Ариозная мелодия широкого дыхания напряженно завоевывает кульминацию, свидетельствуя о внутренней борьбе личности, о сломленной судьбе и её преодолении через великую силу любви.



Возникает невероятной силы, порыва и страсти новая тема в тот момент, когда всё должно было прийти к завершению. Это тема воображаемой любви, в которой благодаря вновь введенному образу героини (появление солистки-сопрано) сливаются двое.

Тенор и сопрано вместе

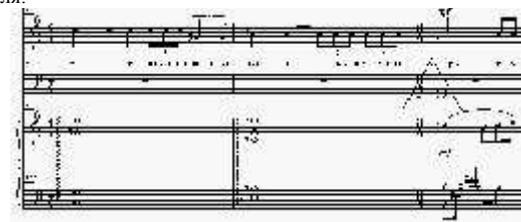


И ещё один пример создания рельефного, сценически зримого образа возникает в ключевом разделе повествования: встреча, спустя много лет. Внутри речитативного повествования рассказчика-Поэта, констатирующего факты («Ему исполнилось пятьдесят, когда он попал в тот город, где стоял монастырь»), возникает реминисценция⁵. Наплывом, как кадр из прошлого, на фоне речитативных реплик рассказчика в музыке сопровождения возникает тема любви, словно по одному ключевому слову перенося всех присутствующих в момент встречи, сделав всех её свидетелями.

Благодаря теме, возникающей как напоминание, исполнитель-Поэт вновь перевоплощается в героя. Дирижер поручает сопрано продублировать мелодию темы любви, предлагая

исполнить её как вокализ, персонифицировав тем самым образ героини. Её образ возникает как в реальном плане (по мизансцене исполнительница этой роли стоит у колонны на авансцене), и как воображаемом. Словно подчинившись атмосфере музыки, рассказчик становится героем происходящего в данный момент события, реальность и воображение сливаются воедино.

Возникает яркий театральный эффект, когда поэтическая реминисценция, исполнительское перевоплощение из роли в роль, исполнительская интерпретация — введение голоса, олицетворяющего образ возлюбленной и сценическое воплощение (мизансцена) усиливают друг друга, добываясь сильнейшего, захватывающего, глубоко эмоционального воздействия на слушателя.



— Тему исполняет сопрано, как вокализ

Данный пример объединяет в себе несколько театральных принципов, отвечающих закономерностям «истории в лицах»:

1. Номер представляет собой музыкальную историю, рассказанную исполнителями. В неё вкрапляются сцены (когда в обсуждении истории участвуют гости усадьбы) и картины-кадры, зримо в данный момент раскрывающие события, происходящие в реальности.
2. Композитор музыкальными средствами преодолевает повествовательность прозаического текста, придавая образам характерную заострённость, а ситуациям — зримость.
3. «История в лицах» несет в себе сильный заряд театральности, поскольку в её основе лежит сюжетный тип драматургии. Именно в сюжетных условиях «художественный мир музыкального произведения воспринимается слушателем как становящийся, развертывающийся у него на глазах, насыщенный событиями и действиями» [1, с. 60], а это в свою очередь отвечает закону театра, действие в котором всегда происходит в настоящее время и творится в данный момент, здесь и сейчас.
4. Особенностью рассказываемого сюжета является динамизирующее переключение планов — реального (исполнитель-рассказчик преподносит историю, выражая к ней свое отношение, давая оценку) и воображаемого, в котором происходят события истории (исполнитель перевоплощается в героя и действует от его лица). Рассказанная исполнителем-драматизатором история предстает перед слушателем живым представлением, раскрывающим эмоциональный строй героя-рассказчика, характер, мировоззрение, мотивы поступков героя его рассказа, действия и события, происходящие в нем, пробуждая в воображении зрителя театально-зримые представления.

Исполнитель данного номера перевоплощается дважды: в первый раз в Поэта, который рассказывает историю со своей точки зрения, выражая к ней свое отношение и давая свои оценки излагаемым событиям. Во второй раз он перевоплощается в героя рассказа, русского Ромео. Таким образом, благодаря двойному перевоплощению певца-актера в персонажа (Поэт), а Поэта — в героя рассказа, Ромео, возрастает заряд театральности, поддерживающий иллюзию в данный момент происходящего действия. И с помощью таких многочисленных превращений охватывается широкий диапазон чувств и состояний.

5. Важную роль в достижении сценически зримого образа играет решение дирижера-интерпретатора, обладающего театральным мышлением, который зримо представляет историю и, владея законами театрального жанра, предлагает музыкальную и сценическую реализацию номера. В случае с «дроблением» одноголосной вокальной партии и распределением

мотивов между певцами ансамбля, возникает эффект персонификации образа, солистка-сопрано начинает олицетворять героиню рассказа. И, кроме того, благодаря приему распределения фраз между певцами, достигается зримый диалог, побуждающий к перевоплощению «рассказчика» в героя истории, превращающий повествование в сцену. Возникновение голоса героини в эпизоде встречи героев (вокализ сопрано — реминисценция из вступительного раздела), усиливает эффект зримой сценичности, обогащает музыку новыми смыслами и ассоциациями, а мизансцена (символически раскрывающая пространственное расположение героев) наделяет образы зримой конкретностью. Введение образа героини раздвигает рамки повествования, превращая его в представление, и способствует более глубокому раскрытию трагической сущности истории.

Зрители в зале вместе с «гостями усадьбы» становятся слушателями и свидетелями разыгрываемых историй-сцен, что объединяет исполнителей на сцене и слушателей-зрителей в зале единым порывом коллективного сопереживания. Актёрская работа певцов на сцене невероятно сильно воздействует на слушателя, вовлекая его в самый процесс действия, захватывая и потрясая, рождая новые ассоциации, пробуждая фантазию.

Примечания

¹ Московский хоровой театр «Альтона» Б. Певзнера — это особый уникальный творческий коллектив, в составе которого шестнадцать вокалистов-актеров, владеющих разнообразными видами вокального и хорового ансамбля.

² Как написано в программке к премьере (2010).

³ И. Силантьева предлагает разделять исполнителей на типы: рассказчик-повествователь, имеющий моноперсональную природу психики, «выступает с позиции собственного исполнительского Я, игнорируя персонажное бытие... в его рассказе отсутствует элемент интонационно-тембровой изобразительности персонажей», передает общее настроение, усредненное состояние персонажа; и рассказчик-драматизатор, имеющий полиперсональную природу психики, «склонен к изображению персонажных характеров посредством игры тембров... играет за всех персонажей, владеет ролевым поведением» [2, с. 229-230].

⁴ Персонажам (Поэт, «Тургеневская» девушка и др.) присущи определенные черты личности, накладывающие отпечаток на манеру преподнесения истории, оценку ситуаций.

⁵ В тексте использован оборот, отсылающий к началу повествования: «Шел дождь, но они не замечали дождя», а в начале «И могли обниматься, не замечая дождя»

Литература

1. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., Музыка, 1982. 319 с., нот.
2. Силантьева И. Алгоритмы преобразования. Психология вокально-сценического перевоплощения. М.: Кириллица, 2005. 304 с.

© Лифанова Н. В., 2012

ПРЕДЫСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ ЖАНРА ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ В МОЛДАВСКОЙ МУЗЫКЕ

В статье рассматривается предыстория становления жанра фортепианной сонаты в молдавской музыке. Исследуются сонаты XIX-начала XX вв. Произведен обзор литературы, анализирующей первые примеры жанра молдавской фортепианной сонаты. Освещаются основные особенности произведений Ф. Ружицкого, Л. Гурова, Ш. Няги, С. Лобеля.

Ключевые слова: молдавская фортепианная соната, становление жанра, предыстория, пестреф, «Sonata au pestref turque», Ф. Ружицкий, Л. Гуров, Ш. Няга, С. Лобель.

Одной из актуальных проблем современности является изучение различных национальных культур. Фортепианное творчество молдавских композиторов XX-XXI веков — интересно и многообразно. Становление жанра фортепианной сонаты в Молдове стало возможным лишь по достижении определенного профессионального уровня национальной композиторской школы.

В разные годы к жанру фортепианной сонаты обращались такие композиторы, как: Е. Кока, Ш. Няга, С. Лобель, А. Стырча, В. Загорский, Б. Дубоссарский, А. Федорова, З. Ткач, П. Ривилис, П. Руссу, С. Бузилэ, Г. Няга, А. Муляр, Г. Чобану и др.

При неизменной важности фольклорного материала в музыке молдавских авторов, характер обращения с фольклором претерпевает ряд существенных изменений. Особенности использования национального материала в фортепианных сонатах легли в основу предлагаемой нами периодизация процесса развития фортепианной сонаты в Республике:

- Начальная стадия становления жанра в Молдове (до 1940)
- «Этнографический» период (1940-60-е годы)
- Традиции «новой фольклорной волны» (1970-1990-е годы)
- Отражение архетипических представлений (с 1990 и далее).

Уже с 30-х годов XIX века в Молдове постепенно активизируется музыкальная жизнь, расцвет которой приходится на более поздние времена (60-е годы XIX в.).

Первое свидетельство о создании фортепианной сонаты в стране относится к XIX в. Инициатором публикации и, возможно, автором сочинения является фольклорист, аранжировщик и композитор Франсуа (Франц) Ружицкий¹. В ряде обработок народных мелодий, собранных в издание «Ориентальная музыка», значится и пьеса, носящая заголовок «соната» («Sonata au pestref turque»). Данный труд также содержит ряд авторских фортепианных пьес. Упомянутое издание напечатано в 1834 г. в типографии Георгия Асаки — одного из выдающихся поэтов, литераторов, общественных деятелей городов Кишинева и Ясс. В 1981 г. сборник этот был переиздан благодаря усилиям профессора Б. Котлярова под новым названием («Народные песни и танцы Молдавии в записи Ружицкого») [3]. Сборник является одним из важных исторических свидетельств музыкальной жизни Молдавии той эпохи. По начальным данным здесь были представлены обработки 42 мелодий молдавских, валашских, греческих, турецких песен и танцев².

Благодаря этому изданию, предназначенному для домашнего или салонного музицирования, можно сделать выводы о том, какие мелодии были наиболее популярны в те времена³. Судя по заголовку сборника «Ориентальная музыка», видим, что в те годы в Молдове были популярны мелодии с восточным колоритом. Это неудивительно, если учесть исторические особенности развития молдавского региона (длительное господство Османской империи). Влияние Востока, популярность экзотической образности и связанной с этим семан-

тики подтверждает и название приводимого образца молдавской сонаты — «Sonata au prestref turque», что можно перевести, как: Соната в духе турецкого пештрёфа. Пештрёф — инструментальная форма турецкой классической музыки, начальная часть группового действия под названием «фасил» / «фасиль». Одновременно пештрёф может быть предпоследней частью в ритуале «Мевлеви айни». Обычно в пештрёфе используются ритмические фигуры, «растянутые» на длительный период [7]. Обращение к этому жанру обусловлено общей тенденцией XIX столетия, характеризующейся интересом к Востоку, а также и личностью великого молдавского господаря Дмитрия Кантемира. Он, как известно, немалую часть жизни провел при дворе турецкого султана. Будучи великим политиком, историком, просветителем, ученым-энциклопедистом, Кантемир во многом положил начало изучению турецкой музыки и собрал тетрадь собранных им турецких мелодий. Знакомство с этой тетрадью побудило современного композитора Злату Ткач обратиться к данному жанру пештрёфа. В 1991 году ею был создан цикл для струнного квартета «Пять пешревов».

По мнению Л. Рябошапки, «Соната», изданная Ружицким, представляет собой первый образец сонатного жанра в молдавской музыке. Рябошапка выделяет «Сонату» как образец инструментального жанра, форма которого имеет ряд свойственных классической сонатной форме черт. Это проявляется в трехчастном строении (экспозиция, разработка, реприза); в тонико-доминантовом соотношении тематического материала; в драматургическом построении, основанном на двух ритмически контрастных партиях; в наличии разработочного раздела и коды. В данном сочинении дают о себе знать элементы «ориентализма», судя по которым можно воссоздать картину видения восточного колорита музыкантами того времени. Ведущие мелодии щедро украшены мелизмами, первая следует по близлежащим ступеням, что в какой-то мере призвано передать колорит чрезвычайно богатого хроматикой и ультрахроматикой восточного искусства. По мнению Рябошапки названное сочинение становится «примером сонатной формы в восточном стиле» [5, с. 21].

Помимо богатой орнаментики, мелодико-ритмических и структурных особенностей «Sonata au prestref turque», мы находим здесь и иные, присущие восточной музыке, черты. Так, «Соната» написана в лидийском ладу с тоникой «соль», в минорном тоне, благодаря чему в лидийском ладу появляется несвойственная ему увеличенная секунда. На основе остинатной фактуры басов в верхних регистрах развивается извилистая одноголосная мелодия. При звучании «Sonata au prestref turque» создается впечатление, что мы являемся свидетелями музицирования аккомпанирующего себе турецкого певца-сказителя. Обращает на себя внимание долгое пребывание в одной и той же тональности, приема *ostinato*, на фоне которого в мелодии экспонируется музыкальная мысль, привнося элементы характерной для восточной музыки ритуальной статичности. На аналогичную с восточным звучанием также наталкивает сопоставление двух трезвучий, отстоящих друг от друга на интервал секунды. В развитии музыкального материала главенствует принцип импровизационности, что также весьма характерно для восточного колорита⁴.

Одним из первых творений, написанных в традиции академических сонатных жанров, принято считать «Сонату» Ш. Няги⁵. К сожалению, нотный текст сочинения утерян. В литературе остались лишь отрывочные свидетельства⁶. Так, А. Перетятко утверждает: «Фортепианная соната Ш. Няги (с-moll) обладает логичной архитектурикой и ясным выражением. Волнующие события сочетаются с лирическими, энергично проявляющиеся чувства — с чистыми эмоциями. Национальная специфика сонаты, как отмечено, проявляется определенным образом в лирических темах, в их мелодико-интонационном и ладогармоническом строении, в средствах развития (господствующими стали вариационный и полифонический принципы)» [6, с. 124]. Гармонический язык сонаты, по мнению Перетятко, постоянно варьируется, а иногда напрочь «лишен оригинальности». Исследователь пишет также об особен-

ностях применения в сонате различных фактурных, регистровых и динамических приемов, которые вызывают ассоциации с музыкой французских композиторов. «Вся структура и определенные принципы полифонического развития связаны с традициями в творчестве С. Франка и В. д'Энди, — отмечает Перетятко, — <...> эlegantность и пластичность деталей комбинируется с основными масштабами, богатством звуковых оттенков. Несмотря на все эти преимущества, сонате недостает единой драматургической линии развития (для которой характерна фрагментарность, влияющая на архитектонику), сочинение составило важный этап в сложном и тернистом процессе становления фортепианной сонаты Бессарабии» [6, с. 124].

На основании вышесказанного, можно сделать вывод, что в первом сонатном образце молдавской музыки превалирует опора, скорее, на академические, чем на фольклорные традиции.

Практически не сохранилось данных и о созданной «родоначальником» молдавской композиторской школы Сонате Л. Гурова. По свидетельству Е. Абрамович трехчастная Соната Гурова была написана в 1936 г. в тональности E-dur [2, с. 27].

Дальнейший опыт развития сонатного жанра в Молдове был продолжен С. Лобелем. В его творческом наследии значатся четыре сонаты, однако, клавиры и аудиозаписи первых трех из них утрачены. Известно, что первая фортепианная соната Лобеля (1948-49) была одночастной и написана в тональности h-moll. В ее мелодико-интонационной основе лежал молдавский и русский фольклор. «Ее первая тема, связанная с молдавскими народно-песенными интонациями, — писала Е. Абрамович, — создает образ скованного, но неуклонно поступательного движения и включает в себе большие динамические возможности, которые удачно используются не только в разработке, но и в самой экспозиции. Тема побочной партии, органично подготовленная всем предшествующим музыкальным развитием, более лирична и напевна, чем тема главной партии. Ее начало интонационно также напоминает молдавские народные мелодии. Тема заключительной партии, утверждающаяся в высоком регистре, носит праздничный, танцевальный характер и отличается от первых двух напевов русским колоритом» [1, с. 273].

Известно, что Вторая фортепианная соната (1952) Лобеля E-dur — трехчастна. Фольклорное начало было особенно ярко выражено в финальной части. Это сочинение, по многим критериям — свидетельство о достижении композитором творческой зрелости. «Эпически повествовательная первая часть сонаты, — отмечает Абрамович, — сменяется мечтательным лирическим *Andante*, музыка которого, в процессе динамического нарастания, приводящего к яркой кульминации, приобретает черты драматизма. Финал — стремительный, проникнутый жизнерадостностью танец, близкий молдавским народным образцам» [1, с. 274].

Таким образом, формирование жанра фортепианной сонаты Республики явилось сложным и своеобразным процессом. К сожалению, рассмотрение данного этапа труднодоступно для анализа. Можно полагать, что составляющими факторами жанра фортепианной сонаты стали: молдавский, русский, украинский фольклор, турецкая ритуальная музыка, западноевропейская профессиональная традиция.

Такова предыстория жанра фортепианной сонаты в Молдове, вошедшая, наряду с другими явлениями музыкальной жизни Республики, в арсенал предпосылок к созданию молдавской профессиональной композиторской школы.

Примечания

¹ Именно с его помощью и под его руководством в Молдове были изданы первые сборники фортепианных пьес.

² Во втором издании составитель отмечает неполное наличие материала.

³ В Кишиневе в эти годы наблюдался рост интереса к фортепианной игре. К концу 60-х гг. XIX в. здесь появился специальный музыкальный магазин И. Кубицкого, в котором имелся большой выбор фортепиано разных марок [4, с. 50-51].

⁴ После оригинального сочинения Ружицкого других фортепианных пьес, обозначенных термином «соната», не появлялось (во всяком случае, таковых не обнаружено) на протяжении всего XIX и первой трети XX веков.

⁵ За это сочинение в 1936 году композитору была присуждена третья премия на конкурсе им. Д. Энеску.

⁶ Анализ данного сочинения Няги, к сожалению, осуществлен без нотных примеров.

Литература

1. *Абрамович А., Лобель С.* Инструментальная музыка // Музыкальная культура советской Молдавии: Сборник статей. М.: Музыка, 1978. С. 214-289.
2. *Абрамович Е.* Композитор Л. Гуров. Кишинев: Литература артистикэ, 1979. 68 с.
3. *Котляров Б.* Вступительная статья // Народные песни и танцы в записи Ф. Ружицкого / Под ред. Б. Котлярова. Кишинев: Литература артистикэ, 1981. 15 с.
4. *Котляров Б.* Из истории музыкальных связей Молдавии, Украины, России. Кишинев: Штинца, 1982. 216 с.
5. *Рябошанка Л.* Зарождение и основные этапы развития молдавской фортепианной музыки XIX века: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1991. 25 с.
6. *Pereteatco A.* Încercările muzicii instrumentale de cameră în Basarabia // Arta. 1998 Chişinău, Editura Atelier, 1999. P. 121-131.
7. Pestref || Википедия. Свободная энциклопедия. [Электронный ресурс]. Дата обновления: 20.05.2010. Режим доступа: URL: <http://eng.wikipedia.org/wiki/Pestref> (дата обращения 13.08.2010).

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

© *Бражник Л. В., 2012*

СОЛЬФЕДЖИО КАК УРОКИ ПЕНИЯ

Предлагается переакцентировать содержание уроков сольфеджио в детских музыкальных школах с озвучивания правил по теории музыки на пение как способа приобщения детей к классической мелодике и в целях их нравственного воспитания. Предусмотрен порядок работы по разучиванию и усвоению вокальных мелодий с текстами. На основе выученных мелодий могут проводиться и другие формы работы с детьми, в том числе творческие.

Ключевые слова: сольфеджио, музыкальное воспитание, пение, нравственное развитие детей.

Обращаясь к существующей отечественной системе музыкального образования (школа — колледж — вуз), отмечаем ее безусловные достижения и тот авторитет, который она завоевала во всем мире. Радуюсь успехам, мы одновременно являемся свидетелями и определенных недостатков этой системы, в том числе ее начального звена. Пришло время не просто констатировать очевидные упущения, но и постараться преодолеть их, сообразуясь с реалиями наших дней. Ограничу свои заметки рамками дисциплины сольфеджио — обязательного компонента учебных программ детских музыкальных школ.

Современное сольфеджио, с одной стороны, является весьма динамичным, постоянно обновляющимся по содержанию и методам преподавания музыкальным предметом. Но еще и в наши дни достаточно распространена практика школьного сольфеджио, ориентированного на некие абстрактные упражнения, не помогающие, а, скорее, мешающие детям слышать и петь живую музыку. Обозначим несколько причин этого явления.

Причина первая заключается в том, что сольфеджио в музыкальных школах прежде всего традиционно нацелено на слуховое и певческое освоение элементов музыкального языка. Изучению количества знаков в тональностях, ладотональных ступеней, структур интервалов и аккордов и т.д. посвящены годы занятий по сольфеджио, которое, как известно, преподается в течение всего срока обучения в детских музыкальных школах. Именно знания учащимися правил теории музыки нередко становятся критерием не только текущих и экзаменационных оценок, но и критерием уровня преподавания самого предмета сольфеджио. До сих пор преподаватели-инструменталисты и преподаватели-сольфеджисты могут дискутировать по поводу того, кто же из них ответственен за знания детьми длительностей, знаков в тональностях и пр. В то время как дети, не справляясь с сугубо теоретическими заданиями (в том числе с такими «страшилками», как характерные интервалы) и испытывая отрицательные эмоции, не хотят посещать уроки сольфеджио, уходят из музыкальных школ, а нередко, что еще печальнее, из музыки вообще. Но ведь знания правил теории музыки не могут быть целью в обучении сольфеджио, поскольку это прежде всего *певческая дисциплина*, призванная воспитывать навыки пения и слухового восприятия (понимания) музыки. Что же касается теоретических сведений, то давно пора ввести в обучение школьников музыкальные словари (с ясно изложенными необходимыми теоретическими правилами и наличием соответствующих нотных примеров) и научить детей пользоваться ими как на уроках, так и дома.

Причина вторая закономерно связана с первой. Существующая в нашей стране система музыкального обучения детей уже с первых классов музыкальных школ организована преимущественно как система *музыкального образования*. О всех достоинствах, но также недостатках такого подхода написано немало статей и сделано еще больше докладов на конференциях различных уровней. И несмотря на то, что во многих музыкальных школах уже давно принято деление на классы (группы) общего и специального музыкального образования (для тех немногих детей, которые, возможно, и далее продолжат музыкальное обучение), сущность проблемы остается прежней. Ситуация может измениться только в том случае, если музыкальные школы будут

переориентированы прежде всего на *музыкальное воспитание*, или, еще точнее, *воспитание музыкой* детей и подростков. Такое воспитание можно осуществить, подчиняя весь комплекс дисциплин в программах музыкальных школ цели *нравственного и эмоционального развития* школьников. Воспитание музыкой призвано направить чувства людей на художественное восприятие мира, должно способствовать самосовершенствованию личности, выражению духовного начала в человеке. Причем результаты этого благородного предназначения воспитания музыкой не следует ожидать в ускоренном режиме. Эта закладываемая в юные головы музыкальная «программа» рассчитывается и должна действовать многие годы жизни. Известен опыт музыкально воспитания в Венгрии, начавшийся в 40-е годы прошлого столетия. Целью венгерской системы детского музыкального обучения было воспитание «подготовленных слушателей», то есть, по существу, любителей музыки. Именно такую важную для общего состояния и уровня музыкальной культуры задачу приобщения подрастающего поколения к подлинному музыкальному искусству призван выполнять школьный этап музыкального воспитания.

Обозначив лишь две в ряду других причин, влияющих на имеющиеся «пробелы» в конечных результатах работы детских музыкальных школ, предлагаю один из возможных вариантов решения проблемы музыкального воспитания¹.

Главным содержанием уроков сольфеджио в музыкальных школах должны стать занятия *пением*. (Совпадений с предметом внешне того же содержания, который в свое время существовал в общеобразовательных школах, не нужно опасаться, так как уроки в ДМШ следует проводить по иным программам и с иными критериями по отношению к навыкам и знаниям обучающихся.) Пение должно стать проводником в мир «живой», а не «мертвой» музыки, то есть того множества упражнений в виде озвученных теоретических правил, которыми до сих пор чаще всего занимаются на уроках сольфеджио музыки. Пение — это результат естественной психофизиологической деятельности человека, подобно словесной речи, музыкальный «инструмент», который всегда с собой. Исследования последних лет убеждают нас в том, что пение сопровождает человека с младенческого возраста. Основу музыкального воспитания в детских садах также составляет пение. В музыкальных школах поют, в основном, в хоровых коллективах. Но и дисциплина сольфеджио, возвратившись к своему первоначальному назначению, обретет новые возможности, наполнится музыкальным смыслом и будет восприниматься не просто как «обязаловка», а как необходимый и желанный для детей предмет.

Каждый педагог, ведущий этот предмет, должен исходить из тех предпосылок, что пение является естественным и органично присущим человеку способом выражения эмоций. В пении дети могут еще более раскрыться и развиваться. При этом следует учитывать, что качество пения во многом зависит от присущей человеку природной одаренности. А это означает необходимость индивидуальной работы с каждым учеником, что, как известно, служит одним из условий достижения желаемых результатов на уроках сольфеджио (или на уроках пения). Пение мелодий — это процесс исполнительский, а поскольку любое исполнительство (вокальное, инструментальное) можно в определенной степени рассматривать как *сотворчество*, то пение, безусловно, оказывает воздействие на *формирование творческой личности*. При этом следует подчеркнуть, что обучать детей пению необходимо прежде всего на основе вокальной музыки, изначально предназначенной для голоса.

Поменяв приоритеты на уроках — не озвучивание теории, а исполнение вокальных мелодий, не следует пускать дело на самотек — поем, что хотим или что имеется «под рукой» у преподавателя. Уроки пения нужно организовать в стройную систему, продумав ее содержание и формы занятий.

Прежде всего необходимо указать, что определенные требования должны быть предъявлены к преподавателям обновленной дисциплины сольфеджио. Кроме обычной музыковедческой подготовки в музыкальном вузе (либо в музыкальном колледже), педагоги должны владеть голосом, знать хотя бы основные сведения из области физиологии человека, постановки голоса, уметь замечать и снимать мышечное напряжение детских голосов, следить за правильным дыханием, осанкой. На уроках следует, по возможности, избегать так называемой «речевой» манеры пения, распространенной на эстраде. Дети с охотой подражают эстрадным певцам, что неизбежно отрицательно влияет на чистоту интонационного строя. Необходимо прививать детям культуру пения, учить их самостоятельно контролировать и быть ответственным за чистое пение. От

педагога требуется и свободное владение навыками концертмейстерской работы, а также умение в случае необходимости подобрать гармоническое сопровождение к мелодии. И если преподаватель увлечется идеей *воспитания детей музыкой* посредством пения, он без труда освоит необходимые знания и навыки.

Пение в музыкальной школе делится на два основных вида — *пение по слуху* и *пение по нотам*. На основе выученных мелодий можно проводить и другие виды работы. Излагаемый ниже порядок работы над усвоением мелодики может проводиться в иной очередности, что зависит от состава учебных групп, а также от конкретных задач и условий каждого урока. По усмотрению педагога часть упражнений с выученной мелодикой может не проводиться совсем.

Пение по слуху включает следующие виды работы:

- педагог знакомит детей с поэтическим текстом песни и пропевает (проигрывает) мелодию с сопровождением;
- песня разучивается по слуху путем повторов и проработки отдельных фраз; конечная цель — пение мелодии наизусть без поддержки педагога;
- выученная мелодия с текстом пропеваётся на разной высоте;
- словесный текст проговаривается детьми в ритмическом рисунке мелодии; определяется тактовый размер;
- мелодия поется с тактированием метрической доли; в дальнейшем к этому виду работы присоединяется отстукивание ритмического рисунка мелодий;
- записывается метроритмическая организация мелодии;
- мелодия подбирается по слуху на инструменте и пропеваётся вместе с инструментальной дублировкой;
- мелодия пропеваётся с названием звуков, осознаваемых и определяемых как ступени tonальной организации;
- выученная мелодия записывается на нотном стане вместе с текстом;
- к мелодии подбирается второй голос (или) гармоническое сопровождение.

Пение по нотам также проводится с использованием разных форм работы:

- прочитывается текст вокальной мелодии, выявляется его форма (поэтическая строфа); если обучающиеся знакомы с поэтическими метрами, нелишним будет их определение;
- стихотворный текст проговаривается в соответствии с метроритмическим рисунком мелодии; если учащиеся подготовлены к сравнению поэтического и музыкального ритма — проводится и такой вид работы;
- нотный текст (названия звуков мелодии) проговаривается в соответствии с метроритмическим рисунком мелодии;
- метроритмический рисунок прорабатывается отдельно с тактированием метрических долей одной рукой и отстукиванием ритмического рисунка другой;
- проводится тонально-ступенный анализ мелодии по нотам;
- мелодия поется с названием звуков и одновременно проигрывается на инструменте;
- мелодия с текстом выучивается наизусть (эта часть работы может быть задана на дом);
- мелодия подбирается на инструменте в разных тональностях;
- мелодия записывается в тетрадь в иной тональности, чем первоначальная;
- к мелодии подбирается второй голос (или) гармоническое сопровождение.

Кроме вокальных мелодий такими же способами могут прорабатываться и инструментальные мелодии вокального типа.

Указанные виды работы с вокальной мелодикой, нацеливающие на осознание присущей ей закономерностей метроритмической и звуковысотной организации, должны помочь созданию навыков самостоятельного музыкального анализа, поскольку в будущем в этом может появиться необходимость. Вместе с тем, эти задания являются вспомогательными по отношению к пению, которое должно по времени преобладать на занятиях сольфеджио. Следует повторить известную истину о том, что пение как способ создания музыкального процесса оказывает существенное и благотворное воздействие на развитие музыкального слуха, как внешнего, так и внутреннего. Даже у «непоющих» (поначалу) детей благодаря целенаправленным занятиям со временем складываются навыки интонирования и слышания музыки. Пение может проводиться как коллективный вид работы, но также обязательно как индивидуальный.

Важно также осознавать значимость постоянного присутствия вербального компонента — поэтического текста, который изначально создает тот или иной эмоциональный настрой. Поэтический текст обязывает слушающих быть внимательнее к *выразительности исполнения*, петь с динамическими оттенками. Как очевидно из предложенного «набора» упражнений, пение мелодий (особенно по нотам) потребует тщательной работы над воспитанием ритмического чувства. Дети должны органично воспринимать метрическую основу музыкального текста. На уроках пения вполне можно отказаться от дирижерских жестов, но тактирование как воспроизведение метрической пульсации — это обязательное условие пения в любых видах работы.

Умение петь мелодию с ее *инструментальной дублировкой* следует расценивать как очень важную задачу в обучении пению. И это далеко не столь простой навык, каким кажется на первый взгляд. Не всем детям легко дается координация и синхронность пропевания мелодии и одновременного проигрывания ее на инструменте. Но ведь совершенно очевидно, что ознакомление с новой мелодией у людей, знающих нотную грамоту, проходит чаще всего за инструментом. Мелодия играется и одновременно поется, и хорошо, если сразу правильно, без ошибок в нотном тексте (прежде всего ритмических). Именно такой навык, востребованный не только любителями музыки, но и профессионалами (например, вокалистами) надо начинать отрабатывать как можно раньше, еще в школьные годы. Следует добавить, что методы поддержки вокальной мелодии инструментальной дублировкой известны в мировой и отечественной практике сольфеджио. Сведения об этом имеются в трудах С. Мальцева [5], В. Кирюшина [6] и др.

На примерах выученных вокальных мелодий следует объяснять и все элементы музыкального языка: тональности с дифференциацией ступеней на устойчивые и неустойчивые, лады, интервалы, аккорды и пр. При этом теория становится средством познания, а не целью в обучении. Как было предложено ранее, ученики должны быть снабжены словарями по теории музыкальных элементов. («Забыл теоретическое определение, найди его в словаре, вспомни, объясни на музыкальном примере».)

Число разученных на каждом уроке вокальных мелодий может быть разным, что зависит от трудности самих мелодий, целей и задач конкретных уроков и многого другого. Совершенно очевидно, что перегружать уроки разучиванием все новых мелодий не следует. Критерием успешной работы должно быть не количество освоенных мелодий, а качество их исполнения и умение работать со знакомым материалом. На каждом уроке можно повторять выученные ранее мелодии, развивая и укрепляя музыкальную память детей.

Уроки сольфеджио на всех ступенях школьного музыкального воспитания должны органично включать и дополнительные творческие задания, привлекающие детей игровыми формами проведения. К ним относятся исполнение ритмических партитур на соответствующих детских ударных инструментах (Орф-инструментах), творческие задания типа сочинения мелодий и стихов на заданный «образ», разыгрывание музыкальных спектаклей и пр. Вполне уместно на уроках сольфеджио и прослушивание в записи той вокальной музыки, которая может заинтересовать современных детей. Разумеется, здесь должен быть разумный отбор музыкального материала и корректные комментарии педагога. Сами преподаватели также должны проявлять встречную инициативу, предлагая детям послушать вокальную классику в исполнении мировых знаменитостей. Следует помнить, что на таких уроках музыки происходит формирование музыкальных вкусов и эстетических предпочтений детей, которые они перенесут затем во взрослую жизнь.

И, наконец, очень важным является вопрос о том *репертуаре*, который будет фигурировать на уроках пения все семь-восемь лет обучения детей в ДМШ. Совершенно очевидно, что на сегодняшний день нет таких учебных пособий, в которых были бы собраны разнообразные вокальные мелодии с текстами. Этот материал нужно тщательно и обдуманно подбирать, исходя из ряда обязательных требований. Мелодии должны быть доступными по трудности, выразительными, художественно значимыми, а также удобными для разных форм работы с ними. Следует обратиться к опыту, накопленному в русской музыкальной педагогике начальных десятилетий XX века. Песенные сборники для детей создавали многие русские композиторы и музыкальные педагоги того времени, в том числе В. Ребиков (цикл «Классное пение», состоящий из нескольких тетрадей), А. Александров (цикл «Дуда»). Детские песенки на народных текстах) и др. Соответствующие образцы следует искать также в сборниках народных песен, в том числе русских городских песен, в классической вокальной музыке зарубежных и русских композиторов, включая доступную для школьных уроков оперную мелодику, в песенном творчестве отечественных

композиторов периода 30-70-х годов прошлого века с обязательным обращением к песням, созданным для детей². Не следует избегать и лучших образцов современной эстрадной и джазовой музыки — зарубежной и отечественной. Методы работы с названным музыкальным материалом, основанным на разных типах *тональной организации*, давно разработаны ведущими отечественными сольфеджистами: Е. Давыдовой, А. Островским, А. Агахановым и др. Необходимо отметить также, что кроме одnogолосных мелодий нужно разучивать и многоголосные образцы (2-3-х голосные). При этом обязательной является работа над чувством ансамбля, тембровым, интонационным и ритмическим соотношением голосов. Стройное пение должно создавать у детей праздничное настроение, способствовать накоплению положительных эмоций, что будет стимулировать заинтересованность в уроках пения. В современных условиях, когда нужно особенно заботиться о том, чтобы дети, приходящие в музыкальные школы, не оставляли учебу раньше времени, необходимо искать привлекающие (и даже развлекающие!) формы обучения, прививая искреннюю увлеченность музыкой. Один из самых доступных путей к достижению цели — уроки пения. В свое время известный венгерский композитор и музыкальный педагог Золтан Кодай назвал одно из своих учебных пособий по сольфеджио «Давайте петь чисто!». Подхватим же и осуществим этот призыв: *давайме петь!*

Примечания

¹ Данное предложение — один из результатов обобщения многолетнего опыта ведения в Казанской консерватории авторского курса «Методика преподавания сольфеджио», снабженного соответствующей программой [6; 1], изучения многопрофильной методической литературы и учебных пособий по сольфеджио, участия в городских, республиканских и региональных конференциях по вопросам музыкальной педагогики, а также наблюдательской практики в музыкальных учебных заведениях всех звеньев музыкального образования в регионе Среднего Поволжья и Приуралья.

² Автор статьи имеет определенный опыт в создании учебных пособий по сольфеджио (часть из них в соавторстве) на основе музыки народов Среднего Поволжья — Приуралья. См. об этом: [3, с. 1].

Литература

1. *Бражник Л. В.* Пентатоника в венгерском сольфеджио: Учеб.-метод. пособие по курсу методики преподавания сольфеджио / Казан. консерватория. Казань, 1993. 46 с.
2. *Бражник Л. В.* Пентатоника в сольфеджио. К вопросу о воспитании музыкального слуха на основе национальной музыки // Бражник Л. В. Ангимтоника в модальных и тональных системах: На примере музыки тюркских и финно-угорских народов Поволжья и Приуралья. Гл. IV / Казан. консерватория. Казань, 2002. С. 239–253.
3. *Бражник Л.* Об интонировании бесполутоновой мелодики. К вопросу о ладовом сольфеджио // Как преподавать сольфеджио в XXI веке. / Сост. Берак О.Л., Карасева М. В. М., 2006. С. 134–146.
4. *Кирюшин В.* Интонационно-слуховые упражнения для развития абсолютного музыкального слуха, мышления и памяти. М., 1992. 62 с.
5. *Мальцев С.* Комплексная методика творческого развития начинающего музыканта. Психологическая основа комплексной методики. Метод синхронного сольфеджирования совместно с фортепианной игрой: Методическая разработка для преподавателей ДМШ и ДШИ. М., 1990.
6. Методика преподавания сольфеджио. Программа курса. Для студентов теоретико-композиторского факультета / Сост. Бражник Л. В. Изд. 2 / Казан. консерватория. Казань, 2009. 55с.

© *Сраджев В. П., 2012*

ИНТЕЛЛЕКТ КАК ОСНОВА ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЫКАНТА

Интеллект — важнейший инструмент творчества музыканта. Статья посвящена выявлению структуры интеллекта и условий его развития.
Ключевые слова: интеллект, знания, творчество.

Моцарт и Сальери. Один «гуляка праздный», озаренный «священным даром», другой «предался одной музыке», «поверил алгеброй гармонию». Один — сама Музыка, ее «душа», второй «человек познающий», упорно вникающий в сложности музыкальной профессии. Гениально

подмеченное А. С. Пушкиным противопоставление вдохновения и разума давно уже стало хрестоматийным примером, волнующим не одно поколение людей. При этом в сердцах поклонников искусства первое всегда ценилось выше второго. Но тогда возникает вопрос: а насколько вообще музыканту нужен «разум»? Как известно, Бетховен не умел умножать числа, что не помешало ему стать достойным человечества. Подобные случаи встречаются не только у музыкантов. Всемирно известный изобретатель Эдисон был неуспевающим в школе... С другой стороны, кто знает, насколько помогут обширные знания в творчестве музыканта? Ведь креативность безоговорочно признается важнейшим и необходимейшим свойством личности художника. А если «могучий интеллект» будет сковывать полет фантазии?

Ответить на эти вопросы далеко не просто. Очень многое зависит от того, какое содержание вкладывается в понятие «интеллект». Музыканты имеют на этот счет разные мнения. А. А. Никитин рассматривает интеллект в неразрывной связи с эмоциями, весьма убедительно упоминая *эмоциональный интеллект* в качестве «главного «инструмента» художественно-образного мышления. «Эмоциональный интеллект, — пишет исследователь, — способность оперировать не только понятиями, суждениями, образами, но, в первую очередь, эмоциями, аффектами — своими и чужими — в целях конкретной деятельности, в данном случае, исполнительской». [6, с. 89] Учитывая непреходящее значение эмоций в музыкальном творчестве со сказанным трудно не согласиться.

С. Соколов считает, что «репродуктивное мышление, позволяющее работать пианисту грамотно, составляет его нетворческий интеллект, а продуктивное мышление, способствующее выполнению творческих задач в работе над музыкой — его творческий интеллект» [10]. Следовательно, существуют два интеллекта: творческий и нетворческий.¹

Если мы обратимся к педагогике, то однозначного ответа, пригодного для решения проблем музыкального обучения, не найдем. В частности в Большой современной энциклопедии по педагогике подчеркивается: «Интеллект — система психологических механизмов, обуславливающая возможность строить внутри индивида адекватную модель (картину) окружающего мира и оптимально организовывать свое поведение и деятельность в нем, создавая порядок из хаоса на основе приведения в соответствие индивидуальных потребностей с объективными требованиями реальности» [7, с. 210]. Даже не вникая глубоко в анализ такой дефиниции, становится очевидным, что определения А. Никитина и С. Соколова для музыканта значительно ближе и понятнее, чем «создавать порядок из хаоса», что является далеко не самой главной задачей музыканта-художника.

Как «способность к обучению, обучаемость» оценивает интеллект М. Позина [9, с. 38]. Но наши способности в значительной степени зависят от индивидуальных особенностей психики и наряду с другими, определяются генетическими факторами. Значит ли это, что развитие интеллекта — скорее дело «природы», чем педагогического воздействия?²

Если мы обратимся к трудам психологов, имеющих огромный опыт в изучении этого психического явления, то положение еще более усложнится. В блестящей монографии М. А. Холодной дан анализ различных представлений о сущности интеллекта в зависимости от того или иного ракурса рассмотрения. Это феноменологический подход, гештальт-психологическая теория интеллекта, генетический подход, социо-культурный подход, процессуально-деятельностный подход, образовательный подход, с его теорией когнитивного научения, информационный подход, функционально-уровневый подход, регуляционный подход, рассматривающий интеллект как условие контроля мотивации и ментального самоуправления [см. 11]. Обилие мнений, часто противоречащих друг другу, не позволяет в полной мере использовать достижения психологов в решении важнейших проблем музыкальной педагогики.

Не вдаваясь в детали, характеризующие разброс мнений психологов по определению интеллекта, и учитывая потребности музыкального обучения, рассмотрим его как фактор, влияющий на творческую деятельность музыканта. Для этого попытаемся опереться на наиболее распространенные дефиниции интеллекта и определить его функциональное строение. Тогда станет ясно: а) интеллект и способность к творчеству взаимосвязанные, но разные структуры, б) творчество включает в себя интеллект, в) творчество входит в его структуру?

Чаще всего интеллект связывается с «разумом», с процессами логического мышления, познания. Интеллект — «способность мышления, рационального познания... атрибут сознания»,

— утверждает К. Платонов [8, с. 46-47]. Это же свойство подчеркивается в БСЭ.³ Исходя из такого понимания интеллекта, он отделен от творческих процессов, ибо творчество, опираясь на познание, олицетворяет все же другой уровень мыслительных процессов: не адекватное отражение окружающего мира, с поиском закономерностей его бытия, а активная позиция художника, перестраивающего мир — вот в чем его основа.

Несколько другую позицию занимают Б. Г. Мещеряков и В. П. Зинченко. Они упоминают три значения интеллекта. Приведем два из них: «1) общая способность к познанию и решению проблем, определяющая успешность любой деятельности и лежащая в основе других способностей; 2) система всех познавательных (когнитивных) способностей индивида: ощущения, восприятия, памяти, представления, мышления, воображения» [5, с. 181]. С одной стороны, авторы находятся в согласии с тем же К. Платоновым, понимая под интеллектом его важнейшее свойство — обеспечивать познание. С другой, включают в перечень связанных с интеллектом когнитивных способностей (наряду с ощущениями, восприятиями, памятью) воображение. Но последнее имеет две функции: воспроизводящую (воссоздающую) и творческую (преобразующую) [3, с. 99] Если авторы имели в виду его первую функцию, то интеллект — система познавательных процессов, отделенных от творчества. Если вторую, то тогда творческие действия входят в структуру интеллекта.

Гораздо определенной выражается В. М. Кроль: «...принципиальное отличие интеллектуальной и творческой деятельности, по-видимому, заключается в направленности на решение во многом отличающихся типов задач: задач понимания смысла и задач порождения нового смысла. Корреляция этих видов деятельности очевидна, тем не менее, имеют место различные примеры их независимого существования. Творческие способности, как следует из психологической литературы, нередко проявляются при внешней интеллектуальной «заторможенности» или, что имеет место много чаще, отмечается наличие хороших интеллектуальных способностей без развитого творческого начала» [4, с. 88-89]. Постоянное противопоставление творческой и интеллектуальной деятельности, творческих способностей и интеллектуальной «заторможенности», интеллектуальных способностей и творческого начала наводит на мысль о разграничении творчества и интеллекта, «их независимом существовании».

Обилие представлений о сущности интеллекта свидетельствует о том, что мы имеем дело с явлением значительной сложности, разные грани которого раскрываются в исследованиях психологов. Учитывая его многомерность, М. А. Холодная представляет свою концепцию строения интеллекта, которая системно описывает психологические механизмы, обуславливающие его функционирование. В обобщенном виде интеллект предстает как «форма организации индивидуального ментального опыта в виде наличных ментальных структур, порождаемого ими ментального пространства отражения и строящихся в рамках этого пространства ментальных репрезентаций происходящего» [11, с. 243]. Понятно, что для музыканта это определение больше рождает вопросов, чем на них отвечает. Это происходит потому, что содержание этой дефиниции раскрывается только в процессе осмысления психологических процессов, лежащих в ее основе.

Прежде всего, отметим, что под ментальными структурами М. А. Холодная подразумевает систему психологических механизмов, которая обеспечивает выполнение различных умственных действий. В них «в «свернутом» виде представлены наличные интеллектуальные ресурсы субъекта, которые при столкновении с любым внешним воздействием могут «развертывать» особым образом организованное ментальное пространство» [11, с. 96].

М. А. Холодная определяет четыре типа интеллектуальных способностей, которые обеспечивают функционирование интеллекта. Это «конвергентные способности, дивергентные способности (или креативность), обучаемость и познавательные стили» [11, с. 139]. **Конвергентные способности** позволяют найти «единственно возможный (нормативный) ответ в соответствии с требованиями заданной ситуации». Они выступают «в качестве основы процессов познавательного отражения». Отметим чрезвычайно важное для обучения музыканта «комбинаторское» свойство интеллекта в рамках конвергентных способностей. Это «способность комбинировать в различных сочетаниях элементы проблемной ситуации и собственных знаний» [11, с. 139]. Музыкант широко пользуется возможностью на основе имеющихся знаний и прошлого опыта находить верное художественно-смысловое или техническое решение при изучении новых произведений. Более того, именно это позволяет в какой-то степени компенсировать недостаток творче-

ского мышления у музыканта-исполнителя, скрадывать ограниченность художественной фантазии (но, отнюдь, не заменять ее).

Принципиально иными представляются *дивергентные способности*. По словам М. А. Холодной, «это способность порождать множество разнообразных оригинальных идей в нерегламентированных условиях деятельности... способность привносить нечто новое в опыт (Ф. Баррон), способность порождать оригинальные идеи в условиях разрешения или постановки новых проблем (М. Уаллах), способность осознавать пробелы и противоречия, а также формулировать гипотезы относительно недостающих элементов ситуации (Е. Торренс), способность отказываться от стереотипных способов мышления (Дж. Гилфорд)» [11, с. 141].

Важнейшим свойством интеллекта является *обучаемость*. С ней М. А. Холодная связывает «процесс психологического развития ребенка ... в контексте понятия "зона ближайшего развития" (Л. С. Выготский)». При этом формулируется важнейший для музыкальной педагогики вывод: «Формирование в зоне ближайшего развития новых интеллектуальных механизмов зависит и от характера обучения, и от творческой самостоятельности самого ребенка» [11, с. 142].

Последним типом способностей, составляющих интеллект, являются *познавательные стили*. М. Холодная отличает «*стили кодирования информации, когнитивные стили, интеллектуальные стили и эпистемологические стили*».

Завершая краткое изложение концепции М. А. Холодной, отметим содержательно-результативные характеристики интеллекта, позволяющие уточнить основные положения. Для конвергентных способностей — это «правильность ответа, дивергентных — оригинальность идей, обучаемости — глубина и прочность усвоения знаний и навыков, познавательных стилей — мера индивидуального своеобразия отображения ситуации в познавательном образе, ... а также ... процессуально-динамические характеристики (для конвергентных способностей — скорость ответа, дивергентных способностей — беглость идей, обучаемости — темп обучения, познавательных стилей — мера регулируемости процесса построения познавательного образа)» [11, с. 152].

Теория М. А. Холодной вполне позволяет ответить на вопросы, проясняющие функциональное строение интеллекта. В результате становится понятным, что интеллект включает в себя психические механизмы, обеспечивающие способность к творчеству, что творчество реализуется с помощью интеллекта, так как творчество — это деятельность, а интеллект — система психических механизмов, помогающая в его осуществлении. Выводы М. А. Холодной являются мощной методологической основой для решения актуальнейших вопросов обучения и воспитания. Ее концепция позволяет осуществлять поиск эффективных методов обучения не только на эмпирическом уровне, но и в области теоретико-методических разработок, по намеченным ученым направлениям.

Вместе с тем, для активного использования теории М. А. Холодной в музыкальном обучении следует учесть два обстоятельства. 1) Огромный опыт изучения интеллекта, накопленный в психологии за многие годы, отражает яркие находки, тонкие наблюдения, досадные заблуждения и противоречия. Как объект исследования в серьезном научном труде, он рассматривается в контексте этого массива знаний и сложнейшего научного анализа, проведенного М. Холодной. Естественно, концепция изложена языком понятным для профессиональных психологов, но не всегда доступным для рядового музыканта-педагога. Это затрудняет внедрение в учебный процесс его выводов. 2) У М. Холодной дано системное описание функциональных способностей, определяющих интеллект. Это теоретическая конструкция в обобщенном виде экспонирует существенные компоненты интеллекта. Но музыканты, как и другие представители творческих профессий, имеют дело не с «общим» интеллектом, а с таким его вариантом, который обеспечивает успешность именно творческой деятельности. Знание общих механизмов функционирования интеллекта не снимает главной для музыканта-педагога проблемы: как воспитать творческую личность, какие специфические методы и приемы использовать для творческого развития. Совершенно очевидно, что музыканту нужен интеллект, с «усиленной» креативной способностью.

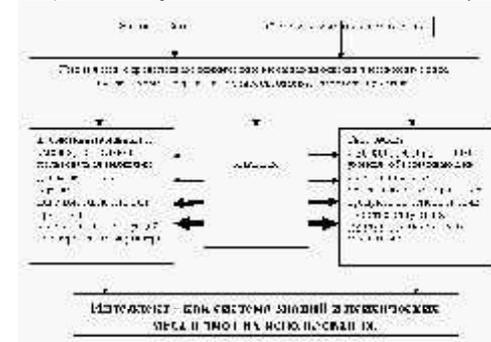
Эти обстоятельства детерминируют необходимость схематичного (а значит и заведомо упрощенного) отображения условий, определяющих формирование интеллекта. Прежде всего, определим с этих позиций его дефиницию. **Интеллект — это система знаний и психических механизмов их использования.** Зависимость интеллекта от обретенных знаний подчеркивается

практически всеми психологами. Чем объемнее, разнообразнее, прочнее знания, тем выше потенциальные возможности интеллекта. Это очерчивает круг вопросов, связанных с освоением знаний. Понятно, что не механическое их накопление должно стать главной заботой преподавателя, а системное формирование, обеспечивающее как умственное развитие, так и пригодность для будущей деятельности человека. У музыкантов к знаниям нужно причислить и систему образных (слуховых, проприоцептивных и др.) представлений, накопленных в результате обучения и музыкальной деятельности.

С другой стороны, очевидно, что сами по себе знания ничего не решают. Сейчас даже простенький компьютер может нести в себе объем информации, недоступный для человека. Но без его участия машина не в состоянии ей воспользоваться. Следовательно, чтобы человек смог опереться в своей деятельности на знания, необходимы некие психические механизмы, которые позволяют это сделать. М. Холодная в своей теории указывает на способности конвергентного и дивергентного мышления. Упрощая ситуацию, тем не менее, на этой основе можно выделить две группы умственных действий. Первая группа включает когнитивные навыки и умения, обеспечивающие ориентировку в окружающем мире и проведение анализа на основе сличения воспринятых сигналов внешнего мира и накопленных в памяти знаний. Эти навыки и умения приспособлены для адекватного отражения действительности, для проведения мыслительных операций не творческого характера. Они самым тесным образом связаны с репродуктивным мышлением. Как показала практика, эта сторона обучения у музыкантов, чаще всего, проводится очень эффективно.

Вторая группа — креативность⁴ «как общая способность к творчеству» [3, с. 173]. Эта способность включает в себя ассоциации, творческие имажинитивные навыки и умения, обеспечивающие создание нового оригинального продукта на основе знаний и соответствующих креативных психических механизмов. В их число будут входить психические процессы, основанные на воображении, фантазии, являющиеся атрибутами дивергентного мышления. В конечном итоге, креативность, по мнению психологов, обеспечивает создание продукта, отличающегося высокой степенью новизны, «выход за пределы имеющихся знаний» [3, с. 176]. Настойчивый и, порою, мучительный поиск художественного образа в деятельности музыканта, многовариантность в его воплощении музыкантом-исполнителем — все это невозможно без механизмов дивергентного мышления. Поэтому не будет преувеличением утверждение, что творческие навыки и умения в деятельности музыканта не просто свойство интеллекта. Это важнейшее его качество, определяющее сущность профессии.

Формирование интеллекта определяется многими факторами. Обобщим их в три группы. В первую войдут те воздействия на человека, которые оказывает среда. Это то, что можно назвать «жизненный опыт». Вторая часть воздействий детерминируется обучением и воспитанием. Это воздействия, которым придается нужная направленность в процессе социализации личности, а также профессиональной подготовки. Наконец, эти внешние воздействия претерпевают значительные изменения в зависимости от природной предрасположенности, от генетически обусловленных свойств психических механизмов освоения мнемонических, когнитивных, творческих (имажинитивных) навыков и умений. Все сказанное можно изобразить в виде схемы:



Методики целенаправленного развития интеллекта музыканта еще не созданы. Вместе с тем, даже схематичное знание его основных структурных образований, понимание обстоятельств и механизмов, воздействующих на его формирование, могут стать определенными ориентирами в решении этой важнейшей для музыкального обучения задачи.

Примечания

¹ Попутно заметим, что идею существования нескольких интеллектов в психологии высказывал более четверти века назад Р. Кеттелл. Он упоминает о кристаллизованном интеллекте и о текучем интеллекте [см. 12]. «Кристаллизованный интеллект — это результат образования и различных культурных влияний, его основная функция заключается в накоплении и организации знаний и навыков. Текучий интеллект характеризует биологические возможности нервной системы, его основная функция — быстро и точно обрабатывать текущую информацию» [см. 11, с. 18].

² «Взгляд на интеллект с позиции теории эволюции привел Чарлсворза к заключению, что глубинные механизмы того свойства психики, которое мы называем интеллектом, коренятся во врожденных свойствах нервной системы», — пишет М. Холодная [11, с. 42].

³ «Интеллект — способность мышления, рационального познания» [2, с. 919].

⁴ Справедливости ради отметим, что некоторые психологи рассматривают креативность как свойство личности, а не только интеллекта. «Креативность, — пишут Т. Барышева и Ю. Жигалов, — функционирует как единая целостная система» [см. 1, с. 92].

Литература

1. Барышева Т., Жигалов Ю. Психолого-педагогические основы развития креативности. СПб, 2006.
2. БСЭ, Изд. 3., т.10. М.: «Советская энциклопедия, 1972.
3. Ильин Е. П. Психология творчества, креативности, одаренности. СПб: Питер, 2006.
4. Крель В. М. Психология и педагогика: Учеб. пособие для техн. вузов. М.: Высш. шк., 2001.
5. Мецгеряков Б. Г., Зинченко В. П. Большой психологический словарь. Изд. 3, 2002.
6. Никитин А. А. Новый взгляд на музыкальную одаренность // Мир психологии, 2011. № 1.
7. Педагогика. Большая современная энциклопедия. Минск: ИООО «Современное слово», 2005.
8. Платонов К. К. Краткий словарь системы психологических понятий. М.: Высшая школа, 1984.
9. Позина М. Б. Психология и педагогика: Учебное пособие. М.: Университет Натальи Нестеровой, 2001.
10. Соколов С. Творческое развитие в процессе воспитания пианиста-профессионала. Рукопись.
11. Холодная М. А. Психология интеллекта: парадоксы исследования. СПб: Питер, 2002.
12. Cattell R. B. Abilities: Their structure, growth and action. Boston: Houghton Mifflin, 1971.

© Устюгова А. В., 2012

КУРС «ИСТОРИЯ СМЫЧКОВОГО ИСКУССТВА» В РОССИЙСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

В статье рассматривается история создания и развитие учебного курса «История смычкового искусства», а также деятельность кафедры «История и теория игры на смычковых инструментах» Ленинградской консерватории — единственной кафедры в истории российского музыкального образования, которая специализировалась исключительно на проблемах в области смычкового искусства.

Ключевые слова: История смычкового искусства, Б. А. Струве, кафедра истории и теории игры на смычковых инструментах Ленинградской консерватории.

Курс «История смычкового искусства» в качестве самостоятельной учебной дисциплины впервые введен в программы музыкальных учебных заведений страны в 1939 году. Заслуга создания данного курса принадлежит Борису Александровичу Струве¹. К его разработке он приступил в 1937 году.

Основные цели и задачи нового курса, согласно концепции Б. А. Струве, состоят в том, чтобы вооружить студентов и учащихся — будущих исполнителей и педагогов — знаниями об

истории возникновения и развития смычкового инструментария, о жизни и деятельности выдающихся представителей исполнительского искусства, о педагогических системах и школах в их историческом развитии, а также о литературе для смычковых инструментов.

В процессе изучения наиболее значительных сочинений для смычковых инструментов студент должен составить представление не только о стиле, драматургии, формообразующих и жанровых признаках, но и о традициях их исполнения, о проблемах исполнительской интерпретации, о специфике выразительных средств, характерных для смычковой литературы того или иного исторического периода. Положение о необходимости изучения композиторского творчества — особенно важное нововведение, так как напрямую связывает теорию с практикой, выводит на одну из главных исполнительских проблем — проблему интерпретации. В данном курсе история исполнительского искусства рассматривается во взаимосвязи с общим развитием музыкальной культуры в целом — эта особенность исследовательских работ Б. А. Струве также проявилась при разработке курса.

Нужно отметить, что до написания курса Б. А. Струве проделал огромную методическую работу по составлению, разработке и редактированию программ по теоретическим дисциплинам, охватывающим разделы истории и теории смычкового исполнительства, педагогики. Так, им были разработаны следующие курсы и дисциплины для музыкальных училищ и консерваторий: «Научные основы смычкового-струнного игры», «Методика начального обучения на скрипке и виолончели», «Анатомия и физиология» и «Физиологические основы игры на смычковых инструментах», «История смычково-струнной педагогики» и другие. В проведенной методической работе постепенно выкристаллизовываются основные положения и концепция курса «История смычкового искусства».

На наш взгляд, идея курса «История смычкового искусства» появилась у Б. А. Струве ещё в 1927 году, когда он разрабатывал дисциплину «Научные основы игры на смычковых инструментах». В неё входил предмет² «История смычково-струнного исполнительства и педагогики», цель которого — «критическое освоение наследия прошлого на основе изучения исторического развития исполнительства, литературы, педагогики и музыкального инструментария» [12, л. 2]. Здесь уже сформулированы основные положения будущего курса «История смычкового искусства» и его главная идея — изучение истории смычкового искусства в синтезе деятельности композиторов, педагогов, исполнителей и смычковых мастеров. Вероятно, из предмета «История смычково-струнной педагогики» впоследствии развился и оформился курс «История смычкового искусства».

Курс «История смычкового искусства» впервые появился в учебном плане струнного факультета Ленинградской консерватории в 1938 году, а затем в 1939 году при непосредственном консультативном содействии Б. А. Струве данная дисциплина введена в программу струнного факультета Московской консерватории, и далее — в учебные планы всех российских высших и средних музыкальных учебных заведений. Это событие получило освещение в газете Московской консерватории «Советский музыкант». Так, профессор Я. И. Рабинович, в то время декан струнного факультета, пишет: «Со 2-ого полугодия предполагается у нас введение (на том же 3-ем курсе) курса «История смычково-струнного исполнительства»... Читать курс будут наши молодые товарищи И. М. Ямпольский и Л. С. Гинзбург, уже проделавшие в этой области большую работу. Курс рассчитан на год... Я бы всячески приветствовал также приглашение (на 2-3 лекции) проф. Струве — блестящего оратора и крупнейшего авторитета по этому вопросу» [9, с. 3]. И. М. Ямпольский специализировался в области преподавания скрипичного исполнительства, а Л. С. Гинзбург — виолончельного.

Однако сам новый тип научной дисциплины, посвященной исследованию истории инструментального искусства, создан немного ранее. Г. М. Коган впервые в мире разработал курс «История и теория пианизма», который начинает читать в 1936 году в Московской консерватории, положив начало целенаправленному изучению истории инструментального искусства.

В эти же годы идет образование кафедр по вновь созданной научной дисциплине «История и теория исполнительского искусства». Первая кафедра «История и теория пианизма» была организована в 1936 году профессором Г. М. Коганом в Московской консерватории. Затем в Ленинградской консерватории создаются аналогичный курс и кафедра «История и теория фортепиано».

анного искусства» (вначале под руководством М. С. Друскина, а затем с 1939 года в течение тридцати лет кафедрой заведовал Л. А. Баренбойм).

В 1939 году в Ленинградской консерватории усилиями Б. А. Струве открывается кафедра «История и теория игры на смычковых инструментах», где он назначается заведующим кафедрой, а И. П. Благовещенский — его ассистентом.

Ещё в 1935 году Б. А. Струве создал новую дисциплину — «История и теория игры на смычковых инструментах», и ему поручили руководство аспирантами-специалистами по данной дисциплине. Возможно, в это же время у него возникает замысел создания новой кафедры «История и теория игры на смычковых инструментах». Но в этот год по приказу НКВД Бориса Александровича вместе с его семьей «арестовали и, продержав в тюремной камере несколько дней, выпустили и выслали спустя несколько недель в Саратов» [11, с. 42]. Только осенью 1937 года ему разрешили вернуться в Ленинград. Трагические события, вторгшиеся в жизнь Б. А. Струве, отодвинули во времени осуществление его планов создания кафедры и курса.

Кафедра истории и теории игры на смычковых инструментах стала творческой лабораторией для развития науки в области струнно-смычкового искусства. Под научным руководством Б. А. Струве И. П. Благовещенский пишет кандидатскую диссертацию на тему: «К вопросу о единстве музыкального и технического воспитания скрипача в свете учения И. П. Павлова» и успешно защищает её в 1940 году. В этом же году заканчивает аспирантуру Н. И. Васильев, а в 1945 году — Л. Н. Раабен. Б. А. Струве также указывает, что Л. С. Гинзбург является его учеником: «...имею основания считать своим учеником по истории и теории игры на смычковых инструментах также доцента МГК тов. Л. С. Гинзбурга (со второй половины этого уч. года начавшего читать курс истории исполнительства и педагогики на виолончели в МГК)»³. Согласно данным Л. Н. Раабена: «В те годы у Струве специализируется в области истории и теории исполнительства московский виолончелист Л. Гинзбург, ленинградцы И. Благовещенский, Н. Васильев, Г. Джалалбекян, погибший на фронте Отечественной войны, и автор этих строк» [8, с. 199].

Б. А. Струве создал не только новую научную и учебную дисциплину «История смычкового искусства», но и школу музыковедов, специализирующихся в этой области. Учеников у него было немного (да и не могло быть много в силу самой специфики специальности), но это были выдающиеся музыковеды. И. П. Благовещенский, Л. Н. Раабен и Л. С. Гинзбург написали многочисленные труды по различным вопросам музыкального исполнительства, по истории смычкового искусства, а также исследования по музыкальной эстетике и инструментоведению. В их научной и педагогической деятельности получил свое дальнейшее усовершенствование и курс «История смычкового искусства».

В истории российского музыкального образования кафедра «История и теория игры на смычковых инструментах» Ленинградской консерватории является единственной кафедрой, которая специализировалась исключительно на проблемах в области смычкового искусства.

На сегодняшний день кафедру истории и теории исполнительского искусства имеют Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Государственная классическая академия им. Маймонида (Москва), Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, Казанская государственная консерватория (академия) им. Н. Г. Жиганова, Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова. Но подразделения кафедр на отдельные области истории и теории исполнительства («История и теория пьезизма», «История и теория игры на смычковых инструментах»), которое было в 30-е годы XX века, уже нет. Сегодня кафедры истории и теории исполнительского искусства объединяют специалистов разных областей исполнительского искусства (смычкового, фортепианного, духового, вокального и т.д.), постоянно расширяя сферу научных исследований. Из обозначенных кафедр связь времен, преемственность сохранилась только на кафедре истории и теории исполнительского искусства Московской консерватории. Остальные кафедры созданы в период с 2007 по 2011 годы, за исключением кафедры истории, теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Магнитогорской консерватории, основанной в 1993 году М. М. Берляничком. Главные цели и задачи их деятельности: совершенствование подготовки специалистов и активизация научных исследований в области исполнительского искусства и педагогики.

Курс «История смычкового искусства», разработанный Б. А. Струве, прочно закрепился в учебных планах оркестровых факультетов высших и средних музыкальных учебных заведений России и других стран⁴. Дальнейшее его развитие в отечественном музыкальном образовании нашло отражение в трудах и педагогической деятельности ряда авторитетных ученых и педагогов [2; 3; 4; 5; 6; 7; 10; 13; 14 и др.].

На наш взгляд, именно с внедрением курса «История смычкового искусства» в музыкальные учебные заведения наладилась систематическая и целенаправленная научная работа в области исследования истории и теории смычкового искусства, и можно говорить о возникновении не только учебной, но и научной дисциплины «История и теория смычкового искусства».

С момента введения курса в программы консерваторий прошло уже более 70 лет, многое сделано. Однако до сих пор актуальны некоторые проблемы, возникшие во время становления курса: не сформирован единый концептуальный подход к периодизации истории смычкового искусства, нуждается в разработке и уточнении понятийный аппарат, отсутствует достаточное методологическое и методическое обеспечение курса.

Безусловно, включение дисциплины «История смычкового искусства» в учебные планы консерваторий является огромным достижением отечественного музыкального образования. Изучение данной дисциплины отразилось на качестве обучения, и способствует формированию высокого исполнительского и педагогического мастерства выпускников консерваторий, а также развитию научной деятельности в области истории смычкового искусства.

Примечания

¹ Б. А. Струве (1987-1947) — выдающийся российский музыковед, профессор Ленинградской консерватории, доктор искусствоведения, посветивший свой творческий путь исследованию проблем в области истории и теории смычкового искусства.

² Термин «предмет» Б. А. Струве.

³ Документ из личного дела Б. А. Струве [1, л. 153].

⁴ В настоящее время — в качестве обязательной дисциплины государственных образовательных стандартов под названием «История исполнительского искусства» с конкретизацией по специальностям и специализациям.

Литература

1. Архив СПбГК. Д.№214.
2. *Гинзбург Л. С.* История виолончельного искусства: в 4 кн. М., 1950-1976.
3. *Григорьев В. Ю., Гинзбург Л. С.* История скрипичного искусства: учеб. для муз. вузов: в 3 вып. / Л. С. Гинзбург, В. Ю. Григорьев. М.: Музыка, 1990. Вып. 1. 284 с.
4. *Гринберг М. М.* Русская альтовая литература / общ.ред Л. Н. Раабена. — М.: Музыка, 1967. 193 с.
5. *Доброхотов Б. В.* Контрабас: история и методика: учебное пособие для музыкальных вузов / ред.-сост. Б. В. Доброхотов. М.: Музыка, 1974. 336 с.
6. *Понятовский С. П.* История альтового искусства: учеб. пособие для педагогов и студентов вузов по специальности 050900 "Инструментальное исполнительство" / С. П. Понятовский. М., 2007. 335 с.
7. *Раабен Л. Н.* История русского и советского скрипичного искусства: учеб. пособие / Л. Н. Раабен. Л.: Музыка, 1978. 200 с.
8. *Раабен Л. Н.* Наука о музыкальном исполнительстве как область советского музыковедения // В сб. статей Ленинградского гос. института театра, музыки и кинематографии: Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: 1967. Вып. 6-7.
9. *Рабинович Я. И.* Ещё одна победа советского музыковедения. Новые дисциплины на струнном отделении // Советский музыкант, 1939. №48.
10. *Раков Л. В.* История контрабасового искусства / Л. В. Раков. М.: Композитор, 2004. 312 с.
11. *Столярский Л. Л.* Разные встречи / Л. Л. Столярский. Кёльн, 2010. С. 42.
12. *Струве Б. А.* Игра на смычковых инструментах, её научные основы и методика преподавания // ГЦММК им. М. И. Глинки, Ф-28, ед.хр.232, Машинопись, 1937.
13. *Фельдгун Г. Г.* История смычкового искусства от истоков до 70-х годов XX века: лекционный курс для студентов оркестрового фак. музыкальных вузов / Г. Фельдгун. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 2006. 500 с.
14. *Ямпольский И. М.* Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы / И. М. Ямпольский. — М.-Л.: Гос. муз. изд-во, 1951. Ч.1. 516 с.

МУЗЫКА В ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ

© Левая Т. Н., 2012

СВЕТОМУЗЫКАЛЬНЫЕ ОПЫТЫ 1910-Х ГОДОВ КАК ПРЕДДВЕРИЕ СЕРИЙНОСТИ

В статье рассматриваются светомузыкальные опыты А. Скрябина, А. Шенберга и Й. М. Хауэра. Главный ракурс рассмотрения — преемственная взаимосвязь с этими опытами ранних форм серийной техники в творчестве названных композиторов.
Ключевые слова: А. Скрябин, А. Шенберг, Й. М. Хауэр, светозвук, синестезия, «мистический рационализм», предформы серии.

«Световая симфония» Скрябина давно находится на острие внимания музыкантов, инженеров, ученых разных специальностей, создав если не отдельную отрасль знания, то по крайней мере солидную исследовательскую традицию¹. Стало общим местом признание уникального характера самого замысла «Прометей», превратившегося в своего рода культурный миф и эмблему художественного новаторства. Отнюдь не посягая на этот статус «Поэмы огня», следует, однако, внимательней присмотреться к эпохе ее создания. Здесь может обнаружиться не только очевидный приоритет «первостепенника светозвука»², но и чрезвычайно высокая степень резонирования его проекта веяниям времени.

Напомним, что идея «световой симфонии» возникла у композитора в русле романтико-символистской концепции синтеза искусств и являлась важной ступенью на пути к осуществлению Мистерии. Как явствует из рефлексий теоретиков символизма, близких скрябинскому кругу, синтез понимался при этом весьма специфично: речь шла не столько о синтезе *искусств*, сколько о синтезе *ощущений*, а точнее — о комплексном чувствовании, которое мы определили бы сегодня понятием синестезии. По сути, именно это явление имел в виду Б. Шлецер, комментируя скрябинские «симфонии ароматов и осязаний» как «расширение пределов искусства материалом низших чувств: во Всеискусстве, — писал он, — должны быть оживлены все элементы, которые не могут жить самостоятельно» [13, с. 45].

Многоохватность мистериального синтеза сочеталась с предпочтительным вниманием к невербальным способам художественного воздействия. Отсюда и особый интерес к светозвуку как средству интуитивно-чувственного, «мистического» постижения мира, дающему ощутить его многомерную синкретичность, минуя язык понятий. При этом у идеологов символизма не вызывала сомнений причастность Всеискусства мировому единству и его теургическое призвание. Недаром Бальмонт возводил его к некоему нерукотворному храму и природным явлениям (статья 1917 года «Светозвук в природе и световая симфония Скрябина»), а Вяч. Иванов связывал его с обрядом богослужения («Чюрленис и проблема синтеза искусств» [1, с. 25]).

Среди непосредственных импульсов возникновения скрябинского проекта резонно называют «Тайную доктрину» Е. П. Блаватской. Действительно, введение в партитуру «Прометей» светового контрапункта коррелирует с рассуждениями автора этого труда о неких Силах, которые «сообщались бы с нами не посредством произнесения слов, но *через звук и цвет, и соотношением вибраций, тех и других*» [цит. по: 3] (выделено мной — Т. Л.). К Блаватской (отчасти — к Жану Дельвилло, бельгийскому художнику и теософу, автору обложки первого издания «Прометей») отсылает также столь важный в контексте скрябинского замысла образ огня и люциферическая символика: Блаватская трактует Люцифера буквально как «носителя света» — *lucis+fero*. Стоит заметить при этом, что теософские увлечения композитора легли на благоприятную почву уже складывающейся к тому времени системы воззрений. Среди них главенствующую роль играла соловьевская утопия Всеединства и вера в магическую, преобразующую миссию искусства, осуществляемую им при помощи сенсорного воздействия на все органы человеческой психики.

Однако «Поэма огня» не только аккумулировала философско-религиозные представления своего времени. Не в меньшей степени «Прометей» стал прорывом в области собственно музыкального языка, дав имя целой системе звуковысотной организации (каковым явился знаменитый

«прометеев аккорд»). Здесь уже на первом плане оказывается не столько макромир синестезии, сколько не менее загадочный микромир звуков, а символистская концепция Всеискусства входит в соприкосновение с практикой авангардной музыки.

Примечательно, что к 1910-му году, году создания «Поэмы огня», относится публикация в «Студии импрессионистов» программной статьи Н. Кульбина «Свободная музыка». Несмотря на полудилетантский стиль этого текста, в сегодняшней оценке он предстает как первый манифест музыкального авангарда [см., в частности, 10]. Действительно, в нем постулируются такие принципы «музыки будущего», как микроинтервалика («тесные сочетания») и ассоциативная зависимость от цветových ощущений («цветная музыка»). Последнее получает дополнительное разъяснение через комментарии к «цветному слуху» Н. А. Римского-Корсакова и к педагогическим теориям З. В. Унковой, основанным на цветозвуковых ассоциациях. В статье Кульбина отсутствует упоминание о скрябинском «Прометее», который, судя по датам, был едва ли завершен к моменту данной публикации. О прямой взаимосвязи здесь вообще вряд ли придется говорить — скорее давали о себе знать флюиды времени. О том, что «цветомузыкальная» тема дискутировалась в русской художественной публицистике еще до появления «Поэмы огня», говорит, например, комментарий В. Ястребцева в Русской музыкальной газете 1908 года (№39-40), посвященный тому же Римскому-Корсакову (на него ссылается, в свою очередь, Кульбин). Что же касается скрябинского проекта, то он стал предметом более поздних аналитических изысканий, и главная заслуга принадлежала здесь, бесспорно, Л. Сабанееву.

Всесторонне рассматривая скрябинский замысел и высказывая вполне резонные сомнения в его адекватной реализуемости, Сабанеев выдвигает в качестве аргумента субъективную природу синопсии. Эту мысль он подтверждает сравнительной характеристикой «цветных слухов» Скрябина и Римского-Корсакова: сравнение показало симптоматичное несовпадение цветового видения композиторами многих тональных строев. При всей познавательной ценности этого наблюдения, к нему, однако, не сводятся различия между цветомузыкальными комплексами Римского-Корсакова и Скрябина. Главное различие заключается в том, что принципиально иной, нежели у Римского-Корсакова, была сама *структура* скрябинской тональности. На это косвенно указывал и Сабанеев, оставляя, вслед за Скрябиным, в одной из приводимых схем его «цветного слуха» лишь буквенное обозначение тональностей и опуская обозначение лада. Сабанеев объясняет возможность такого обозначения подчиненным, несамостоятельным положением у Скрябина минорных тональных строев. Однако справедливее было бы видеть за этим отказ композитора от традиционных тональных законов в целом и выход его в двенадцатитоновую хроматическую систему.

Гармония «Прометей» сигнализировала о новом понимании музыкального пространства, основанном на отказе от «геоцентризма» прежних тяготений и на самоценности звучания как такового. «Прометеев аккорд» предстает в этом плане примером эманированной гармонической вертикали, точнее, гармонической краски, свободной от традиционных тональных связей. Отсюда и излюбленное скрябинское понятие «гармониембра», во многом аналогичное шенберговскому *Klangfarbenmelodie* (применительно к Скрябину скорее можно говорить о *Klangfarbenharmonie*). Об особом рода колоризме и «светоносности» скрябинских созвучий писалось и говорилось немало. Важно подчеркнуть в данном случае свойственный им момент внутренней (или потенциальной) синестезии, который вылился в реальную синестезию «световой симфонии».

Однако новаторство «Прометей» не исчерпывалось феноменом «гармониембра». «Поэма огня» демонстрировала, кроме того, принцип абсолютной звуковысотной детерминированности, давая повод видеть в «прометеевом аккорде» одну из предформ серийной техники. Л. Сабанеев неслучайно писал об интуитивном, непосредственном характере корсаковской синопсии и о теоретизированном, рациональном складе скрябинского «светозвука». Прямой иллюстрацией такого теоретизирования стала строка *Luce* в «Прометее», далекая в своем схематизме от тех головокружительных визуальных фантазий, которыми композитор делился со своим окружением в процессе работы над «Поэмой огня». Вместе с тем заложенная в этой строке и введенная в своего рода закон система цветозвуковых зависимостей [см.: 5] сама по себе говорит о многом. Уподобляя двенадцать тональностей двенадцати цветам спектра, Скрябин не только утверждал тем самым идею «единосущности» бытия: теософский принцип «omnia ab et in uno optia» — «все во всем» — он проецировал на собственно музыкальную материю, подчинив ее исходному звуковому комплексу. Показательно и прогрессирующее расширение этого комплекса

в музыке Скрябина позднего периода: от шести- и восьмизвучий к десяти- и даже двенадцатизвучным квазидодекафонным комплексам (которые Ю. Холопов проиллюстрировал на примере эскизов «Предварительного действия» [см.: 12, с. 37]). Как бы то ни было, синестетический замысел «Прометея» стал своего рода катализатором собственно музыкальных открытий его создателя.

Возвращаясь же к световой составляющей «Поэмы огня», напомним об ее очевидном резонансе — притом не столько в российской, сколько в европейской художественной среде. Этот резонанс во многом обязан был В. Кандинскому и знаменитому мюнхенскому альманаху «Синий всадник». Альманах объединил под обложкой одного издания статью Л. Сабанеева о «Прометее» и работу Кандинского («О сценической композиции», в которой автор излагал собственную программу синтеза, практически осуществленную в композиции «Желтый звук»). Не останавливаясь здесь на теме «Скрябин — Кандинский», заслуживающей специальной разработки и уже удостоившейся внимания исследователей [см.: 6]³, напомним, что с «Синим всадником» связано еще одно композиторское имя, косвенно отсылающее к «первоисточнику светозвука». Это Арнольд Шенберг, осуществивший в 1912 году свой светомузыкальный проект — сценическую драму «Счастливая рука».

Сцена в мастерской в третьей картине оперы, изображающая момент творческого озарения героя, должна была, по замыслу автора, сопровождаться неким светоцветовым крещендо. Выписанные Шенбергом в партитуре цветовые модуляции связаны прежде всего с определенными тембровыми предпочтениями (красноватый цвет — высокие деревянные духовые, коричневый — медные, голубовато-серый — тромбоны и т.д.). Это указывает на родство с Кандинским, который также ассоциировал цвета с тембрами различных инструментов. Впрочем, «Желтый звук» Кандинского и «Счастливую руку» Шенберга сближал, кроме того, метафорический язык жестов, явно преобладающий в этих сочинениях над словесной семантикой: по Кандинскому, в новой сценической композиции звук человеческого голоса не должен быть «затемнен словом» (заметим попутно, что «не затемнена словом» и партия хора в «Поэме огня» Скрябина, воспринимаемая скорее как своеобразная тембровая краска).

Кроме параллелей с Кандинским, с которым Шенберг находился в непосредственном контакте и переписке, замысел «Счастливой руки» был инспирирован собственными мистическими исканиями композитора и тем воздействием, которое оказал на него балзаковский роман «Серафита» [подробнее см. об этом: 9]. В романе говорится о «невидимых связях, соединяющих материальные миры с духовными», о свете, который порождает мелодию, и о небесных песнопениях, в которых мелодия порождает «цветовые ощущения, запах, мысли...» [2, с. 273-274]. Приведенные слова удивительным образом перекликаются со скрябинскими синтетическими утопиями, которыми он делился с Сабанеевым: «Как, например, в инструментовке часто мы поручаем тему сначала кларнету, а потом ее перехватывают скрипки, так и тут, только в более грандиозном масштабе: мелодия начинается звуками, а потом она продолжается (...) например, в жестах, или начинается в звуках, а потом продолжается симфонией или линией светов...» [11].

Известно, что воздействие на Шенберга романа Бальзака (а также трудов шведского теософа Э. Сведенборга, в свою очередь, глубоко воспринятых французским писателем) не исчерпывалось оперой «Счастливая рука». С ним связан и величественный замысел оратории «Лестница Иакова», где образу небесной выси придан истинно библейский масштаб. Однако названное произведение, оставшееся незаконченным, перекликается со «Счастливой рукой» не только в силу общих философско-религиозных источников. «Лестница Иакова» стала, как известно, важным этапом в повороте Шенберга от свободной атональности к строго организованной 12-тоновости: лежащий в основе ее шестизвучный звукоряд, по аналогии с «прометеевым аккордом», можно рассматривать как предформу серии. Прологом же к такой кристаллизации музыкального процесса стала «Счастливая рука», создаваемая параллельно с «Учением о гармонии» и размышлениями композитора о новых измерениях звука. По точному определению Н. Власовой, «опера Шенберга словно воплощает небесный идеал слияния различных чувственных сфер, различных измерений "чувственного пространства" — первый шаг на пути к мерещившемуся ему идеалу объединения пространства музыкального, пространства, в котором, как он много лет спустя скажет в своем докладе о 12-тоновой композиции, "нет абсолютного низа, нет направлений вправо или влево, вперед или назад"» [9, с. 216].

Продолжая сравнение со Скрябиным, можно заключить, что путь, пройденный Шенбергом от оперы к оратории, сконцентрировался у создателя «Прометея» в рамках одного опуса: слияние законов «чувственного пространства» с законами пространства музыкального совершилось здесь как некий симультанный акт.

Любопытно, что в 1910-е годы с цветом экспериментировал еще один адепт серийной техники, создатель собственной 12-тоновой системы композиции — Йозеф Маттиас Хауэр. В основу его системы положено учение о так называемых тропах — 12-тоновых комплексах, состоящих из двух взаимодополняющих шестизвучий (в этом можно увидеть некоторую аналогию с техникой обращений «прометеева аккорда» по принципу дважды-лада). Как явствует из статьи Ю. Векслер [8], музыкальному открытию Хауэра предшествовали его опыты по созданию цветозвуковой теории, которую он изображал в виде 12-частного круга и которую развивал в тесном контакте со швейцарским художником Йоханнесом Иттенем (содружество, в своем роде конгениальное творческим контактам Шенберга и Кандинского). В выводимом им подобии цветового и обертонового спектров трудно не увидеть зародыш будущей 12-тоновой системы композиции.

Дальнейшая судьба Хауэра уже не связана была с цветозвуковыми экспериментами, оставив за ним репутацию последовательного теоретика и практика додекафонного письма. Зрительная-слуховая синестезия как область творческих пристрастий вообще имела своей кульминацией именно 1910-е годы — при всем том, что в эпоху авангарда она спустилась с туманных высот теургии и стала способом работы с конкретным художественным материалом (таковы «визуальная поэзия» футуристов, «графическая музыка» А. Лурье и т.п. явления). Что же касается 1920-х годов, то они принесли с собой полную смену культурной парадигмы. В русле антиромантических умонастроений концепция синтеза искусств подверглась существенной коррекции, уступив место идее их взаимной автономии. Противовидение вагнерианству вылилось в отстаивание имманентных ценностей музыки и утверждение ее самодостаточности. Наиболее показателен в этом плане сформулированный позже эстетический кодекс неоклассиков: Стравинский в «Музыкальной поэтике» ставит вопрос о границах искусств, полагая, что применением синтетических теорий «самой музыке был нанесен тяжелый удар»; Хиндемит в «Мире композитора» создает язвительную пародию на вагнеровский Gesamtkunstwerk.

Прекратились ли в 1920-е годы поиски новых форм светомузыкального синтеза? Факты свидетельствуют о том, что они продолжались, и достаточно интенсивно. Другое дело, что они переместились в «прикладную», инженерную плоскость — будь то оптофоническое фортепиано В. Баранова-Россине, проект светозвуковой установки в Акустической лаборатории В. И. Коваленкова или другие изобретения. Если же взглянуть на синестезию в более широком, эстетико-стилевом аспекте, то она уже не отвечала духу времени. На повестке дня была «новая объективность» и соблюдение суверенных прав каждого вида искусства. В русле подобных тенденций, как опыт работы с чисто музыкальными формами, расценивался и сформированный в те годы додекафонный метод композиции. Сама природа серийности нашла исчерпывающее объяснение в сфере музыкальной технологии.

Между тем примеры из творчества Скрябина, Шенберга, Хауэра указывают на более сложный генезис новых систем звуковысотной организации. Вряд ли был простым совпадением тот факт, что ранним формам серийной техники в музыке этих авторов предшествовало их экспериментирование в области светозвука. Возвращаясь к автокомментариям Шенберга, напомним, что его поиск интегрированного музыкального пространства имел своим истоком «небеса Сведенборга» — то самое метафизическое пространство, в котором «свет породил мелодию, а мелодия — свет», и где «Ангелы могли добраться до глубин бесконечности» [2, с. 273]. И для Шенберга, и для Скрябина это пространство было сродни пифагорейской «гармонии сфер», которая издревле считалась воплощением сокровенной природы бытия и выражалась через *число*. Отсюда — мистика чисел у новозенцев, а также числовая символика «Поэмы огня», органически вписанная в ее эзотерический контекст [см. об этом подробнее: 4]. Здесь уже создатели синестетических утопий демонстрировали своего рода «мистический рационализм», который вылился позже в «позитивистский рационализм» 1920-х годов.

Тайна мирового порядка неотступно владела воображением Скрябина, чья светозвуковая космогония охватывала собой полный объем 12-тоновой хроматической шкалы. Что же касается Хауэра, наиболее последовательного теоретика в области цветомузыкальной синестезии, то у

него «священные двенадцать» («heilige zwölf»⁴) непосредственно перешли из области теорий в область композиторской практики. Впрочем, изначальный интерес Хауэра к цветовой концепции И.В.Гете, в основу которой было положено чувственно-нравственное воздействие цвета на человеческую психику, также дает угадать за ним определенный «метафизический» посыл.

Как бы то ни было, скрябинский «Прометей» обозначил собой важнейшую историческую веху. Происходящая сто лет тому назад смена эпох⁵ возглашала о рождении новой эстетики. Она оповещала о встрече символизма и авангарда, философской мистики и благоприобретенного «технизма». А кроме того — перефразируя слова знаменитого философа — о рождении серийности из духа синестезии.

Примечания

¹ Первостепенную роль здесь, несомненно, следует отнести трудам И. Ванечкиной и Б. Галеева (см., в частности, новое издание книги «Поэма огня». Казань, 2010), а также серии сборников по материалам Прометеевских и Галеевских чтений.

² Так называл Скрябина К. Бальмонт.

³ Интересны также видеоэксперименты Б. Галеева, озвучившего музыкой Скрябина абстрактные композиции Кандинского.

⁴ Воспользуемся здесь названием романа Фрица Хайнриха Кляйна.

⁵ Столетний юбилей альманаха «Синий всадник», отмечаемый в 2012-м году, воспринимается в этом смысле глубоко символически.

Литература

1. Аполлон. 1914. № 3.
2. Бальмонт К. О. де. Серафита. М.: Энигма, 1996. 288 с.
3. Бандура А. А. Н. Скрябин и Е. П. Блаватская // Ученые записки Государственного мемориального музея А. Н. Скрябина. Вып. 2. М., 1995.
4. Барас К. Эзотерика «Прометей» // Нижегородский скрябинский альманах. Нижний Новгород: Нижегородская ярмарка, 1995.
5. Ванечкина И. Партия «Лусе» как ключ к поздней гармонии Скрябина // Советская музыка. 1977. № 4.
6. Ванечкина И. Куда скачет «Синий всадник»? // Музыкальная академия. 1994. № 1.
7. Ванечкина И., Галеев Б. «Поэма огня». Казань: Изд-во КГУ, 2010.
8. Векслер Ю. «Служить духу формой и цветом...» // Йозеф Маттиас Хауэр и Йоханнес Иттен // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. №2(23). Н.Новгород: издательство ННПК им.М.И.Глинки, 2012. С.55-61.
9. Власова Н. Творчество Арнольда Шенберга. М.: ЛКИ, 2007. 528 с.
10. Польшаева Е., Старостина Т. Звуковые открытия раннего русского авангарда // Русская музыка и XX век. М., 1997.
11. Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. М.: «Классика-XXI», 2000. 400 с.
12. Холопов Ю. Скрябин и гармония XX века // Ученые записки Государственного мемориального музея А. Н. Скрябина. Вып. 1. М., 1993.
13. Шлецер Б. Скрябин. Т.1. Личность. Мистерия. Берлин, 1923.

© Векслер Ю. С., 2012

«СЛУЖИТЬ ДУХУ ФОРМОЙ И ЦВЕТОМ...» ЙОЗЕФ МАТТИАС ХАУЭР И ЙОХАННЕС ИТТЕН

Статья посвящена творческим контактам австрийского композитора Й. М. Хауэра и швейцарского художника И. Иттена в 10-е гг. XX века. Рассматриваются поиски Иттена и Хауэра в области синестезии – соотношения звука и цвета.

Ключевые слова: символизм, экспрессионизм, синестезия, Йозеф Маттиас Хауэр, Йоханнес Иттен, звукоцвет, Баухауз.

Вагнеровская идея синтеза искусств в начале XX столетия переживает свой новый расцвет. Искания символистов вызвали к жизни многочисленные эксперименты в области синестезии (назовем пантомиму «Люцифер» Рихарда Демеля (1895), сценическую композицию «Желтый звук» Василия Кандинского (1909), скрябинского «Прометей» (1910)). Преодоление границ отдельных видов искусства означало преодоление материального и прорыв к чисто духовному — эта установка характерна как для символизма, так и для экспрессионизма.

Неудивительно, что начало века стало временем плодотворного сотрудничества музыкантов не только с литераторами, но и художниками. Примеры такого содружества можно видеть и в сфере музыкального театра (дягилевский круг), и вне его. Последнее демонстрирует известный альманах «Синий всадник» (1912), своеобразный манифест одноименной группы художников во главе с Василием Кандинским и Францем Марком [6]. На его страницах представлены и живописцы, и музыканты, в первую очередь, Скрябин и Шёнберг. Лиричная и творческая дружба Шёнберга и Кандинского, длившаяся более десяти лет и основанная на особом рода «внутреннем средстве», — уже хорошо исследованная страница истории музыки. Однако есть и другой, менее известный пример подобного рода. Речь идет о весьма недолгом, но плодотворном союзе австрийского композитора Йозефа Маттиаса Хауэра (1883-1959) и швейцарского художника Йоханнеса Иттена (1888-1967)¹.

Хауэр известен прежде всего как автор оригинальной концепции 12-тоновой музыки — учения о тропах, созданного практически в одно время с шёнберговской додекафонией. Несмотря на многочисленные попытки доказать свой приоритет, он вынужден был уступить Шёнбергу и остался в истории как чудаковатый отшельник, автор бледной, невыразительной и даже примитивной музыки, единственное назначение которой — иллюстрировать теорию². Справедливости ради нужно признать, что сейчас подобный взгляд на Хауэра пересматривается — его сочинения исследуются, исполняются и записываются, в Австрии у него есть ученики и приверженцы³. Но хауэрианцам трудно противостоять исключительному по своим масштабам влиянию школы Шёнберга.

Йоханнес Иттен — фигура более известная. Он вошел в историю как крупнейший исследователь цвета, ведущий деятель Баухауза наряду с В. Гропиусом, В. Кандинским, П. Клее. Итогом его полувековой преподавательской деятельности стали книги «Искусство формы» и «Искусство цвета», которые считаются классическими в обучении художников и дизайнеров ([2], [3]).

Хорошо известно, что в атональный период, предшествовавший созданию додекафонии, Арнольд Шёнберг исследовал новые возможности звука — именно тогда возникла идея «Klangfarbenmelodie», темброво окрашенной мелодии, которая воплощена в третьей из оркестровых пьес оп.16 («Краски») и описана в Учении о гармонии (1911)⁴. Аналогичным образом проявился интерес к тембру у Хауэра — точнее сказать не к тембру, а к «звукоцвету» — так буквально переводится немецкое слово «Klangfarbe».

Хауэр начал работать над учением о цвете в 1915-1916 гг. Как композитор он делал в то время первые шаги, но имел уже небольшой кружок преданных поклонников, большим подспорьем для него была дружба с философом и литератором Фердинандом Эбнером (1882-1931). Именно Эбнер помогает ему в написании первого теоретического труда «О тембре» (Über die Klangfarbe, 1918), помеченного оп. 13, где Хауэр излагает свою систему звукоцветовых отношений.

Исток поисков Хауэра — учение о цвете Иоганна Вольфганга Гёте, которое он изучает в издании антропософа Рудольфа Штайнера⁵. Гёте интересует чувственно-нравственное воздействие цветов. В 1809 году он составляет знаменитый цветовой круг, символизирующий «духовную и душевную жизнь человека» и демонстрирующий «душевные силы» (пример 1)⁶. Внешний круг содержит понятия Vernunft (рассудок) — Verstand (разум) — Sinnlichkeit (чувственность) — Phantasie (фантазия), внутренний: schön (прекрасно) — edel (благородно) — gut (хорошо) — nützlich (полезно) — gemein (пошло) — unnöthig (бесполезно). Можно заметить, что шесть секторов круга создаются лишь тремя цветами и их наложениями друг на друга: красный (происхождение), желтый (свет) и синий (тьма). Круг делится на позитивную часть (теплые цвета) и негативную (холодные цвета).

На основе учения Гёте Хауэр разрабатывает свою интервально-цветовую теорию, где 12 цветам цветового спектра соответствуют 12 хроматических полутонов спектра обертонового. При этом тон сам по себе не имеет цветового значения, но получает его лишь в соотношении с другим тоном: «Сущность каждой звуковой краски проявляется в интервале, образованном основным тоном и самым сильным обертоном ряда» (цит. по: [4, с. 228]).

Цветозвуковой круг, созданный Хауэром в 1917 году, имел следующий вид (пример 2). Движение по квинтовому кругу (по часовой стрелке от белого к багряно-фиолетовому) соответ-

стствует увеличению тепла, по квартовому (против часовой от белого к сине-фиолетовому) — уменьшению (обратим внимание на то, что белый цвет на схеме не показан). Соответственно, образуются две группы интервалов: квинтовые (ч5, б2, б6, б3, б7, ув4) и квартовые (ч4, м7, м3, м6, м2, ум5). Каждый из секторов на схеме представляет не только интервал, но и тональность, обозначенную ключевыми знаками. Тональности, как и их основные тоны, складываются в комплементарные тритоновые пары: C-Fis, G-Cis и т.д. Тональности получают и образно-эмоциональные характеристики: Fis — прометеусский тон, G — бидермайер, Des — шопеновская, D — скрипичная, As — романтическая (символика тональностей здесь, безусловно, является неким пережитком прошлого, который вскоре Хауэр оставит без сожаления).

Йоханнес Иттен переезжает в Вену в 1916 году. Он открывает частную художественную школу и сближается с группой художников «Свободное движение». Личному знакомству Хауэра и Иттена предшествовало знакомство заочное: в январе 1919 Хауэр впервые увидел картину Иттена «Композиция из двух формальных тем», выполненную в стиле кубизма. Картина произвела такое впечатление на Хауэра, что впоследствии он арендовал ее у автора и повесил над фортепиано как источник вдохновения.

Весной 1919 года Хауэр посещает персональную выставку Иттена, а затем приглашает его к себе домой. Встреча, на которой присутствовал и Ф. Эбнер, состоялась 12 мая. Оказалось, что Иттен отнюдь не чужд искусству звуков: он сам музицирует на фортепиано, предпочитая линейный контрапункт Баха всей остальной музыке. Очень скоро другим ценным им композитором стал Хауэр. Но сблизило их не только и не столько это: Иттен в то же самое время работал над своей собственной цветовой системой, пытаясь выстроить схему соответствия звука и цвета. Обоюдное знакомство привело к действию катализатора: хотя Хауэр и Иттен не стали работать вместе — слишком велики были различия их творческих индивидуальностей, да и профессий в искусстве, но в интенсивных дискуссиях каждый из них формировал свое собственное представление о цвете. Известно, что Иттен был поражен эскизами Хауэра и один из них (вероятно тот, что был показан выше) унес с собой для изучения.

В отличие от Хауэра, Иттен был озабочен проблемой движения в трехмерном пространстве и формировал пространственный образ цветового круга — т.е. цветового шара. Не признавая границ между цветами, он предпочитал непрерывное глиссандо. Важную роль играла и степень светлоты цвета.

Наглядно демонстрирует некоторые из этих отличий т.н. «цветовая звезда» Иттена как вариант цветового шара (опубликована в 1921, пример 3). 12-конечная звезда представляет собой развертку шара на плоскости. Семь степеней светлоты каждого из 12 цветов показаны в меридианах: от белого в центре к черному по краям.

Очевидное влияние идей Иттена мы обнаруживаем в следующем цветовом круге Хауэра (он был послан Иттену в письме 5 октября 1919, пример 4). Здесь появляются степени светлоты, уменьшение которой к центру круга ведет к черному цвету. Квинтовый круг заменяется на хроматическую последовательность (Хауэр окончательно отказывается от тональности), из-за чего цвета спектра перемешаны — теплые чередуются с холодными.

Показанный выше круг был нарисован уже после отъезда Иттена из Вены 3 октября 1919. По приглашению Вальтера Гропиуса Иттен занимает должность мастера (преподавателя) в только что организованном в Веймаре Баухаузе — высшем художественно-ремесленном институте. Хауэр готов последовать за ним, чтобы открыть там музыкальную школу. Однако идея эта не осуществляется по неизвестным нам причинам. Хауэр остается в Вене и, что примечательно, собирает вокруг себя учеников Иттена, по-своему развивая идеи художника на материале другого искусства.

С отъездом Иттена личное общение его с Хауэром прекращается. Несмотря на продолжение переписки, пути Хауэра и Иттена расходятся. Проблема звукоцвета у Хауэра постепенно уступает место разработке закономерностей 12-тонового мелоса. Иттен же, как представляется, все больше и больше концентрируется на проблематике изобразительного искусства. Однако музыка Хауэра благодаря пропаганде Иттена получает известность в Баухаузе. Вероятно, и сам композитор вписался бы в круг преподавателей этого уникального учебного заведения, где идея синтеза искусств получила новое и весьма необычное развитие.

Хотя музыка в Баухаузе не была учебной дисциплиной, данная тема могла бы дать повод не только для самостоятельного доклада, но и обширного исследования — столь интересны параллели, возникающие между музыкой, впитавшей в себя новейшие тенденции новой вещественности, и визуальными искусствами с их функционализмом. Основанный в Веймаре в 1919, Баухауз поначалу не был единым заведением с едиными целями. Различные идеи сталкивались и обогащали друг друга. Их объединяло стирание границ между разными видами художественного творчества, упразднение различий между художником и ремесленником, объединение искусств и ремесел в «единое художественное производство» под началом архитектуры (несомненно здесь также слышен отзвук вагнеровского Gesamtkunstwerk) (см. [5, с. 53]). Вальтер Гропиус (второй муж Альмы Малер) сплотил вокруг себя интереснейших и непохожих художников — среди них Василий Кандинский и Пауль Клее, Оскар Шлеммер и Лионель Файнингер.

Вводный курс (форкурс) Иттена был адресован студентам различных специальностей, дарований и уровня подготовки (показательно, что его посещал даже композитор — Штефан Вольпе). Главным было знакомство с материалами и первичное изучение формы и цвета. По воспоминаниям Вольпе (см. [11]), мастер отправлял их на улицу для сбора материала, коим были обрывки бумаги, винтики, перышки, окурки и бутылки. В дальнейшем этот бесполезный хлам использовался в качестве структурно-формальных элементов безотносительно их субъективного значения. Музыка также была частью курса, но имела скорее прикладное значение как составная часть упражнений на расслабление, «гармонизацию», перевод звуков в движения, жесты или позы. В этом сказалось влияние восточной философии, в частности, персидского мадзизма, который увлекался Иттен. Он был убежден в том, что урбанизация современной жизни должна быть уравновешена «мышлением, ориентированным на развитие самосознания и укрепление внутренних духовных сил». Видимо, эта установка противоречила духу коллективизма, царившему в Баухаузе. В 1923 году, после того, как Гропиус подверг сомнению целесообразность методики Иттена, последний вынужден был покинуть Веймар.

Совершенно очевидно, что Хауэр стал бы несомненным сподвижником Иттена в Баухаузе. Примерно в то же время он использовал вдохновенную индийской йогой практику медитации для интуитивного постижения атональной мелодии. В последней он видел средство духовного самовозвышения, требовавшего ликвидации всего субъективно-чувственного и отказа от собственного Я.

Приоритет духовного над материальным, стремление к дематериализации искусства — именно эта идея объединила Хауэра и Иттена и руководила их поисками в области атональной музыки и беспредметной живописи. «Мы вместе создаем целое (глаз и ухо), из которого возникнет новый мир интуиции»⁷, — писал Хауэр Иттену в Веймар. «Слово и звук, форма и ее цвет — носители трансцендентальной сущности» [3, с. 10], — читаем у Иттена.

Эти постулаты, вдохновившие синестетические поиски 10-х годов, теряют актуальность в последующем десятилетии. Объективная эстетика 20-х, нацеленная на возвращение утраченной имманентно-музыкальной сущности, идет вразрез с идеей синтеза искусств как их взаимопроникновения и взаимопроникновения. В творчестве Хауэра с 1919 года начинается новый 12-тоновый период, он формулирует открытый им «номос (закон) атональной мелодии». Происходит смена приоритетов от тембра к мелосу, от краски к линии, что вписывается в стилевую парадигму 20-х, отмеченную повышением роли горизонтали и линейного письма. Показательно, что и Шёнберг, который в раннеэкспрессионистские годы активно занимается живописью и разрабатывает идею Klangfarbenmelodie, впоследствии также оставляет ее ради создания техники композиции при помощи 12 тонов.

После кратковременного, но плодотворного общения в 1919-м Хауэр и Иттен расстаются навсегда. Хауэр остается в Вене, где пытается, хотя и безуспешно, отстаивать свое право «духовного инициатора 12-тоновой музыки». Пережив военные годы, он осуществляет свою мечту — в 1953 году, уже после смерти Шёнберга, он организует семинар 12-тоновой музыки, посещаемый не только музыкантами, но и журналистами, художниками, танцорами.

Иттен, покинув Баухауз, открывает свою художественную школу в Берлине, затем принимает приглашение возглавить школу художников по текстилю в Крефельде. Преследования национал-социалистов вынуждают его вернуться в Швейцарию. В Цюрихе он преподает, а также руководит музеем прикладного искусства. Широкую известность приносит ему новая система

подготовки художников и дизайнеров, заложившая основы художественного образования в XX столетии — образования, не подавляющего личность ученика и помогающего ему выбрать свой путь в искусстве.

Проблема цвета продолжает разрабатываться Иттенем на протяжении всей жизни. Окончательный классический вариант 12-частного цветового круга опубликован в его книге «Искусство цвета» в 1961 году (пример 5, приведен по: [3, с. 33]).

Три основных цвета (желтый, красный и синий) размещаются в равностороннем треугольнике. На его основе выстраивается шестиугольник, куда вписываются смешанные цвета — оранжевый, зеленый, фиолетовый. Наконец, внешнее кольцо содержит цвета, созданные путем смешения первой и второй группы. Диаметральные противоположные цвета (например, желтый и фиолетовый) являются дополнительными.

Иттен не упоминает в своей книге имя Хауэра, однако количество цветов (12) он обосновывает при помощи 12 тонов музыкальной гаммы — их с определенностью слышит музыкант. Возможно, именно этот круг, который тиражируется в десятках изданий на многих языках мира и входит во все учебники, и стал главным результатом «встречи конгениальных партнеров», партнеров, которые видели своей целью служение духу — звуком, цветом и формой.

Примечания

1. Данной теме посвящены следующие публикации: [7], [8].
2. Наиболее полное освещение теории Хауэра в русскоязычной литературе см. в: [4].
3. Первая монография о композиторе была написана В. Смольяном [12]. Из большого корпуса иноязычной литературы можно выделить опубликованные на DVDrom материалы к творческой биографии Хауэра [6]. Они стали источником биографических сведений в настоящей статье.
4. Шёнберг рассматривает высоту как один из параметров общей категории тембра. См. об этом: [1, с. 190-191]. Впоследствии в 3-й сцене драмы с музыкой «Счастливая рука», где Шёнберг осуществляет идею Gesamtkunstwerk, им было подробно разработано цветозвуковое нарастание, «crescendo цвета».
5. Пространные цитаты из Учения о цвете Гёте содержатся в трактате Хауэра «О сущности музыкального» [10].
6. Примеры 1, 2, 4 приведены по: [8].
7. Письмо Хауэра датировано 5.10.1919. Цит. по: [8].

Литература

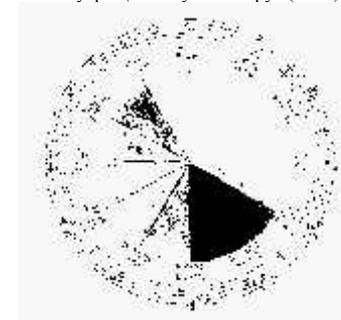
1. *Власова Н.* Творчество Арнольда Шёнберга. М.: Издательство ЛКИ, 2007.
2. *Иттен И.* Искусство формы. Мой форкурс в Баухаузе и других школах: пер. с нем. и предисл. Л. Монаховой. М.: Аронов, 2001.
3. *Иттен И.* Искусство цвета: пер. с нем. и предисл. Л. Монаховой. М.: Аронов, 2000.
4. *Кудряшов Ю.* «Учение о тропях» Й. М. Хауэра // Проблемы музыкальной науки. Сб.ст. Вып. 5. М., 1983. С. 224-254.
5. Лексикон неоклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. Под ред. В. Бычкова. М.: РОССПЭН, 2003.
6. Синий всадник: под ред. В. Кандинского, Ф. Марка/пер., коммент. и статьи З. С. Пышновской. М.: Изобраз. искусство, 1996.
7. *Darmstädter B.* Klangfarben und Farbklänge : Josef Matthias Hauer und Johannes Itten //Musik & Ästhetik. 2006. №4. S.90-101.
8. *Diederichs J.* Nachklang: zu J. M. Hauer, J. Itten, A. Stifter : von der Einheit der Künste zwischen Auge, Ohr und Kopf//Österreichische Musikzeitschrift. 2009. № 8/9. S.25-35.
9. *Diederichs J., Fheodoroff N., Schwieger J. (Hg.)* Josef Matthias Hauer: Schriften, Manifeste, Dokumente. DVDrom. Wien 2007.
10. *Hauer J. M.* Vom Wesen des Musikalischen. Waldheim-Eberle, Leipzig / Wien 1920.
11. *Schleiermacher S.* Musik am Bauhaus. Буклет к CD Music at the Bauhaus. Stefan Wolpe, Josef Matthias Hauer, Wladimir Vogel, George Antheil, Hans Heinz Stuckenschmidt. MDG 613 0878-2.
12. *Szmolyan W.* Josef Matthias Hauer. Wien 1965.

Приложение

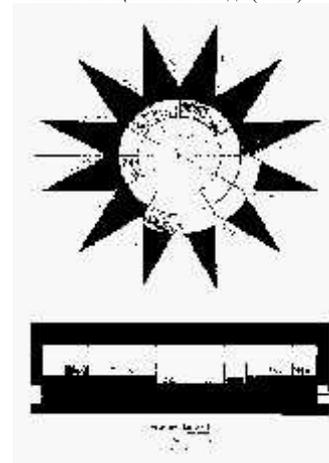
1. И.В.Гёте. Цветовой круг (1809)



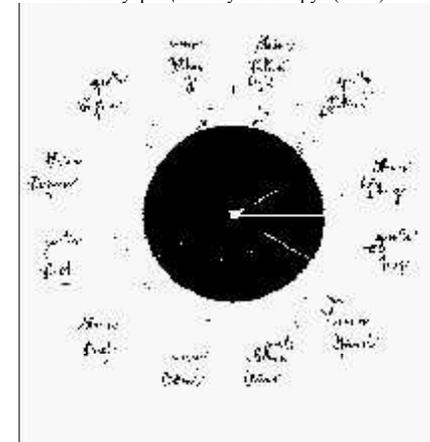
2. Й.М.Хауэр. Цветозвуковой круг (1917)



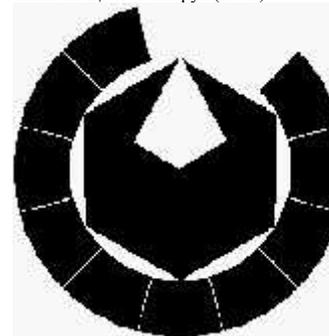
3. И.Иттен. Цветовая звезда (1921)



4. Й.М.Хауэр. Цветозвуковой круг (1919)



5. И.Иттен. Цветовой круг (1961)



© Валькова В. Б., 2012

ТРЕТЬЯ СИМФОНΙΑ Р.М.ГЛИЭРА: ОПЫТ ОБНОВЛЕНИЯ РУССКОЙ ЭПИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Третья симфония «Илья Муромец» Р. М. Глиэра рассматривается как уникальный образец симфонического воплощения эпического сюжета в русской музыке начала XX века. В статье устанавливаются связи произведения с поисками художников Серебряного века, показывается близость его поэтики русского символизма.

Ключевые слова: Глиэр, «Илья Муромец», русская музыка, эпическая традиция, Серебряный век, символизм.

Среди произведений, составивших славу русской музыки за рубежом, видное место занимает Третья симфония «Илья Муромец» Глиэра. Незвестной для широкой музыкальной общности эта симфония остается только у себя на родине. Между тем, по оригинальности замысла, мастерству его воплощения и силе эмоционального воздействия Третья симфония Глиэра — выдающееся явление в русской музыкальной культуре Серебряного века¹. Она исключительно показательна как уникальный опыт претворения русского эпоса в искусстве начала XX века. Осмысление творческих взаимодействий композитора на пути к смелому обновлению сложившихся в русской музыке эпических традиций — главная цель предлагаемой статьи.

В начале прошлого столетия Р. М. Глиэр был весьма заметной и очень характерной фигурой в русской музыкальной культуре. Ярким достижением в его творчестве стала Третья симфония «Илья Муромец» (си минор, ор. 42, 1911), удостоенная премии имени Глинки. Несмотря на очевидные для всех достоинства симфонии, интерес соотечественников к ней оказался недолговечен. Она несколько раз с большим успехом исполнялась в последующие (в том числе и советские) годы, и все же за ней закрепилась репутация произведения мало интересного и не самостоятельного.

Несчастливая судьба произведения в России — один из парадоксов истории. Невнимание соотечественников к столь яркому сочинению отчасти можно объяснить рискованностью предпосланной ему литературно-сюжетной программы, запечатленной, прежде всего, в самом названии. Отсылка к былинным образам богатырей — Ильи Муромца и Святогора — вызывала у современников невольные ассоциации с великими образами русской музыкально-эпической традиции XIX века, в которых подобные темы уже нашли свое достаточно полное отражение. Сравнение с этими образами было заведомо очень не выгодно для музыканта начала нового столетия. Имело значение еще и то, что историю Ильи Муромца Глиэр вписывает в рамки внешне традиционной большой симфонии, вызывая ощущение некоего «дубля» знаменитой Богатырской симфонии Бородина² (чему способствовало и совпадение тональности — си минор). Однако реально композитор ставил в этом произведении абсолютно новую, беспрецедентно смелую для русской музыки задачу.

По общим своим параметрам симфония, действительно, выглядит неким обобщением кучкистско-беляевских традиций XIX века. Четыре части симфонии очень естественно соединяют последовательную событийность и обычные функции частей симфонического цикла³. Первая часть имеет название «Калики переходят. Илья Муромец и Святогор». Ее открывает развернутое вступление (*Andante sostenuto*), основанное на подлинном напеве «стихиры малого знаменного распева, глас третий»⁴ (так значится в авторском пояснении). Далее следует раздел *allegro risoluto*, построенный в сонатной форме с мятежной и драматической главной партией (в соответствии с программой — образ Ильи Муромца) и хоралом медных (*Tranquillo misterioso*) в побочной, рисующей образ Святогора. Разработка первой части (ученичество Ильи у Святогора, богатырские игры и смерть Святогора) насыщена резкими контрастами, мощными кульминациями и катастрофическими срывами.

Вторая часть («Соловей-разбойник», *Andante*) — изумительная по гармонической и оркестровой красочности картина зачарованного леса. Кульминацию части образует ярко колористическая сцена пленения Муромцем Соловья-разбойника.

Третья часть («У Владимира Красна Солнышка», *Allegro*) в ее крайних разделах дает картину русского праздника (решенного несколько «по-глазунски», в духе финалов большой русской симфонии), в центре композиции — остро драматическая сцена с Соловьем-разбойником.

Финал («Подвиги и окаменение Ильи Муромца», *Allegro tumultuoso*⁵) в соответствии с программой — победные битвы Ильи и его двенадцати богатырей, их дерзкий вызов «Силе нездешней» и окаменение в наказание за дерзость. Эта часть впечатляет стихийным размахом и подлинным трагизмом. В сцене окаменения богатырей возвращаются все темы симфонии, приводя вновь к мотиву, символизирующему «спящую силу Ильи» в первых тактах произведения.

Несмотря на кажущуюся достаточно традиционной общую форму, симфония Глиэра глубоко и органично включена в современный ей художественный контекст, обнаруживая связь с наиболее актуальными поисками эпохи. При этом Глиэр создает свой вполне оригинальный симфонический стиль, демонстрируя блестящее владение всеми средствами оркестра.

Своеобразный отклик на современные художественные искания проявился в выборе сюжета и его трактовке. Русский богатырский эпос и связанные с ним образы — один из постоянных мотивов в искусстве рубежа XIX–XX веков. В последние два десятилетия XIX столетия (на которые приходится пик этого интереса) подобные сюжеты порой становятся экспериментальным полем для перехода от реализма XIX века к символизму и модерну, как это происходило в знаменитых работах Виктора Васнецова «Витязь на распутье» (1882), «Богатыри» (1898). В тот же период появляются уже непосредственно связанные с русским модерном произведения: «Вечер богатырства киевского» Н. Рериха (1896), работы М. Врубеля «Богатырь» (1898), «Микула Селянинович» (1896), «Микула Селянинович и Вольга» (1899). В музыке, оригинально развивая традиции Глинки, Бородина и Мусоргского, богатырскую тему в те же годы воплотил Н. А. Римского-Корсаков в опере «Садко» (1896).

В начале XX века богатырская тема продолжает привлекать художников и поэтов. При этом естественным образом в центре внимания оказывается любимой герой русского эпоса Илья Муромец. Ему посвящает проникновенные строки К. Бальмонт в книге «Жар-птица», вышедшей в 1907 году. Эти строки с восхищением цитирует Блок в отзыве на книгу Бальмонта, утверждая, что «...образ Ильи Муромца поразил поэта до того, что Илья стал одним из сильнейших вдохновителей Бальмонта» (2, с. 76). Отголоски богатырского эпоса звучат в поэме Блока «На поле Куликовом», в более поздней (начатой в 1928 году), но связанной с Серебряным веком, «Повести о Светомире царевиче» Вяч. Иванова.

Изобразительное искусство начала века с поразительным постоянством обращается к этому кругу тем. Здесь и «Тринадцать богатырей» М. Врубеля (1901), и серия Н. Рериха «Богатырский фриз» с включенными в нее работами «Илья Муромец», «Соловей-разбойник» (1910). Примыкают к ним и созданные значительно позже картины Рериха «Святогор» (1938) и «Богатыри проснулись» (1940). Отдал дань богатырской теме И. Билибин: в 1904 году он иллюстрировал былинку о «Вольге». Илья Муромец становится героем и его более поздних работ «Илья Муромец», «Илья Муромец и Святогор» (1940). Эти рисунки явно уходят корнями в русский Серебряный век, сохраняя характерный «билибинский стиль». Продолжает развивать богатырскую тему Васнецов: в 1914 году появляется его «Илья Муромец, или Богатырский скок». Тема русского богатырства здесь уже глубоко вращается в эстетику символизма и модерна.

Образы русских богатырей во всех случаях наделяются сложной символикой — чаще всего она указывает на разные оттенки стихийной, необузданной энергии, первозданной силы, подчиняющей себе все вокруг, имеющей некую особую, «сверхчеловеческую» природу. Характерным мотивом становится изображение Ильи Муромца чудесным всадником, преображающим все на своем пути (волшебные источники, которые начинают бить из-под копыт коня у Бальмонта, эффект парения и как бы «властвования» над пейзажем в упомянутой выше картине Васнецова и т.п.).

Удивительным образом среди прямых аналогов этому замыслу относительно немного музыкальных произведений. В начале XX века интерес музыкантов к этому кругу тем явно начинает затухать. Можно найти лишь отдельные случаи обращения к былинным богатырским мотивам в русской музыке. Почти все подобные опыты сегодня основательно забыты.

Примечательно также, что выбранный Глиэром сюжет об Илье Муромце в русской музыке прежде был почти не представлен. К немногим исключениям принадлежат оперы Л. Д. Малашкина (1879) и В. С. Серовой (1899).

Все эти образцы не сыграли существенной роли в «большой» истории русского искусства, хотя в какой-то мере, несомненно, определяли «музыкальные будни» своего времени.

Равнодушные большинства музыкантов начала XX века к былинным богатырским образам можно отчасти объяснить ощущением исчерпанности темы после разносторонних и ярких ее решений в творчестве русских композиторов. Кроме того, сама эта область могла давать устойчивые ассоциации с кучкистско-беляевской эстетикой, которая в условиях Серебряного века все чаще воспринималась как почитаемая, но отошедшая в прошлое традиция. Потребность в ее обновлении — особенно в опере — была одним из «лейтмотивов» «прогрессивистской» музыкальной критики 1900-х годов.

В других искусствах традиция, соответствовавшая кучкистской эстетике, реализовалась, прежде всего, в социально-бытовых сюжетах. Героико-исторические темы (включая былинный эпос) вошли в круг интересов художников только в 1880-90-е годы и не были жестко связаны с реалистической эстетикой XIX столетия, а потому в начале XX века воспринимались как свежие и вполне актуальные.

Родственная эпическим сюжетам начала XX века апология древних стихийных истоков человеческой природы проявлялась в музыке иначе — в воскрешении обобщенных образов языческих радений (в «Весне священной» Стравинского, «Скифской сюите» Прокофьева) или в «неоварваризме» инструментальных сочинений того же Прокофьева. Симфонию Глиэра можно считать одним из первых симптомов обращения к этому типу мышления в русской музыке — над Третьей симфонией Глиэра начал работать в 1908 году почти одновременно с появлением пьесы «Наваждение» своего бывшего ученика С. Прокофьева.

Третья симфония Глиэра занимает очень своеобразное место в художественном поле своей эпохи: она, безусловно, выросла из общего интереса поэтов и художников к русской старине и богатырскому эпосу, но в то же время она как чисто оркестровый опыт представляет собой едва ли не уникальный эксперимент в русской музыке начала XX века. «Илья Муромец» Глиэра, подхватывая готовую оборвать нить богатырской образности в русской музыке, оказался укоренен не столько в кучкистско-беляевской традиции, сколько в общих художественных поисках Серебряного века.

Сюжетной основой симфонии Глиэра послужил вариант былинного эпоса, опубликованный в 1899 году под редакцией О. Ф. Миллера (7). Этот вариант примечателен тем, что широко известная история русского богатыря завершается эпизодом окаменения Муромца и его сподвижников — в наказание за дерзкий вызов «Силе нездешней». Авторитетный исследователь русского эпоса В. Я. Пропп считает этот эпизод более поздней и по существу уже не эпической добавкой. В ней, по мысли Проппа, нашло отзвук чисто христианское понимание греха гордыни и неизбежной расплаты за него [см. 6]. Таким образом, вся концепция симфонии получает ярко выраженную трагическую окраску, что рельефно подчеркнуто самой музыкой — особенно катастрофическими звучаниями финала. Использование Глиэром этого сюжетного мотива идет вразрез с традиционной для русской музыки оптимистически бодрой подачей эпических образов.

Атмосфера катастрофических предчувствий и «опасных игр» пронизывает всю музыку симфонии. Специфический «титанизм» звучания четверного состава оркестра (с восьмью валторнами, двумя арфами и расширенной группой ударных), конкретные детали оркестровки, размах кульминаций, театральная пластика музыкальных сцен, яркая звукопись — все это явно отсылает к идеям и произведениям одного из кумиров эпохи — Рихарду Вагнеру. Многие дают основания утверждать, что «Илья Муромец» Глиэра представляет собой ярчайшее воплощение русского музыкального вагнерианства, что, разумеется, не исключает ни связей с русской традицией, ни наличия собственной индивидуальной концепции. Вагнеровские аллюзии слышны, например, в мелодическом контуре одной из тем главного героя (она появляется как один из производных мотивов в развитии главной партии I-й части), явно напоминающем тему Зигфрида-героя из «Кольца нибелунгов» (пример 1). Вагнеровская «тяжелая медь» звучит и в батальных сценах крайних частей, и особенно в характеристике Святогора.

На образе Святогора имеет смысл специально остановиться. Он очень необычен для русской программной музыки. По замечанию В. Я. Проппа, Святогор — антипод Ильи Муромца, это богатырь, которому заповедано никогда не покидать высоких («святых») гор. Святые горы противопоставляются святой Руси. «Святогор, — пишет Пропп, — герой ограниченной местности, носящей по своему пейзажу нерусский характер... это образ силы неподвижной и не находящей

применения. Никаких подвигов Святогор не совершает» [6, с. 78]. В точном соответствии с этим описанием изображает Глиэр своего Святогора: тяжелый, статуарный хор медных (с ремаркой *Tranquillo misterioso*) подчеркнуто контрастирует активным волевым темам Ильи Муромца. Нарочитая монументальность простота звучаний включает здесь не вполне обычные жесткие гармонические сдвиги (пример 2).

Гибель Святогора — это исполнение рокового предначертания, она знаменует конец определенного временного цикла, своего рода космическую катастрофу. Святогор передает свою силу новому герою — Илье Муромцу. Как подчеркивает Пропп, «смена героев выражает смену двух исторических эпох...» [6, с. 87]. Этим глобальным категориям вполне соответствует и объективный, «вселенский» характер трагизма в музыке симфонии.

Концепция симфонии Глиэра имеет мощные русские корни. Заданный самой темой «русский стиль» композитор как бы пропускает сквозь призму скрябинского «космизма», опираясь одновременно на наследие кучкистов и на новаторский опыт автора «Прометея» (появившегося за год до «Ильи Муромца» Глиэра).

Преломление русского стиля и весь строй симфонии, несомненно, используют достижения позднего Римского-Корсакова. Глиэру близки и мифологизированные образы России, воплощенные в «Китеже», и символическая фантастика «Кашея». С «Китежем» симфонию Глиэра сближает и попытка построения в музыке национального мифологического космоса.

Заметная новаторская черта симфонии — использование в качестве одной из важнейших музыкальных тем подлинной мелодии стихирного малого знаменного распева. Композитор сохраняет и даже подчеркивает своеобразие первоисточника: натуральный лад, метро-ритмическую гибкость (метр здесь меняется в каждом такте). Появляясь впервые во вступлении, эта мелодия создает образ сумрачной первозданной силы. Здесь впервые в русской симфонии использован характерный драматургический прием: тема вступления, построенная на знаменном распеве, приобретает значение скрепляющего все развитие сквозного образа, некой темы рокового предначертания (пример 3). Возможно, отдаленным отзвуком этого приема стало вступление к Третьей симфонии Рахманинова — композитора, который знал и высоко ценил творчество Глиэра.

Один из глубочайших корней Третьей симфонии Глиэра — русский символизм начала XX века. Явное влияние идей соборности В. Соловьева проявилось в ярко воссозданном ощущении сопричастности судеб героев всеобщим мировым судьбам и катаклизмам.

Свойственная музыке симфонии атмосфера таинства, ожидания чудесных событий, несомненный мистический колорит также имеет исток в эстетике и мироощущении символизма, испытывая опыт не только Вяч. Иванова и Скрябина, но и — в определенной мере — «Пеллеаса» Дебюсси. Концентрированным выражением символистской образности является 2-я часть — картина зачарованного леса с его «отравленной» красотой, чувственными соблазнами и тайными угрозами. Птичьи щебеты и гомоны в сцене зачарованного леса близки характерной скрябинской символике, уносящей в иные миры, отсылающей к образам упоительных грез и вольного парения духа.

Символистскую природу обнаруживает и система лейтмотивов в симфонии — их сложное сплетение и таинственная многозначность. Влияние связанной с символизмом мотивной техники (Дебюсси, Скрябина и др.) проявляется в огромной роли кратких сквозных мотивов-символов, определяющих всю драматургию симфонии. Уже начальная тема, создающая образ тяжелой, скованной силы, вся построена на коротких ниспадающих мотивах (они несут в себе отчетливую аллюзию на интонации песни «Эй, ухнем!» — пример 4). В завершении симфонии эти мотивы возвращаются в обратной последовательности (реализуя своеобразный «мотивный конструктивизм»): богатырская сила окаменевшего Ильи Муромца и его воинов вновь оказываются сковано.

Глиэр применяет оригинальный метод построения музыкально-тематической драматургии: из протяженных, широко развитых основных тем постепенно, в ходе их развертывания извлекается мотивное ядро, которое становится сквозной «формулой», неким «музыкально-семантическим ступком». Сеть таких мотивов-формул, пронизывая всю ткань произведения, концентрирует в себе и направляет основные смысловые потоки. Эти потоки формируются в 1-й части. Приводившаяся выше тема калик переходящих из медленного вступления (см. пример 3) неразрывно связана с коротким «мотивом-зовом» в объеме малой терции. Этот «зов» становится одним из важнейших лейтмотивов всего произведения — в нем звучит призыв к подвигам, за-

клинивание еще не раскрытых сил героя (пример 5.). М. Ф. Леонова связывает этот мотив с образом «дремлющих сил Ильи» [4, с. 27]. Однако дальнейшее развитие акцентирует другие ассоциации. «Мотив-зов» превосходит тему калик (впервые он появляется раньше нее) и одновременно как бы «выводится» из ее интонаций, обнаруживая тесное родство с ними при повторном проведении.

Тот же метод «извлечения смыслового ядра» применен и в главной партии 1-й части. Основная ее тема — размашистое движение по широким интервалам (пример 6) — явно символизирует освобожденную энергию и силу героя. В своем развитии она «порождает» два важных лейтмотива. Один из них (стремительно восходящий «в скрябинском» триольно-пунктирном ритме) становится воплощением героического воодушевления, устремленности, порыва (пример 7.). Еще более важен для дальнейшего развертывания симфонического сюжета второй мотив, который с равным основанием (и в полном соответствии со скрябинско-вагнеровскими аллюзиями) можно назвать «мотивом Ильи-героя» или «мотивом героического самоутверждения» (см. пример 1, интонации, превосходящие этот мотив выделены квадратными скобками в примере 6).

Третья симфония Глиэра оказалась единственной в русской музыке и очень интересной попыткой создать на основе национального мифа остро современную симфоническую концепцию, подобно тому, как это сделал на основе германской мифологии Рихард Вагнер. Неповторимость глиэровского опуса в контексте Серебряного века заключается еще и в создании некоего нового качества симфонической музыки, который можно было бы определить как эпический символизм.

В музыкальном повествовании Глиэра былинные богатыри оказываются причастны к высшим силам, решая судьбы мироздания. Их образы служат не только эпическому прославлению русской богатырской силы, но и указывают на трагические ошибки героев и бесславное их единоборство с силами рока. В преддверии трагического слома в русской истории концепция симфонии несет в себе явственно проступающие пророческие предостерегающие мотивы.

Примечания

¹ Исследовательский интерес к Третьей симфонии Глиэра в нашей стране только начинает возрождаться. Высокая оценка симфонии дается в недавних публикациях [см.: 1; 5].

² О таком отношении свидетельствуют отзывы современников [см.: 3, с. 25].

³ Литературная программа и названия частей были сняты в более позднем (1948 года) издании партитуры. Полный текст программы и описание симфонии приведены в изданиях: 3, 4.

⁴ Этот напев был приведен в качестве музыкального эпиграфа к первому изданию партитуры, в последующем издании снят.

⁵ *Tumultuoso* (ит.) — бурно, бунтарски, с вызовом.

Литература

1. Акопян Л. О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М., 2010.
2. Блок А. Об искусстве. М., 1980.
3. Балза И. Рейнгольд Морицевич Глиэр. М., 1955.
3. Леонова М. Симфоническое творчество Глиэра // Рейнгольд Морицевич Глиэр. Статьи. Воспоминания. Материалы. Т. 2. Л., 1966.
4. Леонова М. Симфонические произведения Р. М. Глиэра. Справочник-путеводитель. М., 1962.
5. Масловская Т. Ю., Строчань Л. Р. Глиэр: диалог с эпохой // Альфред Шнитке: художник и эпоха. Саратов, 2010.
6. Протт В. Я. Русский героический эпос. М., 1999.
7. Сказ о богатыре Илье Муромце — крестьянском сыне. 3-е издание под ред. О. Ф. Миллера (2-е издание пересмотрено и дополнено И. А. Шляпкиным). СПб., 1899.

Приложение

1-а. Р. М. Глиэр. Третья симфония. Тема Ильи Муромца (второй производный мотив главной партии 1- части).



1-б. Р. Вагнер. «Валькирия». Тема Зигфрида-героя.



2. Р.М.Глиэр. Третья симфония. Тема Святогора.



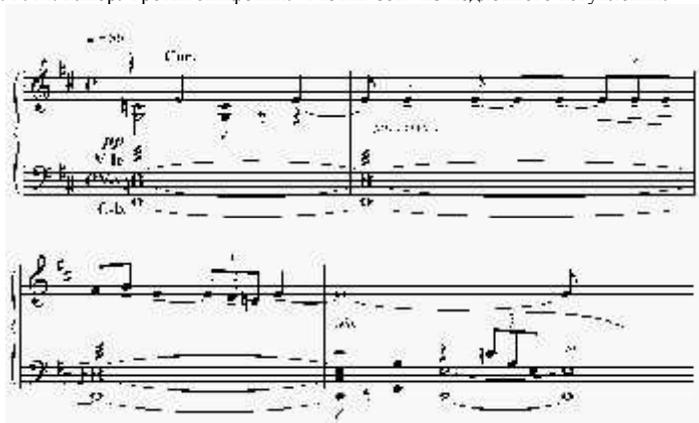
3. Р.М.Глиэр. Третья симфония. Тема калик перехожих.



4. Р. М. Глиэр. Третья симфония. Начальная тема вступления.



5. Р. М. Глиэр. Третья симфония. «Мотив-зов» из медленного вступления.



6. Р. М. Глиэр. Третья симфония. Тема главной партии 1-й части.



7. Р. М. Глиэр. Третья симфония. Первый производный мотив главной партии 1-й части.



© *Переверзева М. В., 2012*

МУЗЫКАЛЬНЫЙ МОБИЛЬ

Во второй половине XX века возникло множество музыкальных мобилей — пьес с меняющейся очертания формой. Они отличаются по количеству частей и стабильности структуры. Разные степени подвижности текста, от которой зависит и узнаваемость звукового облика сочинения, отражают три типа форм — мобильная, варибельная и модульная, которые проанализированы в работе на примере конкретных музыкальных мобилей.

Ключевые слова: мобиль, форма, алеаторика, мобильный, варибельный, модульный.

В начале XX столетия в Америке и Европе царила творческая атмосфера, сделавшая идею подвижности и неопределенности некогда стабильной и четко фиксированной художественной формы актуальной в разных сферах интеллектуальной деятельности человека. Наибольший резонанс вызвали мобильные формы в скульптуре, живописи, хореографии. В работах Умберто Боччони «Уникальные формы непрерывности в пространстве» (1913) и других наглядно применяется принцип именно движения одной и той же формы. В 1940-е годы американский скульптор-абстракционист Александр Калдер, «известный всему миру как художник, заставивший скульптуру двигаться» [6, р. 3], создавал меняющие свои очертания подвесные конструкции с подвижными частями, названные Марселем Дюшаном «мобилями». Сделанные из металлических, деревянных или пластмассовых кусков, соединяемых проволокой, мобили постоянно двигались из-за потоков воздуха. В это же время идея подвижности художественного образа и формы произведения увлекла творцов абстрактного экспрессионизма. В начале 1950-х лидер течения, Джексон Поллок пользовался методом «дриппинга» — непосредственного выливания из банки, выдавливания из тюбика, стекания или расплескивания или разбрызгивания краски по холсту, создавая своего рода динамическую геометрию, живописную хореографию. В результате импровизаций возникали открытые для множества смыслов, складывающиеся сами собой, многозначные формы, допускающие разную трактовку. В те же годы хореограф Мерс Каннингем в многолетнем творческом сотрудничестве с Кейджем разработал хореографическую алеаторику, обусловившую мобильную форму танцевальной постановки.

Оригинальные идеи и новые методы Поллока, Каннингема и в первую очередь Калдера, кардинально отличающиеся от тех, на которые ориентировались художники прежних эпох, определили путь развития американского искусства второй половины века. До и после появления подвижных скульптур Калдера в разных странах мира возникло множество музыкальных мобилей с меняющейся своей очертания формой. В первую очередь назовем те сочинения, в авторских названиях которых есть слово «мобиль»: «Мобиль» для флейты соло (1932) и «Оживленные мобили» для флейты соло (1949) Г. Бранта, «Мобиль по Александру Калдеру» для альта, маримбы и фортепиано А. Боруп-Йоргенсена (1961), мобиль для фортепиано «Октябрь '64» Д. Фостера и «Мобиль Фибоначчи» для струнного квартета и фортепиано Э. Кшенека (1964), «12 мобилей» для камерного оркестра Ж. Нова, «Мобиль» для ударных М. Декуста и мобиль «Молизация» для флейты и вибрана П. Колмана (1965), «Модули I и II» Э. Брауна (1966), «Мобильные сцены II» для фортепиано и электроники К. Хешагена (1967), «Стабили и мобили» для оркестра П.-Х. Дитриха (1969), «Музыка для виолончели соло № 2 с мобилями» (1969) и «Графический мобиль» для трех или более инструментов У. Карлинса (1970), «Мобиль с изменениями» для пяти инструментов и электроники Х. Дэвиса (1973), «Мобиль 1» для альта и фортепиано Э. Видмера (1975), «Мобиль» для двух ударников М. Пгажиньской (1976), «Мобили для большой флейты» К. Блок (1977), «Мобиль» для арфы, флейты и виолончели Х. Бояджиана (1978), «Круглые сутки: 12 мобилей для фортепиано соло» К. Абе (1980), «Мобили» для двух скрипок и контрабаса Г. Сталлкопа (1981), «Мобиль» для струнного квартета Ф. Кауфмана (1982), «Мобиль» для кларнета соло Ф. ван Лаэра (1986), «Мобиль» для ударника М. Келемена (1987), мобиль для саксофона-альта и фортепиано «Duel de Capricaes» А. Пуссёра (1996) и многие другие. Целые серии пьес в форме наподобие мобилей, но с иными названиями и в разных жанрах и техниках письма

создали Д. Фостер, Г. Брант, Э. Браун, А. Пуссёр, Р. Хаубеншток-Рамати, Б. Черни, С. Экхардт-Граммате, Ж. Трамбле, К. Кардью, У. Карлинс.

Музыкальные мобили отличаются по количеству, степени подвижности частей, а следовательно и стабильности структуры: одни подразумевают изменчивость лишь некоторых элементов, другие располагают несколькими, оговоренными автором вариантами формы, указанными в партитуре и обусловленными определенной логикой развития музыкальной мысли, третьи же не имеют конкретной исходной зафиксированной в нотах структуры и допускают бесконечное число комбинаций разделов. Три типа форм-мобилей (термин Т. Кюрегян [2, с. 417]) — собственно мобильная, варибельная и модульная — отражают разные степени определенности структуры, от которой зависит и узнаваемость звукового облика сочинения.

В *мобильных формах* (термин Э. Брауна [7, р. 83], Э. Денисова [1, с. 100], В. Ценовой [4, с. 110]) диспозиция материала неизменна, но некоторые фрагменты импровизационны, поэтому время звучания может меняться незначительно; в *варибельных формах* (термин К. Штокхаузена [5, с. 40]) последовательность изложения мысли может меняться, но количество «версий» формы ограничивается определенными условиями (неизменным местоположением некоторых частей), не влияющими на общую концепцию сочинения, а лишь допускающими разницу средств ее воплощения; в *модульной форме* последовательность частей разнообразна и произвольна, не закреплена в тексте и не предобусловлена, так что музыкальный мобиль переходит уже на качественно иной уровень — он может основываться на разных структурообразующих принципах и менять художественную концепцию и звуковой облик, поскольку принадлежит скорее не автору, но исполнителю. Сочинения в модульной форме исходят из идеи выразить музыкальную мысль не только своими словами, но и по своим правилам: автор наводит на мысль, интерпретатор формулирует ее самостоятельно; композитор предлагает тему разговора, музыкант полностью раскрывает ее; первый задает тон художественному действию, второй осуществляет его, не меняя выбранного настроения; один ставит задачу, другой ищет пути и способы ее решения. Такие музыкальные мобили обычно записаны так, что все части целого пространственно отделены друг от друга в виду их независимости и свободного порядка следования. Чтобы стала очевидной подвижность композиции, необходимо исполнить ее неоднократно на одном концерте.

Мобильную, варибельную и модульную формы можно представить в виде трех конструкций: в первой из них подвижны лишь отдельные элементы, так что ее очертания остаются неизменными; во второй могут меняться все составляющие, а значит сама фигура, но фиксировано местоположение некоторых частей, что обуславливает четкость художественной концепции; наконец, третья конструкция предстает в разобранном виде — все компоненты есть, но они не соединены между собой. В отличие от первых двух типов, модульная композиция пребывает в процессе, а не предстает в виде сформированного кристалла, существует как потенциальный принцип, но не результат, предоформленный, предзаданный и запечатленный в нотах в виде неизменного письменного текста.

Например, «Мобиль» и «Оживленные мобили» для флейты соло Бранта представляют собой импровизационные прелюдии с кульминациями в виде виртуозных каденций; мобили Лаэра и Келемена — разнохарактерные пьесы в свободном темпе с прихотливым метроритмическим рисунком; «12 мобилей» для камерного оркестра Нова построены по модели *concerto grosso* и содержат несколько подвижных эпизодов (IV, VIII и X), исполняемых инструментами соло или ансамблями и контрастирующих по характеру звучания с ансамблями, оркестровыми, как если бы импровизационные *sol* противопоставлялись *tutti* (пример 1).

«Мобиль 1» для альты и фортепиано Видмера включает 4 секции, символизирующие «Воду», «Огонь», «Землю» и «Воздух». Композитор выписывает 24 возможные их комбинации; все они должны венчаться неизменной по местоположению кодой, следовательно, форма пьесы варибельна. В пользу нее свидетельствует то, что в любой комбинации «стихий» мы услышим, по сути, все те же незначительно меняющиеся по музыкальному материалу секции, обладающие характерными свойствами: волнообразные и покачивающиеся движения рисуют игру воды (А), сухое *pizzicato* и динамически нарастающие фигурации имитируют треск и горение огня (В), энергичные движения и *glissandi* альты словно «ползут» по земле (С), а тихая мелодия одиноко парит и растворяется в воздухе (D). В коде же в партии альты звучат энергичные фразы «земли», поддерживаемые весомыми аккордами фортепиано. Если бы автор позволил выбрать любое ко-

личество секций и их повторений, форма сочинения стала бы модульной и звуковой облик пьесы менялся бы значительно (пример 2).

Совершенно иного рода мобили, имеющие модульную, наиболее подвижную форму. В этом отношении примечательно сочинение «Круглые сутки: 12 мобилей для фортепиано соло» Абе. Пьеса написана в честь первого дня рождения сына композитора, отсюда и 12 мобилей, символизирующие 12 месяцев жизни ребенка и 12 часов непрерывной заботы о нем. Части нотированы как традиционным способом, так и графически. В их названиях отражены характер звучания, тип фактуры, метод письма: «Дебюсси», «Аккорды», «Фон», «Спуск», «Заполнение пауз», «Конstellация», «Горизонт I», «Лист», «Горизонт II», «Связь», «Веберн», наконец, «Круглые сутки». Автор предлагает несколько вариантов последовательности частей мобилей:

- части идут друг за другом так, как они пронумерованы;
- их последовательность определяется исполнителем;
- порядок частей выбирается по тому же самому принципу, который используется при выборе полей в Мобиле № 12, а именно — движения по часовой стрелке, начиная с любого часа и описывая весь циферблат;

- исполняются лишь некоторые части мобилей в любой последовательности.

Форма подвижна не только на уровне всей структуры, но и на уровне ткани каждой части. Почти во всех мобилей приблизительно длительность звуков, графические же полностью импровизируются пианистом. Так, в мобиле № 6 все группы звуков могут повторяться и комбинироваться друг с другом сколько угодно. В мобиле № 9 почти все звуки алеаторны, хотя порядок их следования определен. В следующей части импровизировать графическую музыку можно в пределах границ заданного высотного диапазона, начиная с любого из четырех прямоугольников (ABCD), а затем следуя линиям, указывающим направление движения (возможны варианты ABCD, ADCB, BADC, BCDA, CBAD, CDAB, DABC или DCBA). Последний мобиль состоит из 12-ти полей, образующих своего рода циферблат, где каждое поле звукового материала соответствует одному часу. Пианист начинает играть с того поля, на которое указывает часовая стрелка реального времени, затем играет разделы один за другим, не меняя направления и описывая весь круг циферблата (пример 3).

Автор, хоть и предлагает несколько вариантов построения формы, которая была бы варибельной, если бы в ней по-разному комбинировались одни и те же структуры, но в действительности допускает абсолютно любое количество и последовательность частей, так что в результате форма становится модульной. Как подчеркивает Абе, пианист должен *сам разработать определенную систему* или *выбрать принцип*, согласно которым части будут следовать друг за другом. Теоретически пианист может спроектировать и сыграть «стилизованную» пьесу, включив в нее лишь «Дебюсси», «Листа» и «Веберна», причем многократно повторив и переставив местами мобили, «фактурную» или «тембровую» композицию, показав «Аккорды» и «Заполнение пауз», «регистровый» цикл, образуемый мобиллями «Фон», «Спуск» и «Горизонт I», наконец, «графический» опус, симпровизировав «Конstellацию», «Горизонт II», «Связь» и «Круглые сутки». Вариантов исполнения 12-ти мобилей множество и они не ограничены какой-то одной идеей автора. Впрочем, судя по названию, автор подразумевал исполнение все же всех пьес, символизирующих духовный мир композитора, его интересы, предположения, увлечения.

Подвижен также мобиль «Октет '61 для Джаспера Джонса» (1961) Корнелиуса Кардью, полностью исполняемый по желанию музыканта. Каждый знак партитуры символизирует музыкальное событие. Начать пьесу можно где угодно и играть ее любое количество времени с начала до конца или в обратном направлении. Также разрешается прекратить игру в любой момент. Музыкант вправе использовать не только фортепиано, но и любые другие инструменты, а каждый знак интерпретировать как угодно и любое количество раз (пример 4).

Одним из мастеров музыкальных мобилей был Хаубеншток-Рамати, создавший много пьес такого рода, в том числе «Интерполяцию» для 1-3 флейт (1957), «Маленькую ночную музыку» (1958), «Мобиль для Шекспира» (1958), Первый (1973) и Второй (1977) струнные квартеты. В своей статье «Нотация: материал и форма» он отмечал, что «форма может быть только изобретена; материал может быть только найден» [8, р. 41] и в своем творчестве ярко воплотил эту идею. Его мобиль для флейты «Интерполяция» включает 25 разных по длине, количеству музыкального материала, характеру звучания и функционально неравных формант. Восемь могут служить исходными при прямом движении и семь других при ракоходном. Развернутые

форманты имеют несколько пунктирных линий, соединяющих их с соседними, которым может следовать музыкант, отсюда — множество вариантов исполнения мобиля. Впрочем, свобода выбора формант отчасти предопределена композитором, поскольку расположенные особым образом пунктирные линии направляют интерпретаторов к определенным формантам и все возможные формы сочинения представляют лишь несколько вариантов комбинации частей (пример 5).

Музыкальные мобиля не только у исполнителей, но и у музыковедов своей неизвестной формой «вызывали чувство, чтоходишь в странный город или [...] исследуешь небесный свод, и ведешь этот путь в нескольких направлениях» [10, р. 72]. Однако какими бы подвижными ни были эти пьесы, они обязательно содержат в себе какую-либо конструктивную идею и выстраиваются согласно определенной логике развития мысли. Структурообразующую функцию брали на себя техника письма, система звуковысотной или ритмической организации, драматургические закономерности, особенности диспозиции материала, иные конструктивные силы и факторы, влияющие на построение формы. Например, Второй струнный квартет (1977) Рамади состоит из шести частей разного характера, жанра, формы и даже стиля, следующих в любом порядке. Однако существующая между ними связь на основе общего материала и характера движения, система множественных интонационных, ритмических, артикуляционных, фактурных и иных реминисценций делают форму мобиля подобной рондо. Сюитный принцип лежит в основе многих музыкальных мобилей, имеющих составную форму по природе. Например, «13 пассажей» для саксофона-альта и вибрана Жана-Луи Пети (1985) представляет собой «музыкально-строительный комплект», или «набор для построения музыки» (дословно — «musical building-kit» [9, р. 2]), в котором 13 эпизодов могут быть упорядочены произвольно самими интерпретаторами согласно их собственному желанию. Эпизоды разные по материалу, фактуре, характеру звучания — от строго зафиксированных в нотах дуэтов до импровизационных соло с изначально неопределенным текстом. Музыканты сами выбирают порядок и количество пьес, которые хотят сыграть.

Авторские комментарии часто включают своего рода руководства к действию: какой-либо определенный принцип выбора структур или метод их упорядочения, те или иные правила игры или условия координации партий. Например, «Мобиль по Александру Калдеру» Бору-Йоргенсена состоит из 4-х крупных частей, в свою очередь включающих 6, 7, 7 и 5 (альт), 5, 7, 7 и 5 (маримба) и 5, 7, 7 и 5 (фортепиано) подвижных разделов. Части и разделы отличаются друг от друга по материалу и следовательно характеру звучания, что имеет особое значение для исполнения музыки по принципу несовпадения звуков по времени и некоординированности партий между собой. При выборе частей и разделов данной композиции автор рекомендует принимать во внимание то, что происходит в других партиях и избегать одновременной игры на всех инструментах материала одного типа: форма должна быть по-настоящему подвижной, то есть инструменталисты должны обмениваться репликами так, как если бы это была непринужденная, живая, увлекательная для слушателей беседа разных по характеру и темпераменту людей (пример 6).

Прежде меняющие очертания формы в музыке были редки и связаны с теми или иными обстоятельствами и традициями исполнения произведений. Музыкальные же мобиля отвечали характерной для искусства XX века тенденции индивидуализации формы, в каждом исполнении единичной и неповторимой по своей структуре и последовательности изложения авторской мысли. Подвижность формы вследствие воздействия случайности не только на сам материал, но и способ его организации, привела к самым далеко идущим последствиям, поскольку «мобильность» формы означает допуск случайного уже на более высокий, композиционный, уровень» [2, с. 417], ранее считавшийся неприкосновенным. Неопределенность очертаний произведения в целом или подвижность его структуры заметно активизировало исполнение сочинения и способствовало поиску новых и каждый раз разных форм. Общеизвестно об импровизаторском происхождении классических форм и жанров: «Вариации, канон, токката, фантазия, даже fuga и сонатная форма когда-то импровизировались, не говоря уже о ранних разновидностях и прообразах этих форм и жанрово-фактурных моделей, которые первоначально были специфическими видами именно импровизаторского творчества» [3, с. 4]. Подвижная форма музыкальных мобилей XX века также способствовала поиску структурных решений и разработке новаторских стратегий формообразования, еще не устоявшихся, не кристаллизовавшихся и не закрепленных в

композиторской практике и не ставших определенными типами. И это одно из главных достижений музыкального мобиля.

Несомненно, подвижность музыкальной форме была присуща во все времена: в народном музицировании, профессиональном импровизаторском искусстве, композиторском творчестве разных исторических периодов, джазовом исполнительстве. Как и в других областях интеллектуальной деятельности человека нечто новое часто оказывалось скрытым под маской явлением прошлого, так и музыкальный мобиль унаследовал идеи, возникшие в умах композиторов много веков назад и ставшие актуальными на очередном витке исторической спирали. С одной стороны, он продолжил развитие принципов профессионального импровизаторского творчества, Ars combinatoria с его методом пермутаций и комбинаций элементов, игр и инструкций по сочинению вальсов методом подбрасывания костей и прочее. С другой — воплотил понятие метаморфозы одного и того же сочинения в процессе его воспроизведения. В философии, науке и культуре метаморфоза означает не просто превращение одних явлений в другие, но обретение ими разных форм. Перевоплощение музыкального мобиля несет в себе особый художественно-эстетический концепт: он олицетворяет неизменное через меняющееся, символизирует единое в своей основе через многообразие его проявлений и отражает идею возникновения мира — перехода хаоса в космос. Музыкальный мобиль представляет собой произведение искусства не как объект, имеющий неизменную форму, а как процесс, подобно любой динамической системе характеризующегося неопределенностью результата, часто приносящего нечто совершенно ранее неизвестное.

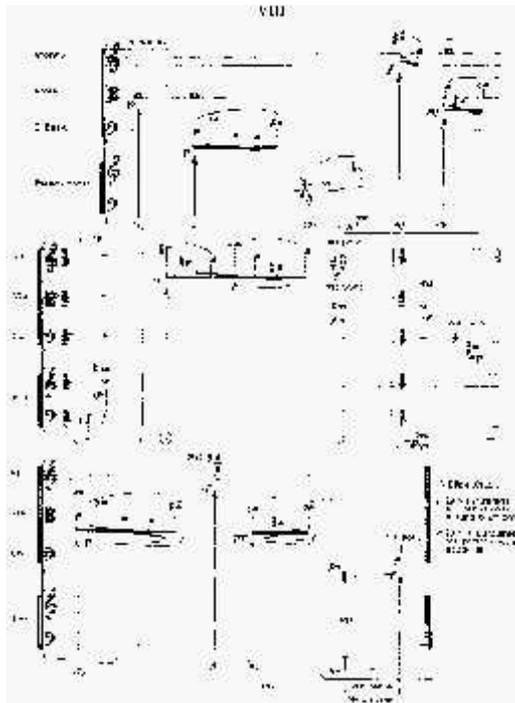
Литература

1. Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // *Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*. М., 1986. С. 112–136.
2. Кюрегян Т. Алеаторика // *Теория современной композиции* / Отв. ред. В. Ценова. М., 2005. С. 412–430.
3. Сапонов М. Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М., 1982. 77 с.
4. Ценова В. О современной систематике музыкальных форм // *Laudamus*. К 60-летию Ю. Н. Холопова / Отв. ред. В. С. Ценова. М., 1992. С. 107–114.
5. Штокхаузен К. Изобретение и открытие (доклад о генезисе формы) / Пер. С. Савенко // *XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы*. Вып. 1 / Под ред. М. Арановского и А. Баевой. М., 1995. С. 40–42.
6. Arnason H. H. Calder. Princeton, 1966. 192 p.
7. Brown E. [Interview] // *Rosenberg D., Rosenberg B. The Music Makers*. New York, 1979. P. 80–91.
8. Haubenstock-Ramati R. Notation — material and form // *Perspectives of New Music*. 1966. Nr. 3 (Fall — Winter). P. 39–44.
9. Petit J.-L. 13 Passages. Köln, 1986. 15 p.
10. Smith Brindle R. The New Music. The Avant-garde since 1945. London, Oxford, New York, 1975.

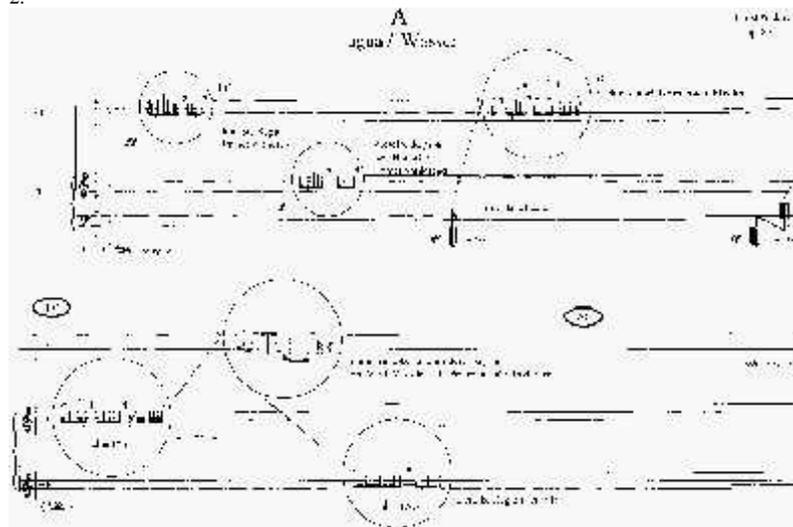
206 p.

Приложение

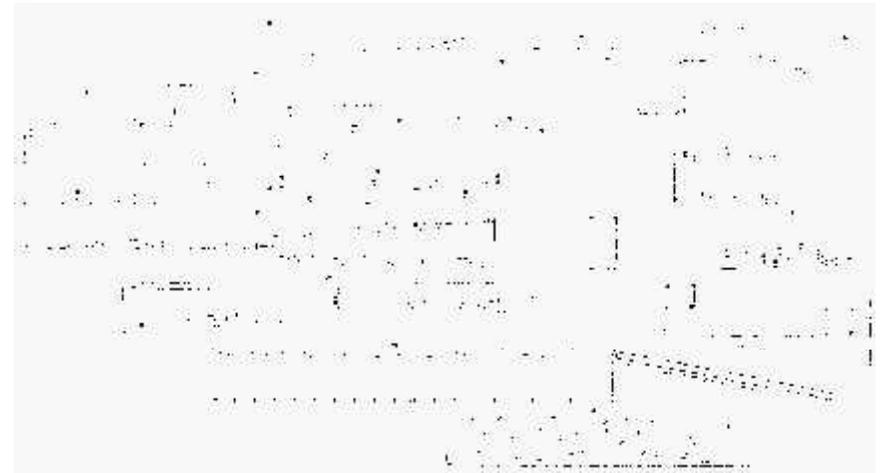
1.



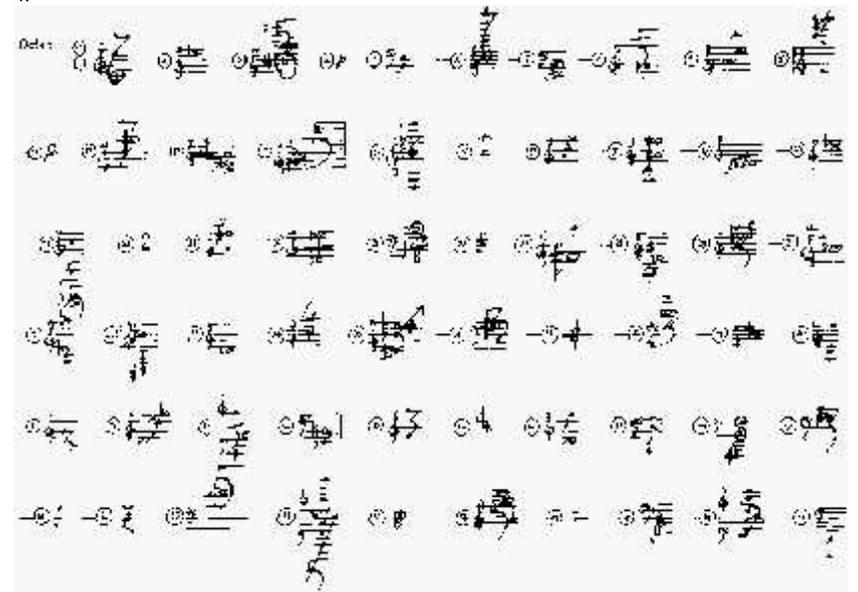
2.



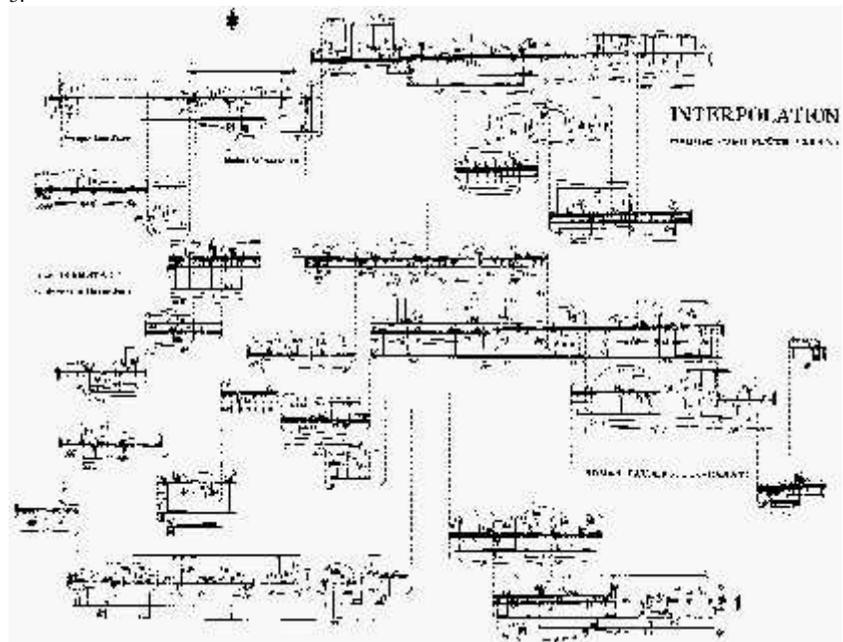
3.



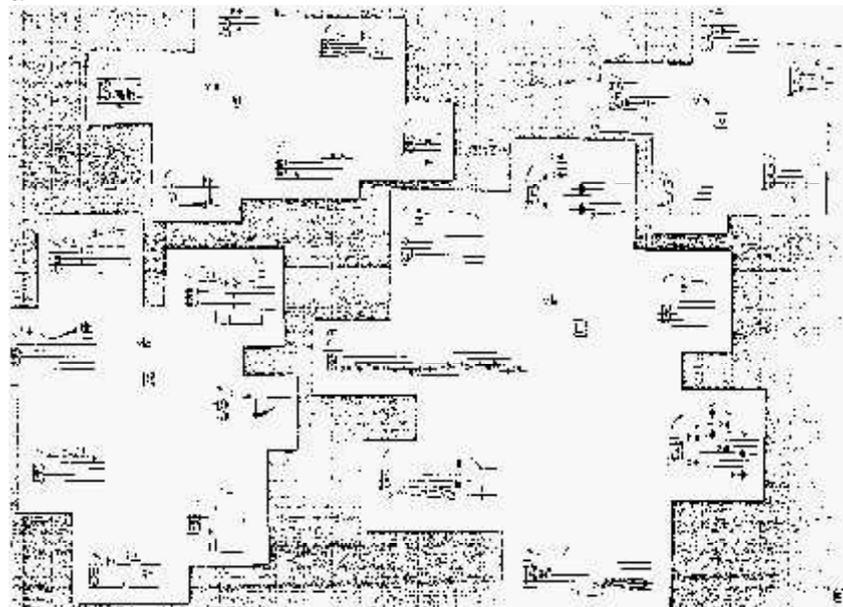
4.



5.



6.



SUMMARY

Solfeggio as singing lessons (by Brazhnik L. V.). It is proposed to rearticulate the content of solfeggio lessons in children’s music schools beginning not with the rules in the theory of music but with sing which acquaints children with classical melody for the purpose of their moral education. The order of learning and mastering vocal melodies with texts is provided. Other forms of work with children, including creative can be conducted after the melodies have been learnt.

Key words: solfeggio, music education, singing, moral development of children.

Gliere, Symphony №3, «Iliya Muromets»: experience of Russian epic tradition renewal (by Valkova V. B.). Symphony №3 «Iliya Muromets» by Gliere is treated as a unique example of symphonic use of an epic plot in the Russian music of the beginning of the XX-th century. The article states correlations between the composition and searches of the Silver Age painters, demonstrates its closeness with the Russian symbolism poetry.

Key words: Gliere, «Iliya Muromets», Russian music, epic tradition, Silver Age, symbolism.

Two types of space sound decision in sound recording (by Vasenina S. A.). The author of the article presents two types of space sound decision in sound recording: general and detailed. Both of them are showed on the music example (S. V. Rachmaninoff «Symphonic Dances»). In the article you can find features of both types. Usually space sound decision in sound recording is the result of two types mixing.

Key words: Sound recording, S. V. Rachmaninoff «Symphonic Dances», space sound decision, localization.

«To serve the spirit with form and colour» Josef Matthias Hauer and Johannes Itten (by Veksler Yu. S.) is devoted to creative contacts of the Austrian composer J.M.Hauer and the Swiss painter J.Itten in the 1910-s. Itten’s and Hauer’s searches in the sphere of synesthesia –sound-colour correlation are examined here.

Key words: Symbolism, expressionism, synesthesia, Josef Matthias Hauer, Johannes Itten, Bauhaus.

Melodic formulas of echoes chants of Serbian Octoechos (by Evdokimova A. A.) reveals melodic similarity of Serbian Octoechos psalms, written down by Stevan St. Mokranjac, with melodic formulas of Russian echoes chants. Functions of melodic formulas and ways of their adaptation in Serbian chants are examined here.

Key words: melodic formulas of echoes chants, Stevan St. Mokranjac, Serbian chant.

Belcanto: the current past (by Kuklev A. V.) is devoted to the analysis of some ethnic and technical principals of belcanto singing culture, their currency for contemporary vocal culture. Some data concerning modern voice science are presented proving practical aims of singers and teachers of the XVII-XVIII centuries.

Key words: Belcanto culture, head register, breathing technique.

Light and musical experiments of the 1910-s as serial threshold (by Levaya T. N.) deals with light and musical experiments by A. Scriabin, A. Schoenberg and J. M. Hauer. The main focus is on successive correlation between these experiments and early forms of serial technique in creativity of the composers.

Key words: A. Scriabin, A. Schoenberg, J. M. Hauer, light and sound, synesthesia, «mystical rationalism», earlier forms of a series.

Background of piano sonata genre establishment in Moldavian music (by Lifatova N. V.) deals with the background of piano sonata genre establishment in Moldavian music. Sonatas of the XIX-th - the beginning of the XX-th centuries are analyzed. The survey of works examining the first examples of Moldavian piano sonata genre is carried out. The main peculiarities of compositions by F. Ruzhitsky, L. Gurov, St. Neaga, S. Lobel.

Key words: Moldavian piano sonata, establishment of the genre, background, «Sonata au pesterf turque», F. Ruzhitsky, L. Gurov, St. Neaga, S. Lobel.

Musical mobile (by Pereverzeva M. V.). Numerous musical mobiles appeared in the second half of the twentieth century, those were pieces having changeable formal contours. They differ from each other in quantity of movements and structural stability. Diverse degrees of texture mobil-

ity, on which recognition of sound aspect depends, are embodied by three types of forms — mobile, variable and modular ones, which are analyzed in the article on the example of specific musical mobiles.

Key words: mobile, form, aleatory, movable, variable, modular.

The historical performance by Ekaterina II «The beginning of Oleg's reign»: genre mix in Russian musical theater of the XVIII century (by Semenova Y. S.) deals with genre peculiarities of one of music-theater works on the libretto by Ekaterina II - the historical performance of «The beginning of Oleg's reign».

Key words: Ekaterina II, «The beginning of Oleg's reign», Russian musical theater, genre, mix.

Intelligence as foundation for creativity of a musician (by Sradzhev V. P.). Intelligence is the most important instrument of musician's creativity. The article is aimed at revealing the structure of intellect and the circumstances of its development.

Key words: intelligence, knowledge, creativity

Stage adaptation of Bronner's concert dramatization «Russian Decamerone. The evening in the estate» (by Suprunenko G. V.) reveals the principals of stage adaptation used by the composer and performers' devices of reinforcement of suitability for the theatre. The author shows the tendencies in the development of choir theatre genre and comes to the conclusion about its regularities in the type of «dramatization of history».

Key words: choir theatre, dramatization of concert, stage, dramatization of history, dramatized story, transformation, personification.

The course «History of stringed art» in the Russian music education (by Ustjugova A. V.) deals with the history of creation of the course «History of stringed art» and unique department of the Leningrad conservatory in the history of the Russian music education, which specialized exclusively on problems of history and the theory of stringed art.

Key words: History of stringed art, B. A. Struve, the Leningrad conservatory.

«Koloristicheskaya fantasia» of S. Slonimsky: sound and form (by Shcherbatova O. A.) is devoted to «Koloristicheskaya fantasia», one of the most original compositions by S. Slonimsky. The special aim was to show connection of piano sonorous image, characterized by a variety of piano extended techniques, with form and dramaturgy.

Key words: S. Slonimsky, «Koloristicheskaya fantasia», piano sonorous image, piano extended techniques, form, dramaturgy.

АВТОРЫ НОМЕРА

Бражник Лариса Владимировна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Казанской государственной консерватории (академии) имени Н. Г. Жиганова

E-mail: kazconsnauka@mail.ru

Валькова Вера Борисовна, доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных

E-mail: veraval@yandex.ru

Васенина Светлана Александровна, преподаватель кафедры музыкальной звукорежиссуры Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

E-mail: ysa83@mail.ru

Векслер Юлия Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

E-mail: wechsler@mts-nn.ru

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

E-mail: evdokimova_51@mail.ru

Куклев Андрей Владимирович, преподаватель кафедры сольного пения Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки

E-mail: cantor.kuklev@yandex.ru

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

E-mail: levgez@mail.ru

Лифанова Надежда Владимировна, стажер кафедры методики фортепианного исполнительства, педагогики и специализированного общего курса фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова

E-mail: nadva08011984@mail.ru

Переверзева Марина Викторовна, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры музыкально-информационных технологий и редактор Отдела периодических изданий Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, член Российского общества и Европейской ассоциации по изучению культуры США

E-mail: melissasea@mail.ru

Семенова Юлия Сергеевна, старший преподаватель кафедры истории музыки Казанской государственной консерватории (академии) имени Н.Г. Жиганова.

E-mail: sempet@yandex.ru

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

E-mail: svikp@rambler.ru

Супруненко Галина Владимировна, преподаватель кафедры хорового дирижирования Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

E-mail: hor-26-11@mail.ru

Устюгова Александра Викторовна, аспирантка Новосибирской государственной консерватории (академии) им.М.И.Глинки

E-mail: uav80@mail.ru

Щербатова Ольга Александровна, преподаватель Нижегородского музыкального колледжа им. М. А. Балакирева

E-mail: sole17@rambler.ru

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

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

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

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

РЕКТОРАТ

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

- Редакционный совет принимает на рассмотрение ранее неопубликованные статьи.
- При решении о публикации учитываются актуальность темы, четкая постановка исследуемой проблемы, логика ее решения, научная достоверность и обоснованность положений. В статье должны быть представлены результаты исследования, сделаны соответствующие выводы.
- Редакционный совет сообщает автору о решении редколлегии по поводу публикации в течение двух месяцев со дня регистрации рукописи в редакции.
- Объем рукописей не должен превышать 20000 знаков (8 страниц формата А4, кегль 14, интервал 1,5).
- Текст статьи должен быть тщательно вычитан и отредактирован автором. Статьи с опечатками и грамматическими ошибками не рассматриваются.
- Правила оформления статьи:
Рукописи принимаются в печатном и электронном вариантах в виде текстового файла в формате Word.
Оформление сносок и примечаний в пределах статьи должно быть единообразным: сноски оформляются списком литературы, составленным в порядке упоминания в тексте статьи, примечания должны быть даны в конце статьи перед списком литературы.
- К рукописям прилагаются:
аннотация статьи и список ключевых слов (до десяти) на русском и английском языках, сведения об авторе: фамилия, имя, отчество полностью, ученые степень и звание, должность и место работы, номера контактных телефонов, адрес электронной почты; отзыв научного руководителя (для аспирантов и соискателей) и рецензия профильной кафедры.
- Рукопись в конце обязательно подписывается автором (авторами). Дата.
- Публикация платная.

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

603600, Нижний Новгород, ГСП-30,
ул. Пискунова, д. 40, ННГК им. М.И. Глинки,
каб. 420 (отдел аспирантуры).

Редсовет журнала «Актуальные проблемы высшего музыкального образования»

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

ISSN 2220-1769

Редакционный совет:

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

Компьютерная верстка: Е. В. Приданова

Корректор: Л. А. Зелексон

Дизайн обложки: Е. Н. Соловьев

Подписано в печать 02.04.2012

Журнал зарегистрирован Министерством печати и массовой информации РФ.

Рег. № ФС77-41738 от 20.08.2010

Распространяется во всех регионах России.

Подписка по каталогам ОАО «Роспечать» (индекс 82885)

Издание включено в систему Российского индекса научного цитирования

(договор № 74-11/2010Р от 24.11.2010)

Адрес издателя и редакции:

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

консерватория (академия) им. М. И. Глинки

Тел./факс (831) 419-40-56

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