

Издается с 2009 года

№1 (35) 2015

**ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ
И ИСТОРИИ МУЗЫКИ****Бочкова Т. Р.** Органные сонаты Й. Г. Райнбергера: к проблеме интерпретации жанра 3**Куранова Ю. А.** Особенности воплощения мистерии в либретто музыкального представления «Потоп» И. Ф. Стравинского – Р. Крафта..... 9**Железнова Т. Я.** Особенности композиции оперы «Испанский час» М. Равеля..... 14**Родионова И. А.** Жанр мессы в творчестве Петра Эбена в контексте литургической реформы 1965 года. «Missa cum populo» 19**Васильев Р. Н.** К анализу хоровой композиции «Сопереживание Душе» А. Изосимова..... 23**Резник Арк. Л.** Жанр сонаты в творчестве Игоря Рехина (на примере Сонаты № 2 для гитары)..... 28**Сунь Лу.** Феномен оперы-янгэ в китайском музыкальном театре XX века..... 30**Шинкарева М. И.** Современная полифония как предмет музыковедения: кристаллизация новой дисциплины..... 35**ПРОБЛЕМЫ
ТЕОРИИ И ИСТОРИИ
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА****Василенко Ю. О.** Современные проблемы интерпретации фортепианных произведений Прокофьева (на примере цикла «Мимолетности» ор. 22)..... 42**Резник Ан. Л.** Выдающийся современник Рахманинова, Скрябина, Метнера, крупнейший представитель русского зарубежья (творческая биография С. Э. Борткевича)..... 46**Грязнов В. В.** Альфред Брендель в контексте мирового пианизма второй половины XX века..... 50**Чжао Мин.** Пьесы для баяна китайского композитора Ли Ючу: некоторые проблемы интерпретации..... 54**Меркулов А. М.** К. Ф. Э. Бах в истории каденции солиста..... 61**РЕЦЕНЗИИ****Гун Вэй.** Книга Т. Юдовиновой-Гальпериной «За роялем без слез, или я — детский педагог» 67**Климовицкий А. И., Никитенко О. Б.** Новое знание о китайских ладах: представляем монографию Пэн Чэна «Ладовая система юнь-гун-дяо и её претворение в творчестве китайских композиторов XX века» (СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2013. 220 с.)..... 71

**ACTUAL PROBLEMS
OF HIGH MUSICAL EDUCATION**

Science-analytical and science-educational journal

Publishing since 2009

№ 5 (35) 2015

**PROBLEMS
OF MUSICAL THEORY AND
HISTORY**

Bochkova T. Organ sonatas of J. H. Reinberger: to the problem of the genre interpretation..... 3

Kuranova J. Special features of mystery embodiment in the libretto of the musical performance «The flood» by I. F. Stravinsky – R. Kraft..... 9

Zheleznova T. Compositional features of M. Ravel's opera «The Spanish hour» 14

Rodionova I. Mass genre in Petr Eben's creativity in the liturgical reform context in 1965. «Missa cum populo» 19

Vasiliev R. To the analysis of A. Izosimov's choral composition «Empathy for the Soul» 23

Reznik Ark. The genre of the sonata in Igor Rekhin's creativity (at the example of Sonata № 2 for guitar) 28

Sun Lu. The phenomenon of opera-yange in the Chinese musical theatre of XX century 30

Shinkareva M. Modern polyphony as a subject of musicology: crystallisation of a new discipline..... 35

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

Vasilenko Y. Modern problems of Prokofiev's piano compositions interpretation (at the example of the cycle «Visions Fugitives» op. 22) 42

Reznik An. Outstanding contemporary of Rakhmaninov, Skryabin, Medtner, the most important representative of the «Russian abroad» (creative biography of S. E. Bortkiewicz)... 46

Gryaznov V. Alfred Brendel in the context of the world pianism of the second half of the XXth century 50

Zhao Ming. Bayan compositions of the Chinese composer Li Yuqiu: some problems of interpretation 54

Merkulov A. C. P. E. Bach in the history of a soloist's cadenza 61

REVIEWS

Gong Wei. The book by T. Yudovinova-Halperina «At the piano without tears or I am a children pedagogue» in the context of modernity..... 67

Klimovitskiy A., Nikitenko O. New knowledge about Chinese harmonies: presentation of Peng Cheng monography «Harmony system yun-gong-diao and its usage in creativity of the XX-th century Chinese composers» 71

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

© Бочкова Т. Р., 2015

ОРГАННЫЕ СОНАТЫ Й. Г. РАЙНБЕРГЕРА: К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЖАНРА

Главный объект наблюдения в этой статье — двадцать органных сонат немецкого композитора второй половины XIX века Й. Г. Райнбергера. Анализируются стилевые, жанровые и драматургические закономерности, а также общие эволюционные процессы развития этого жанра. Определены особенности диалога композитора с немецкой инструментальной традицией.

Ключевые слова: органная соната, романтизм, традиция, Й. Г. Райнбергер

Йозеф Габриэль Райнбергер (Josef Gabriel Rheinberger, 1839–1901) — не самое известное в русскоязычной музыкальной, в том числе музыковедческой, среде имя среди композиторов-романтиков второй половины XIX века. Но это весьма заметная и авторитетная фигура не только в европейском континентальном, но и английском органном искусстве того времени. При жизни его влияние было сопоставимо с восприятием современниками А. Брукнера и И. Брамса. С его композиторским творчеством, педагогической и исполнительской — дирижерской, органной и фортепианной — деятельностью связаны яркие страницы культуры юга Германии, в первую очередь, Мюнхена — города, в котором Райнбергер прожил всю жизнь. Сюда по решению отца мальчик был отправлен в 1851 году для дальнейшего профессионального обучения, начало которому было положено в родном городе Вадуц (Лихтенштейн). С тех пор Мюнхен стал постоянным домом композитора.

В истории развития органного романтизма в Германии Райнбергер занимает почетное место среди других немецких авторов, таких как А. Г. Риттер (1811–1885), Ф. Вольфрум (1854–1919), Й. И. Рафф (1822–1882), М. Регер (1873–1916), который посвятил музыканту одно из самых знаменитых органных произведений — Фантазию и фугу на тему ВАСН ор. 46. Из письма Регера своему учителю А. Линднеру известно, что он высылал ранние сочинения Райнбергеру на просмотр, предполагая для себя возможность обучения в Мюнхенской академии музыки.

Артистическая карьера Райнбергера совпала с расцветом культурной жизни в столице

Баварии и складывалась чрезвычайно удачно. Правда, жизнь его не похожа на авантюрное приключение в стиле Вагнера, а, скорее, на упорное восхождение южно-немецкого труженика. В монографии Дж. Марека, посвященной еще одному представителю мюнхенской культурной элиты Р. Штраусу, читаем: «Райнбергер педантично сочинял музыку во все будние дни с пяти до шести. В то время как он, Вагнер, творил музыку только тогда, когда у него рождались идеи» [2, с. 22].

В 1864 году музыкант начинает работать в Мюнхенском ораториальном обществе (Münich Oratorienverein) и заявляет о себе как талантливый хоровой дирижер. Особенно ему удаются интерпретации ораторий Генделя. В то же самое время он становится репетитором Королевской придворной оперы, где знакомится с Р. Вагнером и участвует в подготовке премьеры «Тристана и Изольды». В 1877 году музыкант принимает предложение баварского короля Людвига II стать придворным капельмейстером Королевской оперы. Исследователи отмечают, что довольно активно вращаясь в вагнеровских кругах, Райнбергер тем не менее так и не стал вагнерианцем. По мнению многих исследователей, он оставался приверженцем академического направления, обусловленного его музыкальным воспитанием, определяющее значение в котором имел И. Г. Херцог (1822–1909) — органник наставник Райнбергера по Мюнхенской академии музыки, наследник баховской традиции сочинения и интерпретации.

При всей верности этого суждения, рассматривая хотя бы только органное творчество композитора, заметим, что по общему припод-

нятому эмоциональному тону музыки, преобладанию пафоса и патетики, определенной взвинченности высказывания, динамической приподнятости звучания, гармонической свободы — столь однозначно истолковывать стиливые контуры райнбергерского творчества не стоит. Эту мысль подтверждает и его экспрессивный Второй концерт для органа, двух труб, двух валторн, литавр и струнного оркестра¹.

Активная органно-исполнительская жизнь Райнбергера приходится на 1851–1867 годы, когда он служил церковным органистом в разных приходах Мюнхена. Наиболее удачно складывалась карьера Райнбергера-педагога. С 1859 года он становится преподавателем фортепиано и композиции в Мюнхенской академии музыки. С 1867 года он профессор консерватории и сохраняет этот пост до смерти в почитании коллег и учеников. Среди них: немцы Э. Хумпердинк и В. Фуртвенглер — один из любимых частных учеников Райнбергера, итальянец Э. Вольф-Феррари, американец Г. Паркер. Г. фон Бюлов — преданный друг композитора, пропагандировавший его сочинения, говорил, что Райнбергер — настоящий идеал учителя, непревзойденный во всей Германии и почтеннейший из музыкантов и людей, которых он знал в этом мире (подробнее об этом см.: [6]).

Композиторское наследие Райнбергера достаточно велико, однако наиболее значительную его часть составляют органное сочинения. Среди них выделяются двадцать сонат. Так сложилось, что немногие из них востребованы в активном концертном репертуаре современных отечественных органистов. Нумерация циклов, вероятнее всего, была осуществлена не самим композитором, поскольку он обозначал их лишь номерамиopusов, а составлена исследователями позже согласно хронологии написания.

Райнбергер явился одним из немногих авторов, кто после Бетховена и Шуберта в романтическом XIX веке посвятил основное внимание жанру сольной сонаты. Английский исследователь Х. Грейс еще в 20-е годы XX столетия сначала в журнале «The Musical Times», затем повторив мысль в вышедшей в 1925 году в Лондоне монографии, посвященной органному творчеству Райнбергера [5, p. 610], создал прецедент сравнения двадцати органного цикла композитора и тридцати двух фортепианных сонат Бетховена как двух примеров «одинаково существенных и уникальных вида работ для одного инстру-

мента». Речь не идет об эквивалентности художественной ценности, скорее, о реализованных возможностях модификации сонатного цикла в условиях сольного инструмента.

Может быть, эта мысль не столь уж безосновательна, если иметь в виду, что Райнбергер брал частные уроки у знаменитого мюнхенского музыканта — главного дирижера Баварской оперы Ф. Лахнера (1803–1890), служившего в 20-е годы органистом протестантской церкви в Вене, где ему посчастливилось сдружиться с Ф. Шубертом, обрести знакомство в Л. Бетховенем и напрямую соприкоснуться с их композиторским методом. Лахнер был автором нескольких органного сонат и вполне возможно повлиял на формирование интереса к ней Райнбергера.

Органная соната оказалась востребованной в среде композиторов XIX века, в первую очередь, немецких. Этот жанр в романтической интерпретации начал формироваться в определенной степени случайно в середине 40-х годов. В творчестве Ф. Мендельсона-Бартольди родившись как Волюнтари, сочинения, создававшиеся по заказу английских издателей, были преобразованы в сонаты. В истории этого переименования существуют две версии: одна — авторская. В письме Ф. Мендельсона издателю от 29 августа 1844 года читаем: «Я с увлечением работал над пьесами, которые Вы поручили мне написать, и они уже готовы. Я бы предпочел их назвать «Три сонаты для органа». Сообщите мне, пожалуйста, устроит ли Вас подобное название» (цит. по: [3, с. 195]). Вторая причина «скрывала» прикладную, финансовую подоплеку, объясняемую стимулированием продаж издания, имеющего более понятное для публики название. Пальму первенства создания романтической сонаты у Мендельсона «оспаривает» магдебургский А. Г. Риттер. Известно, что его Первая соната d-moll op. 11 была также написана в 1845 году.

Так что к моменту выхода на сцену Райнбергера — автора органного сонат — сложилась не одна, а по крайней мере две романтические модификации жанра — мендельсоновская и риттеровская. Это при условии игнорирования баховской барочной модели трио-сонаты, которая в самом деле практически не отразилась в романтическом варианте, что не говорит об отсутствии баховского влияния на этиopusы. Как раз последнего в области органного, а тем более немецкой, музыки избежать было решительно невозможно.

Сочинения создавались Райнбергером более тридцати лет — Первая соната была написана в 1868 году, последняя в год смерти — в 1901-м. Райнбергер пришел к этому жанру, будучи уже опытным и профессиональным исполнителем и композитором. Парадокс, но он начал сочинять музыку для органа в тот момент, когда закончил активную органно-исполнительскую деятельность. Первую сонату, что вполне понятно, Райнбергер посвящает «своему другу, профессору, доктору Херцогу из Эрлангена»².

Во многом благодаря Х. Грейсу утвердилось мнение, что Райнбергер намеревался написать двадцать четыре сонаты, используя все мажорные и минорные тональности, и создать своеобразный «хорошо темперированный орган» по примеру ХТК Баха, который хорошо знал и высоко чтит. Свою гипотезу Х. Грейс основывает на том факте, что двадцать циклов написаны в тональностях, которые ни разу не повторяются. Неиспользованными остаются B-dur, cis-moll, Fis-dur (Ges-dur), E-dur.

Райнбергер приступил к созданию крупных циклических произведений в период активной смены органной парадигмы, которая началась уже в 20-е годы XIX века. К 40-м годам орган в лучших своих художественных «проявлениях» порвал с церковной ритуальностью (речь идет о Германии, где, в отличие от Франции, прикладное использование инструмента оставалось очень актуальным), оставив там за собой лишь функции сопровождения католического (в случае Райнбергера) или протестантского богослужения, обрел «крылья» свободного концертного виртуозного инструмента, уподобяемого по своим динамическим, колористическим, техническим возможностям симфоническому оркестру. Окончательно в европейской органной практике утвердился новый, романтический, тип инструмента в соответствующих национальных разновидностях.

Безусловно, Райнбергер находился внутри этой атмосферы, потому все его сонаты — эффектные и ярко концертные, технически сложные произведения, вполне соответствующие духу зрелого и позднего романтизма. Если определять романтическую органную сонату как «детище» Мендельсона, то сочинения мюнхенского автора в определенном смысле опираются на тенденции и даже на «модель жанра», сформированные предшественником в его шести композициях op. 65, но богаче,

оригинальнее, изобретательнее по тематизму и его разработке. Определенно, что в стилевом, композиционном и драматургическом отношении органные сонаты Райнбергера поднимают этот жанр на новую ступень, отражая довольно сложный барочно-классико-романтический синтез немецкой органной и шире — инструментальной — традиции. Райнбергер приходит к использованию музыкальных языков разных культурных эпох, не выходя за границы романтизма, по-своему моделируя диалог времен. Это качество составляет одну из интереснейших идей его сонат.

Сочинения Райнбергера демонстрируют очень естественную стилевую интеграцию, в которой сплелись воедино различные черты — барочная полифония и контрапункт, классическая сонатная цикличность и романтическая образность лирического характера. В ощущении сонаты как циклического произведения Райнбергер во многом отталкивается от бетховенских принципов единства композиции. Известно, что композитор хорошо знал поздние сонаты и квартеты венского классика. Во многом творчество Бетховена стало источником вдохновения для мюнхенского автора.

Сонаты Райнбергера заметно отличаются от тяготеющих к камерной интерпретации жанровых «родственников», созданных Мендельсоном. По масштабности высказывания, монументальности формы, динамике развития, симфонизации драматургии, преобладанию драматической образности, коей почти лишены сонаты Мендельсона, они сопягаются с образцами бетховенских фортепианных циклов. К сочинениям Райнбергера вполне убедительно подходит определение сонатно-симфонический цикл, в отличие от мендельсоновских образцов жанра, которые по своей концепции больше тяготеют к сюитности.

Ряд сонат ориентирован на крупную 4-х частную модель с развитой первой частью, написанной в свободной сонатной форме. Средние части (как правило, вторая и третья) расширяют возможности романтический трактовки органа и углубляют концепцию лирической интерпретации цикла. Они обогащают жанровый спектр, предложенный Мендельсоном:

- интермеццо (сонаты №3 op. 88, №4 op. 98, №6 op. 119, №8 op. 132, №11 op. 148, №13 op. 161, №17 op. 181, №20 op. 196);
- романс (Соната №9 op. 142);

- пастораль (сонаты №3 op. 88, №12 op. 154, №20 op. 196);
- идиллия (сонаты №14 op. 165, №18 op. 188);
- Cantilene (Соната №11 op. 148).

Райнбергер мастерски использует характерную для медленных частей сонат Мендельсона песенную форму, например, в Канцоне Сонаты №13 op. 161. В форме вариаций написана удивительная по красоте вторая часть сонаты №19 op. 193, она основана на двенадцатитактовой теме Гийома де Машо «J'aime la fleur de valour». Не менее интересно трактуется тема с вариациями как медленная часть Сонаты №10 op. 146 h-moll, служащая водоразделом двух полифонических диптихов: прелюдии-фуги и фантазии-фуги, соответственно первой части и финала.

Неожиданный образец медленной лирической зоны цикла представляет Соната №16 op. 175. Она имеет программный заголовок *Scandinavish*, что не характерно для композитора, и была написана под впечатлением от скандинавских мелодий. Здесь рождаются совершенно особые поэтические образы, характерные, скорее, для музыки Грига и Сибелиуса. В небольших масштабах Райнбергеру удалось блистательно передать «аромат» самобытного очарования северных стран европейского континента.

Показательным становится единичное введение в цикл скерцо, которое появляется в Восьмой сонате e-moll op. 132 (третья часть цикла). Оно носит по-бетховенски динамичный, действенный, напористо-игровой характер с упругой ритмической пульсацией.

Масштабный, развернутый финал в циклах Райнбергера чаще выглядит как гигантская развитая fuga. Тяготение композитора к fugе — финалу цикла — во многом порождено позднебетховенской традицией³. Этот прием становится фирменным знаком сонат мюнхенского автора. Fuga мыслится как драматургический и тематически-интеграционный центр, к которому сходятся все нити цикла. Еще одной отличительной чертой сонат Райнбергера является акцентирование в драматургии ярко выраженных кодовых разделов в первых и последних частях. Коды появляются не только в формах, имеющих сонатный рельеф, но и в полифонических — fugaх и пассакалье. Чаще всего они завершаются ясным и мощным утверждением основного тематизма финала или первой части. Коды имеют в архитектонике сонат

Райнбергера принципиально важное значение и трактуются как еще один этап развития, и в этом композиционном решении ощутимо сильнейшее влияние Бетховена.

Подобным образом трактуется цикл в Сонате №11 d-moll op. 148. Многие западные исследователи, в частности Х. Грейс, называют ее «любимицей публики» за приподнятый характер начального *Agitato* и красивейшую мелодичную *Cantilene*. Ее тема подтверждает точку зрения поклонников творчества Райнбергера о безусловном мелодическом даре композитора. Вторая часть сонаты по жанровому решению и фактурному оформлению отсылает исполнителей и слушателей к знаменитому *Adagio* баховской C-dur'ной Токкаты. Эта прекраснейшая романтическая инструментальная ария — намеренно-узнаваемый и подчеркнутый «поклон» Райнбергера И. С. Баху.

Agitato написано в достаточно стройной сонатной форме с обилием лирического тематизма разной направленности. Объем экспозиции увеличивает раздел главной партии, который включает две темы: первая носит лирико-патетический взволнованный характер, вторая — более спокойный, элегический. Написанная в классически соотносящейся с главной — F-dur'ная побочная тема своими покачивающимися интонациями, ритмической формулой напоминает вторую побочную партию из I части Симфонии Франка. Небольшая разработка усиливает драматико-патетические настроения активным использованием триольной ритмики. Сокращенная реприза начинается D-dur'ным проведением побочной партии, приобретающей большую динамичность. Следующая за ней первая главная тема в основной тональности открывает кодовый раздел.

Гибкое, текучее *Intermezzo* в кружевной фактуре и прихотливой ритмике добавляет этой сонате романтической прелести. Финал — fuga, сочетающая признаки полифонической и сонатной формы. Вариант такого синтеза своеобразен. Fuga однотемна, контрапунктически-имитационному развитию подвергается собственно тема fugи, она же выполняет функцию главной партии сонатной формы. Побочная излагается в неожиданном Des-dur. После нее сразу же через энгармоническую модуляцию следует далекий тональный сдвиг в Fis-dur, выполняющий разработочные задачи, после чего следует реприза с продолжаю-

щимися чертами разработки сонатной формы. Вариационным изменениям подвергается основная тема фуги, которая все больше теряет полифоническую силу, теснимая гомофонно-гармонической фактурой, но с сохранением интенсивности мелодического тока во всех голосах.

Похожую структуру имеет Соната №8 e-moll op. 132. Здесь единственный раз финалом становится пассакалья. Цикл был создан в 1883 году. Исследователи отмечают интерес И. Брамса к этой пассакалье в период написания финала его Четвертой симфонии (см. подробнее: [4]). Райнбергер особенно ценил этот органнй опус, он сделал оркестровую версию пассакальи, транспонировав ее в f-moll, и переложение для фортепиано в четыре руки. Нередко финалом сонаты Райнбергера становится барочный диптих: интродукция-фуга (сонаты №12 op. 154, №17 op. 181); фантазия-фуга (Соната №9 op. 142, №10 op. 146) или даже интродукция-ричеркар (Соната №15 op. 168).

Райнбергер был искуснейшим полифонистом, что отмечали все его современники. Он тяготел к фуге и в «общении» с этой формой проявлял удивительную техническую виртуозность. Его сонаты включают семнадцать фуг. Композитор предпочитает репрезентативные, часто колоссоподобные фуги, чем заметно отличается от своего предшественника Мендельсона. Райнбергер владеет всеми контрапунктическими умениями, которые предоставляет ему тема, использует канонические имитации, различные модификации — уменьшение, увеличение, инверсионные построения, любит стреттные проведения. Почти все это можно наблюдать, уже начиная с фугированного финала Первой сонаты op. 27.

Нередко его фуги дополняются свежим тематическим импульсом за счет введения нового материала. Не менее чем в одиннадцати фугах из семнадцати необходимый образный и эмоциональный контраст обеспечивается либо появлением нового материала, либо тематическими «инкрустациями» из первых частей (поскольку чаще в роли финала выступает фуга). В фугах встречаются и эпизоды гомофонного склада, которые выполняют связующую роль между отдельными контрапунктическими разделами. Любопытно, композитор почти не использует удержанные противосложения.

Райнбергер очень свободно трактует собственно сонатную форму. Все свои усилия он направляет на избежание монотонности и однообразия. Однако некоторые постоянные композиторские детали очень заметны. Так, он обычно сокращает репризу и разработку, а основной акцент перемещает на экспозицию. Тематический материал этого раздела богат, развернут и часто многоэлементен, что мы видели на примере анализа первой части Сонаты №11.

В целом органнйе сонаты Райнбергера принадлежат сфере чистой инструментальной музыки, программная эстетика листовской школы его не привлекала. Вероятно, можно говорить о наличии жанрово-ассоциативной программности, ее признаки выражены в жанровых авторских названиях частей. Хотя есть и свидетельства об определенных программных намерениях композитора. В научных исследованиях существуют упоминания о том, что некоторые из органнйх сонат были вдохновлены картинами ранних фламандских и итальянских художников из мюнхенских церквей [7, p. 812].

Несмотря на разнообразие составляющих элементов, целостность и монолитность цикла в сочинениях Райнбергера выражена отчетливо. Сонаты Райнбергера — это крупномасштабные циклы, имеющие ряд важных объединяющих моментов. Среди главных — тональное, драматургическое и тематическое единство. Излюбленным приемом для композитора становится использование принципа тематической арки, когда в коде финала гимнически-апофеозно звучит основной материал первой части или тема интродукции. Так организованы коды финальных частей сонат №2 op. 65, №4 op. 98, №6 op. 119, №8 op. 132.

Аналогичный композиционно-драматургический прием можно наблюдать в Сонате №15 D-dur op. 168. Экспозиционный пасторальный раздел I части *Andante amabile* (44 такта) приводит к пламенному *Agitato d-moll* (165 тактов). Этот раздел ближе к классической сонатной форме. Начальная пасторальная тема более не встречается в цикле вплоть до конца финала, где она появляется в характере *Maestoso* в туттийном звучании органа и представляет собой ту самую арку, благодаря которой достигается единство всего сонатного цикла. В трансформации образной характеристики тематизма нельзя не заметить использования элементов монотематического принципа.

С легкой руки Х. Грейса, как одного из первых исследователей органного творчества Райнбергера, его сонатное наследие в целом условно разделяют на три периода: ранние сонаты (№1–5), зрелые (№6–15) и поздние (№16–20). Х. Грейс, М. Вейер — немецкий музыковед и знаток творчества композитора, создатель книги «Органное сочинение Йозефа Райнбергера» [8] — отмечают, что органно-стиль композитора сформировался приблизительно к Пятой сонате и затем стал понемногу трансформироваться. Действительно, ранние сонаты сравнительно невелики по масштабам (они, как правило, трехчастны), несовершенны по драматургии и не слишком изобретательны по тематизму.

Центральная группа сонат с Шестой по Пятнадцатую — наиболее зрелая и совершенная по замыслу, драматургии, языковому воплощению. Некоторые из них полны настоящего чувства и очарования, например Десятая и Одиннадцатая сонаты. Большинство этих опусов наполнено роскошным, многоэлементным материалом, но в то же время многие страницы страдают красочной гармонической избыточностью, порой вагнеровского образца, излишним романтическим пафосом и многословием. Подчас композитор увлечен слишком пространной полифонической разработкой тематизма. Иногда это приводит к разрастанию масштабов отдельных частей.

Мнение о том, что поздние пять сонат (с Шестнадцатой по Девятнадцатую) отражают физический и творческий упадок Райнбергера⁴ не слишком состоятельно. Многие страницы его опусов тех лет отмечены большей тонкостью письма, изысканностью образов, избеганием фактурной избыточности, свойственной ему ранее, поисками новых органно-красок, которыми он не слишком интересовался в предшествующие десятилетия. Прекрасным образцом позднего письма композитора является Восемнадцатая соната A-dur op. 188 — Phantasie, Capriccio, Idylle, Finale. Найденный в Шестнадцатой сонате чуть холодноватый, хрустально-хрупкий оттенок лирики, столь не свойственный Райнбергеру, был удачно интерпретирован композитором в Idylle Восемнадцатой сонаты.

Органное творчество Райнбергера — это наследие настоящего немца, оно концептуально и несет высокий этический заряд. Его музыкальный фундамент — бес-

проегранный выбор. Он опирается на квинтэссенцию немецкой музыкальной ментальности — творчество двух титанов И. С. Баха и Л. Бетховена. Вагнер писал: «Итальянец — певец, француз — виртуоз, немец — музыкант. Немец имеет исключительное право называться музыкантом, ибо лишь о нем можно сказать: "Он любит музыку ради нее самой — не потому, что с ее помощью можно очаровывать, не потому, что с ее помощью можно добывать авторитет и деньги"» [1, с. 50].

Райнбергер предельно честен в профессии, его намерения и идеалы высоки, в музыке для него важен смысл, идея и предельное совершенство всех составляющих музыкальной ткани. Для него музыка — не игра, в ней никогда нет даже привкуса салонности или развлекательности, коей «грешили» даже лучшие из французских мастеров его эпохи, исключая, пожалуй, С. Франка. Его впрямую не увлекала новая органная колористика, поиск саунда, как сейчас принято говорить. Ясность проведения голосов партитуры, красота романтического тематизма, умелая его разработка, стройность и единство архитектоники — вот его главные музыкальные намерения, прочными узами скрепляющие наследие Райнбергера с немецкой инструментальной традицией. От его творчества проложена прямая дорога к органно-вершинам М. Регера.

Двадцать сонат композитора написаны для тех музыкантов, кто за внешней пышностью, подчас фактурной избыточностью, техническим «акробатизмом» услышит художественное достоинство и мелодическую красоту, динамизм и драматургическое единство, жанровое разнообразие и масштаб.

Примечания

- ¹ Композитор создал два концерта для органа.
- ² В 1854 году Херцог уехал из Мюнхена и работал в Эрлангене, здесь же была издана его Органная школа.
- ³ Вспомним о финалах сонат Бетховена op. 106, 110.
- ⁴ Потеряв жену, Райнбергер замкнулся в себе, редко выходил из дома, чувствовал физическое нездоровье.

Литература

1. Вагнер Р. О сущности немецкой музыки // Вагнер Р. Избранные работы. М.: Музыка, 1978. С. 49–64.

2. *Марек Дж.* Рихард Штраус. Последний романтик. М.: Центрполиграф, 2002. 397 с.
3. *Нюренберг А.* Органное творчество Ф. Мендельсона. Рождение романтической органной сонаты // Музыкальная культура народов России и зарубежных стран. Казань: Изд-во Казанской государственной консерватории, 2003. С. 190–212.
4. *Austin M.* An exploration into the integration of opposites [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http: // michaelaustin.dk>ESW/Files/Jo_Rheinb.doc](http://michaelaustin.dk>ESW/Files/Jo_Rheinb.doc) (дата обращения: 02.02.2015).
5. *Grace H.* The organ works of Rheinberger. London, 1925. 130 p.
6. *Rheinberger J. G.* // The New Grove Dictionary of music and musicians. Oxford: University Press, 2001 (электронная версия).
7. *Ternant de A.* Josef Rheinberger in private life // The Musical Times. 1926. September. P. 812–814.
8. *Weyer M.* Die Orgelwerke Josef Rheinbergers. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 1994. 213 S.

© Куранова Ю. А., 2015

**ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ МИСТЕРИИ
В ЛИБРЕТТО МУЗЫКАЛЬНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ «ПОТОП»
И. Ф. СТРАВИНСКОГО – Р. КРАФТА**

В статье рассматривается либретто «Потопа», составленное Р. Крафтом. Основное внимание уделяется вошедшим в него текстам Йоркского и Честерского циклов мистерий XV века. Выявляются особенности работы с первоисточниками и некоторые черты мистерии в сочинении.

Ключевые слова: либретто, мистерия, мистериальность, Йоркский цикл мистерий, Честерский цикл мистерий, пьеса, рассказчик

Пристальное внимание культуры XX века к своему прошлому актуализировало многие жанры, имеющие длинную историю, насчитывающую века и даже тысячелетия. Одним из таких жанров является мистерия. Дух и принципы строения мистерии воплощены в музыкальном представлении «Потоп» И. Ф. Стравинского на ветхозаветный сюжет о Ноевом ковчеге. Произведение основано на подлинных текстах английских мистерий Йоркского и Честерского циклов XV века, что бросает отсвет на весь его жанровый облик¹.

Наследие Стравинского с точки зрения мистериальности в отечественном музыковедении практически не изучалось. Наиболее важными для нашей темы работами являются статья Г. С. Алфеевской «"Персефона" как образец неоклассического творчества Стравинского» [1] и книга Е. Д. Кривицкой «Музыка Франции: век двадцатый» [6], в которых поднимается проблема мистериальности и ее воплощения в музыке.

В настоящей статье рассматриваются особенности использования средневековых мистерий в либретто «Потопа», созданном Р. Краф-

том. В соответствии с существующими научными представлениями под мистерией в данной работе имеется в виду жанр западноевропейского религиозного театра XIV–XVI веков², а под мистериальностью — некоторые его черты, выявляемые в произведении. Следует оговорить, что термин «мистерия» в эпоху Средневековья уже существовал, но в Англии, в отличие, например, от Франции, не употреблялся вплоть до XVIII века и, как правило, отождествлялся с другим жанром средневекового театра — мираклем [3, с. 457].

Основу для анализа либретто составили тексты английских мистерий XV века, опубликованные на сайте «NeCastro, Gerard. From Stage to Page — Medieval and Renaissance Drama» [9], а также перевод текста либретто, выполненный автором статьи³.

Сочинение состоит из семи частей, не обозначенных в партитуре номерами, но имеющих названия. Приведем композиционный план музыкального представления «The Flood» — «Потоп» с названиями в подлиннике и переводе:

- Prelude — Прелюдия;
- Melodrama — Мелодрама;
- The Building of the Ark (Choreography) — Строительство ковчега (Хореография);
- The Catalogue of the Animals (Каталог животных);
- The Comedy (Noah and his wife) — Комедия (Ной и его жена);
- The Flood (Choreography) — Потоп (Хореография);
- The Covenant of the Rainbow — Завет радуги.

Сцены, на которые реально делятся эти части, не выделены композитором в партитуре, но легко вычлняются при анализе. Условные названия эпизодов и разделов сцен, встречающихся в статье, даны ее автором для ясности изложения.

В действии принимают участие несколько персонажей. Главные из них — Бог (God), Люцифер (Lucifer), ставший Сатаной (Satan) и Ной (Noah). Образ Бога воплощается дуэтом басов в первой, второй и заключительной частях сочинения. Для партии Люцифера-Сатаны избран тембр тенора. Он появляется в «Прелюдии» и «Завете Радуги». Ной наделен разговорной партией. Его речь звучит в четырех из пяти частей, в которых есть говорящие и поющие персонажи: в «Мелодраме», «Каталоге животных», «Комедии» и «Завете Радуги». Среди второстепенных действующих лиц назовем Жену Ноя (Noah’s Wife) и Сыновей Ноя (Noah’s Sons) из «Комедии». В либретто есть также Глашатай (Caller, в альтернативном переводе это «аукционист» или «зазывала») и Рассказчик (Narrator). О них будет сказано позднее.

Прежде чем обратиться к анализу либретто, следует оговорить некоторые употребляемые в работе термины. Это мистериальный цикл и пьеса. Ряд самостоятельных и законченных пьес на христианские сюжеты, предназначенных для разыгрывания разными гильдиями (цехами) ремесленников, были объединены в Англии XV века в мистериальные циклы. Словом «пьеса» в данном случае филологи называют театральные представления, входившие в цикл. Так, Йоркский цикл состоит из 48 пьес и одного фрагмента, а Честерский — из 25 пьес и двух фрагментов [4].

Поэтической основой «Прелюдии» (I ч.) являются фрагменты пьес Йоркского цикла мистерий, а «Каталога животных» (IV ч.) и «Комедии» (V ч.) — Честерского. В «Мелодраме» (II ч.) и «Завете Радуги» (VII ч.) обнаруживается принцип смешенного цитирования.

Либретто «Прелюдии» складывается из нескольких источников. Помимо гимнов «Te Deum» и «Sanctus», а также стихов из первой главы «Бытия» сюда входят отрывки Йоркских пьес. Для басово-дуэтного эпизода «A skilful beast will I make» («Разумное животное я создам», т. 83–115), исполняемого Богом, извлечены реплики пьесы «God Creates Adam and Eve» («Бог творит Адама и Еву») [11]. Крафт избирательно подходит к тексту источника, а также изменяет последовательность двух строк, которая по смыслу более логична в этом монологе (в качестве примера можно сравнить 42-ю и 43-ю строки пьесы с текстом либретто в тактах 101–104 и 105–109; см. таблицу 1)⁴.

Таблица 1

Пьесы Йоркского цикла с номером цитируемой строки	Либретто «Потопа» с указанием тактов и части произведения	Подстрочный перевод либретто «Потопа»
<p>God Creates Adam and Eve</p> <p><i>Deus:</i> 041 Takys now here the gast of lyffe</p> <p>042 And ressayue bothe youre saules of me;</p> <p>043 þis femall take thou to thi wyffe,</p> <p>044 Adam and Eue your names sall be.</p>	<p>Prelude</p> <p><i>God:</i> т. 97–100 Take thou now the spirit of Life</p> <p>т. 101–104 With the female thou shalt have to wife,</p> <p>т. 105–109 And receive you both your souls from Me;</p> <p>т. 110–115 Adam and Eve your names shall be.</p>	<p>Прелюдия</p> <p><i>Бог:</i> Прими сейчас дух жизни</p> <p>Женщина будет тебе женой,</p> <p>И примите оба души от Меня;</p> <p>Адам и Ева будут ваши имена.</p>

На основе пьесы «The Creation and the Fall of Lucifer» («Сотворение мира и падение Люцифера») в партитуре написан эпизод о возникновении и низвержении ангела из первой части [10]. Он занимает значительный раздел «Прелюдии» и включает в себя партии Бога «I make thee master, mirror of my might» («Я сделаю тебя главным, зеркалом моей мощи», т. 116–126) и самого Люцифера «The beams of my brightness burn so bright Like a lord» («Лучи моего света сияют так ярко как сам Господь», т. 130–151). Из содержания ясно, что Бог создает себе двойника, не пожелавшего быть ему равным и ставшего его антиподом — Сатаной.

Образ Сатаны «Потопа» создается путем выборочного цитирования пьесы «Man's Disobedience and Fall from Eden» («Непослушание и грехопадение человека») [12]. Его ариозо «God made the world for love» («Бог сотворил мир для любви», т. 152–164) корреспондирует с начальным разделом диалога Всевышнего и Ноя «I, God, that all the world have wrought» («Я Бог, который весь мир сотворил», т. 180–207), которые звучат в «Прелюдии». Возникающая здесь вербально-смысловая параллель демонстрирует двойничество образов.

В обоих эпизодах говорится об уничтожении человечества. Сатана определяет-

ся в своих намерениях: «God betray, Take from Him man, my prey» («предавать Бога, забирать у него человека как свою добычу», т. 161–164). Бог повествует о поступках и помыслах людей, которые грешны: «Man that I made I will destroy» («человека, которого я создал, я истреблю», т. 180–207).

«Каталог животных» (т. 335–370) и «Комедия (Ной и его жена)» (т. 371–394) базируются на пьесе «Noah's Flood» («Ноев Потоп») теперь уже Честерского цикла [13]. Среди особенностей «Каталога» отметим, что перечисление животных, которым суждено спастись во время всемирного наводнения, поручено Глашатаю, в отличие от пьесы, где этим заняты сыновья Ноя (Сим, Хам, Иафет), их жены и Ноева жена. Одной из причин такого решения, возможно, является то, что сыновья Ноя в «Потопе» — обезличенные персонажи, говорящие «хором» (т. 383–386), а их жены как действующие лица и вовсе отсутствуют в сочинении.

«Каталог животных» — очень динамичная сцена. Речь Глашатая напоминает детскую считалочку. Прием пропуская последней строки каждого четверостишия пьесы, Крафт создает ощущение бесконечности стремительно сменяющихся друг друга названий (см. фрагмент сцены в таблице 2).

Таблица 2

Noah's Flood	The Catalogue of the Animals	Каталог животных
<p><i>Sem:</i> 161 SEM. Syr, here are lions, leopardes in; 162 horses, mares, oxen, and swynne, 163 geates, calves, sheepe, and kyne 164 here sytten thou may see.</p>	<p><i>Caller:</i> т. 338–341 Here are lions, leopards in, Horses, mares, oxen, swine, Goats, calves, sheep and kine. —</p>	<p><i>Глашатай:</i> Здесь львы, леопарды, Кони, кобылы, быки, свиньи, Козы, телята, овцы и коровы.</p>

В «Комедии», то есть в пятой части произведения, выявляется любопытный способ работы либреттиста с литературным памятником. Автор «выдергивает» из пьесы разрозненные высказывания героев, что видно

из нумерации цитируемых строк, и компо- нует диалоги бытовой сцены со стропти- вой женой Ноя, не желающей войти в ков- чег вместе со всеми (см. фрагмент сцены в таблице 3).

Таблица 3

Noah's Flood	The Comedy (Noah and his wife)	Комедия (Ной и его жена)
<p><i>Noe:</i> 193 NOE. Wyffe, come in. Why standes thou there? 194 Thou arte ever frowarde; that dare I sweare.</p>	<p><i>Noah:</i> т. 371–372 Wife, come in! Why stand'st thou there? т. 372–373 It is time to go or drown, that I swear.</p>	<p><i>Ной:</i> Жена, заходи! Почему ты стоишь там? Пришло время отправляться, или утонем, клянусь.</p>
<p><i>Noes wiffe:</i> 103 By Christe, not or I see more neede, 104 though thou stand all daye and stare.</p>	<p><i>Noah's wiffe:</i> т. 373–374 I see no need, though thou stay all day and stare.</p>	<p><i>Жена Ноя:</i> Я не вижу в этом необходимости, несмотря на то, что ты стоишь весь день и глазеешь.</p>

Особого внимания заслуживают «Мелодрама» и «Завет Радуги». Большую часть «Мелодрамы» занимает диалог Бога и Ноя, в котором условно выделяются три раздела. Крайние из них (т. 180–215, 238–247) представляют собой отрывки Честерской пьесы «Noah's Flood» («Ноев Потоп»). Здесь Бог заявляет о желании уничтожить грешный мир человечества, предсказывает Ною строительство ковчега и чудесное спасение.

В диалоге встречается выражение «my servant, free» («мой свободный слуга», т. 209), которое принадлежит к числу характерных для текстов английских мистерий XV века. Это констатирует исследователь Н. А. Богодарова, подчеркивая, что подобными высказываниями стремились сблизить ветхозаветный сюжет с английской действительностью [2, с. 185–187]. Ной, как правило, изображался ремесленником. Обязательным было включение в жанровую сцену постройки ковчега детального описания работы, чего нет в Библии. Сцена была призвана показать повседневный труд и быт семьи простого ремесленника тех времен [там же, с. 185–187]. В произведении Стравинского–Крафта этой сцене соответствует хореографическая часть «Строительство ковчега», изобилующая звукоподражанием строительным шумам.

Словесный текст среднего раздела диалога (т. 216–238) взят из пьесы Йоркского цикла «The Building of the Ark» («Строительство ковчега») [14]. В нем выражается неуверенность Ноя в своем божественном предназначении. Помимо точного следования литературному образцу, Крафт использует перефразирование, иногда в предложении меняет слова местами.

В финальной части произведения («Завет Радуги»), наряду с гимнами «Te Deum», «Sanctus»

и первым стихом девятой главы «Бытия», использованы тексты обоих циклов мистерий. В последних, включая «Бытие», провозглашается мистериальная идея о Вечной жизни и Возрождении через продолжение рода. Речь Бога (т. 458–475) взята из пьесы Честерского цикла «Noah's Flood» («Ноев Потоп»), а речь Ноя (т. 479–489) — из пьесы Йоркского цикла «Noah and his Wife, the Flood and its Waning» («Ной и его жена, потоп и его окончание») [15].

Сфокусируем внимание на значении Рассказчика в сочинении. Отметим, что в пьесах обоих циклов, к которым обращается Крафт, создавая либретто, есть ремарки с кратким комментарием на латыни к происходящему действию, например, «Satanas incipit dicens» (Сатана начинает говорить); «Accipit et comedit» (Получает и съедает)⁵ и т. д. Такие ремарки предполагают рассказчика или чтеца, участвовавшего в мистериальных зрелищах Средневековья, в обязанность которого входило комментировать и повествовать, устанавливая связи между эпизодами и местами действия [5, с. 62–65; 8, с. 188]. Роль рассказчика в «Потопе» в этом смысле традиционна, но звучит не на латыни, а на английском языке. Его главная функция сводится к пересказу, необходимость которого в сочинении обусловлена тем, что Крафт собирает либретто из целого ряда источников, которые используются с серьезными сокращениями. Пересказ дает возможность связать различные сюжеты воедино и составить представление об их содержании. Эта функция раскрывается прежде всего в «Прелюдии», когда Рассказчик излагает библейский сюжет о сотворении мира, человека (в т. 62–81 выборочно цитируются стихи из I главы «Бытия») и Люцифера (разговорная вставка без музыкального сопровождения между т. 115 и 116).

Краткие комментарии, подобные средневековым мистериальным пьесам, встречаются в произведении несколько раз. Так, в «Прелюдии» Рассказчик дает краткую характеристику Люциферу: «But Lucifer was vain, Lucifer was proud, Lucifer was ambitious» («Но Люцифер был тщеславен, Люцифер был горд, Люцифер был честолюбив», т. 127–129); а затем и Сатане: «And Satan (Lucifer no more) burns in bale and smothers in smoke smouldering» («И Сатана (больше не Люцифер) пылает злобой и задыхается в дыму тлеющей золы», разговорная вставка без музыкального сопровождения между т. 151 и 152).

В начале «Мелодрамы» обнаруживается еще одна ипостась Рассказчика. Он воспроизводит диалог между Евой и Сатаной из сцены искушения запретным плодом, начиная ее словами: «In a worm's likeness will he wend» («В образе змия он направился в путь», т. 168). В отличие от пьесы «Man's Disobedience and Fall from Eden» («Непослушание и грехопадение человека»), откуда берется текст, речь персонажей произносит сам Рассказчик.

Воплощенную ситуацию Рассказчик заканчивает пересказом библейского сюжета о проклятии Богом змия и земли, а также об изгнании Адама и Евы из Эдема (т. 172–179).

Итак, в сочинении, составленном из текстов средневековых мистерий, остается принцип полисюжетного представления, свойственный жанру. Сочетание нескольких народных и канонических текстов, бытовых и библейских сцен складывается благодаря тонкому обращению с первоисточниками. И. Стравинский и Р. Крафт максимально им следуют, сохраняя в произведении подлинный мистериальный дух. Незначительные отступления от оригинала, а также его выборочное цитирование образуют более сжатое, лаконичное звучание старинных текстов, что отвечает, в свою очередь, характеру мышления Стравинского.

Примечания

¹ Кроме мистерий в сочинении использованы и другие текстовые источники. Это гимны «Te Deum» и «Sanctus» в обрамлении (хор, т. 8–59, т. 527–579) и фрагменты 1 и 9 глав ветхозаветной Книги Бытия (партия Рассказчика, т. 62–80 и т. 519–525). Последнее указано в титуле сочинения.

² См. следующие источники: [3, с. 457; 7, с. 611].

³ Текст либретто анализируется и цитируется по партитуре [16].

⁴ В таблицах приводятся фрагменты текста первоисточника и либретто на английском языке и в русском переводе.

⁵ См. тексты пьес «Man's Disobedience and Fall from Eden» («Непослушание и грехопадение человека») из Йоркского цикла [12] и «Noah's Flood» («Ноев Потоп») из Честерского цикла [13].

Литература

1. Алфеевская Г. С. «Персефона» как образец неоклассического творчества Стравинского // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. М.: Советский композитор, 1975. С. 280–302.
2. Богодарова Н. А. Театр мистерии и город в Англии в XIV – первой половине XV в. (К вопросу о культуре английского средневекового города) // Средние века. М.: Наука, 1975. Вып. 39. С. 179–195. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://annales.info/evrope/england/misterii.htm> (дата обращения: 07.01.2015).
3. Большая Российская энциклопедия: в 30 т. / отв. ред. С. Л. Кравец. М.: БРЭ, 2012. Т. 20: Меотская археологическая культура — Монголо-татарское нашествие. 767 с.
4. История английской литературы / ред. М. П. Алексеев и др. Вып. 1. М.; Л.: Академия наук СССР, 1943. Том I. 390 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/istoriya-anglijskoj-literatury/misterii-i-mirakli.htm> (дата обращения: 07.01.2015).
5. Колязин В. Ф. От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. М.: Наука, 2002. 208 с.
6. Кривицкая Е. Д. Музыка Франции: век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр. М.; СПб.: Центр ГИ, 2012. 336 с.
7. Музыкальная энциклопедия / глав. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1976. Т. 3: КОРТО – ОКТОЛЬ. 1104 с.
8. Пави П. Словарь театра / пер. с фр. Л. Баженова, И. Бахта, О. Васильева, А. Горячев, С. Иванов, Е. Разлогова, В. Стариков. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
9. NeCastro G. From Stage to Page — Medieval and Renaissance Drama [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.umm.maine.edu/faculty/necastro/drama> (дата обращения: 03.01.2015).

10. *NeCastro G.* The York Cycle, Play 1 — The Creation and the Fall of Lucifer. From Stage to Page — Medieval and Renaissance Drama [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.umm.maine.edu/faculty/necastro/drama> (дата обращения: 03.01.2015).
11. *NeCastro G.* The York Cycle, Play 3A — God Creates Adam and Eve. From Stage to Page — Medieval and Renaissance Drama [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.umm.maine.edu/faculty/necastro/drama> (дата обращения: 03.01.2015).
12. *NeCastro G.* The York Cycle, Play 5 — Man's Disobedience and Fall from Eden. From Stage to Page — Medieval and Renaissance Drama [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.umm.maine.edu/faculty/necastro/drama> (дата обращения: 03.01.2015).
13. *NeCastro G.* The Chester Cycle Play 3 — Noah's Flood. From Stage to Page — Medieval and Renaissance Drama [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.umm.maine.edu/faculty/necastro/drama> (дата обращения: 03.01.2015).
14. *NeCastro G.* The York Cycle, Play 8 — The Building of the Ark. From Stage to Page — Medieval and Renaissance Drama [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.umm.maine.edu/faculty/necastro/drama> (дата обращения: 03.01.2015).
15. *NeCastro G.* The York Cycle, Play 9 — Noah and his Wife, the Flood and its Waning. From Stage to Page — Medieval and Renaissance Drama [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.umm.maine.edu/faculty/necastro/drama> (дата обращения: 03.01.2015).
16. *Stravinsky I.* The Flood. A musical play. Boosey & Hawkes Music Publishers Limited London New York Bonn Sydney Tokyo. Printed by Halstan & Co. Ltd., Amersham, Bucks., England. 80 p.

© Железнова Т. Я., 2015

ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ ОПЕРЫ «ИСПАНСКИЙ ЧАС» М. РАВЕЛЯ

Опера «Испанский час» представляет собой творческое обновление оперы *buffa*, внося в нее признаки декламационно-речитативной оперы со сквозным развитием. Наряду с краткостью сцен и калейдоскопичностью их чередования, концентричность строения, логика интонационных и тональных связей придают композиции оперы уникальное единство и целостность.

Ключевые слова: М. Равель, опера «Испанский час», опера *buffa*, композиция, драматургия контрастов, концентричность

*Памяти учителя,
профессора Беллы Федоровны Егоровой*

Начало XX века — время интенсивных экспериментов в сфере музыкального театра. Возможности обновления оперы видели в сближении ее со смежными видами искусства, смежными жанрами (балет, кантата, оратория), возрождением *commedia dell'arte* и других старых оперных форм. В этой ситуации вновь возрос интерес к жанру комической оперы. Один из первых образцов его реабилитации — «Испанский час» М. Равеля (1907), в основу либретто которого положена комедия М. Франк-Ноэна. В водевильном непритязательном сюжете Равель увидел возможность осуществления своей давней мечты о комическом музыкальном сочинении. «То, что я по-

пытался сделать — довольно смело: я хотел возродить итальянскую оперу *buffa*, — вернее, только ее принципы», — писал композитор [2, с. 60].

Действительно, опера продолжает традиции *buffa* в музыкальном языке, композиции, драматургии. Стержнем действия является легкая, веселая любовная интрига. Перед нами Испания, Толедо, часовая мастерская и забавные ситуации, в которые попадают незадачливые поклонники Консепсион, веселой жены часовщика Торквемады — поэт Гонсальве, банкир Дон Иниго Гомес и погонщик мулов Рамиро, более удачливый из них. Опере присуща яркая театральность, увлекательная, стремительно

закручивающаяся интрига, быстрота, живость сценического движения.

Вместе с тем «Испанский час» нельзя считать стилизацией старинной *opera buffa*, поскольку ее традиции тесно переплетаются с достижениями смежных жанров старого (*commedia dell'arte*) и нового времени.

Композитор писал: «Мое сочинение задумано не в традиционной форме, как и его прообраз — "Женитьба" Мусоргского, точно воспроизводящая комедию Н. В. Гоголя» [2, с. 59]. Действительно, в опере Равеля по примеру Мусоргского использован целиком текст комедии М. Франк-Ноэна (за исключением нескольких купюр). Более того, перед нами декламационно-речитативная диалогическая опера со сквозным развитием. Омузыкаливание прозаического текста, близкий Мусоргскому интерес к слову, а через него и к характеру, состоянию, к точной обрисовке среды — все это привнесло в оперу черты реалистической комедии.

Желание теснее связать музыку с действием привело не только к активизации речитативных сцен, но и к включению сольных номеров в динамичное развитие сюжета. Из двадцати одной сцены оперы только семь являются сценами монологического типа, концентрируя наше внимание на непосредственной обрисовке образа. Но и они, как правило, активно включаются в развитие. Таков вальс Иниго (IX сцена) или ария Концепсион (XVII сцена). Пожалуй, лишь монологи Рамиро являются своеобразными лирическими остановками, еще более оттеняющими активную сценическую пульсацию остальных сцен.

Вместе с тем сцены действия отнюдь не безразличны к отражению характеров персонажей, они насыщены бытовыми штрихами, образительными, психологическими подробностями разного рода. Поэтому справедливым будет говорить о равновесии действенного и характеристического начала в опере Равеля.

Об этом свидетельствует также развитие интриги. Здесь нет острых конфликтов, напряженных столкновений, борьбы противоположных сил. В основе сценического действия лежит параллельное развертывание *трех драматургических линий* (Концепсион–Гонсальве, Концепсион–Иниго, Концепсион–Рамиро), которые случайно, по воле обстоятельств, всего лишь на один час оказались рядом. Их связующим звеном является Концепсион. Названные

линии живут самостоятельно, почти не соприкасаясь друг с другом, вступая в контакт очень редко. Поэтому на сцене чаще всего находится не более двух человек. В результате из драматургии оперы исчезает такой важнейший компонент *opera buffa*, как ансамбль. Единственный в «Испанском часе» финальный ансамбль не связан с действием. Он представляет собой характерное для старинного народного театра обращение актеров к публике, где содержится заключительное морализующее наставление.

По мере развития действия происходит перегруппировка действующих сил. Наметившееся вначале столкновение между Концепсион и Рамиро оказывается в дальнейшем мнимым, так как погонщик не только не препятствует действиям прелестной часовщицы, а, наоборот, стремится изо всех сил услужить ей, превращаясь тем самым в ее союзника, а затем и в избранника. Что же касается поклонников Концепсион, то они, напротив, один за другим попадают в лагерь отвергнутых, обнаруживая постепенно свою полную несостоятельность. Все силы сценической и музыкальной выразительности направлены к окончательному размежеванию действующих лиц, полному обнаружению внутренней сущности каждого.

Несмотря на то что в «Испанском часе» нет столь характерных для *opera buffa* взрывчатых столкновений, сохранён сам дух, игровая атмосфера итальянской музыкальной комедии. Этому способствует прежде всего сценическая многоплановость, одновременное развитие *трех драматургических линий*, каждая имеет свой путь, свой темп развития. Основные драматургические узлы этих линий (экспозиции, завязки, кульминации, развязки) не совпадают, что придает комедии остроту и динамику. Только в финале (XX–XXI сцены) все участники впервые встречаются лицом к лицу, и окончательно выявляется роль, сыгранная каждым в «комедии любви на час».

Действенность развития определяется не только многоплановостью сочетания трех линий, но и тесно связанной с этим *драматургией контрастов*, которая проявляет себя в сценическом движении, в расстановке действующих сил, в самой музыке оперы, в богатстве жанровых, темпоритмических, интонационных, ладо-гармонических переключений, действующих как на гранях сцен, так и внутри них. Мы встречаем в партитуре «Испанского часа» кон-

трасты самых разных видов — и резкие неожиданные *вторжения*, и более мягкие *переключения*, основанные на плавных переходах.

Быстрота контрастных смен способствует активизации драматургического процесса, что распространяется и на «лирические» сцены оперы: они предельно сжаты, невелики по протяженности, подаются с ироническими комментариями, включающими их в общую игровую атмосферу. Краткость музыкально-структурных единиц находится в прямой связи с камерной природой «Испанского часа» и с традицией жанра *орегга-буффа*, тяготеющего изначально к сценической концентрации и лаконизму. Но все же следует подчеркнуть, что быстрота переключения, частая смена ситуаций вызывает ощущение не столько стремительности, интенсивности развития интриги, сколько увлекательности, живости музыкального процесса, переключающего наше внимание с одного явления, с одной неподражаемо метко схваченной детали на другую. Как известно, отсутствие острых конфликтов, стремление передать явление в совокупности составляющих его деталей, богатстве нюансов, переходов от одного штриха к другому было органическим свойством творчества Равеля и коренилось в эстетике импрессионизма.

Главным в опере, бесспорно, является *контраст* между линией Концепсион-Рамиро, с одной стороны, и линиями Концепсион-Иниго-Гонсальве, с другой. Деловому тону, царящему в сценах с Рамиро, неизменно противостоит атмосфера «сгущенных» испанских страстей в других сценах. Появление погонщика происходит, чаще всего, в самый неподходящий момент. Оно способствует, как правило, комическому *снижению* предшествующей ситуации, поворачивая развитие интриги в бытовое русло, и в то же время каждый раз активизирует, накаляет действие (IV–V, VII–VIII, IX–X, XII–XIII сцены).

С другой стороны, приемом *вторжения* нарушаются также и диалоги Рамиро с Концепсион, а позже — размышления самого погонщика, который начинает поддаваться влиянию общей лирической атмосферы часовой мастерской, погружаясь в сладкие мечты (X–XI, XVI–XVII сцены).

На контрастных *вторжениях* подобного рода основана сопряженность крупных сцен, реже отдельных фрагментов внутри них. При-

мером последнего может стать V сцена оперы. В деловой разговор Концепсион и Рамиро неожиданно врывается «поэтическая» импровизация Гонсальве. Музыка чутко реагирует на изменение ситуации. Поначалу сцена построена на чередовании кратких прямолинейных реплик Рамиро и извиняющихся, жеманных Концепсион. Их диалог идет в манере речитатива-сессо, полное взаимопонимание подчеркивается интонационным единством реплик и тонально-гармоническим развитием (в партии Концепсион как бы накапливается доминанта, ясно и определенно разрешающаяся в тонику в последующем ответе Рамиро). Но вдруг вместо ожидаемой реплики Рамиро звучит меланхолический, томный голос Гонсальве. Иностранность этого вторжения подчеркивается всеми средствами музыкальной выразительности: бытовой говорок сменяется мелодикой ариозного склада, гармоническая устойчивость — неустойчивостью, прозрачная фактура — полнотвучием аккордов в ритме хабанеры.

Значительно реже возникают контрасты между другими сюжетными линиями и образами, что обусловлено отсутствием контактов между ними. Чаще всего здесь действует принцип ассоциативных параллелей на расстоянии. Одним из примеров является XIX сцена, где подводится печальный итог приключениям Иниго и Гонсальве. Оба они находятся в одинаковой роли «отвергнутого возлюбленного», но по-разному реагируют на ситуацию. Один пребывает в унынии, чуть ли не в отчаянии, для другого фиаско — очередной повод к банальному стихоплетству. В связи с этим, музыкальная драматургия основана на сопоставлении контрастных эпизодов, в каждом из которых возвращается в новом качестве музыка первого появления «героев» (банкира и поэта) в лавке часовщика.

Монолог Иниго восходит к VII и IX сценам, повторяя в общих чертах те же стадии развития: последовательно звучат тема сарабанды (символ «величия»), вальсовый эпизод и музыка униженной мольбы. Но как они переменились! Тема сарабанды утратила всю свою импозантность, в ней появилось нечто растерянное, «трагически» надломленное. Она разорвана на отдельные краткие мотивы инородными вставками подраживающего мотива часов-кукушки, мотива размышления (из IX сцены), интонационно обострена, звучит

в иной среде (низкий регистр, диссонантный тремолирующий фон). Все средства выразительности направлены к тому, чтобы создать утрированно-мрачный колорит, настраивающий слушателя на юмористический лад. Вспоминаются слова Равеля: «Я хотел передать иронию именно музыкой, гармонией, ритмом, оркестровкой, а не так, как в оперетте, путем произвольного нагромождения слов» [2, с. 60].

Исповедь Гонсальве переключает течение музыки в совершенно иной план. На смену горьким стенаниям Иниго приходит упругая малагенья с характерными для неё стилистическими чертами (оживленным трехдольным движением, гитарным аккомпанементом, синкопированным ритмом, устремленностью к доминанте). Вначале малагенья звучит приглушенно, настороженно, но постепенно приобретает все более энергичный, приподнятый характер. Вновь мы сталкиваемся с типичным для стиля оперы приемом *контрастного сопоставления* музыки и ситуации. Правда, тоскивие, вялые реплики Гонсальве поначалу как будто противоречат активности малагеньи. Однако вскоре он воодушевляется, и малагенья все более соответствует его настроению.

Контрастность этих двух эпизодов создается не только жанровыми средствами. Важную роль играют тонкие темповые, метроритмические, структурные контрасты, которые и создают требуемый сценический эффект быстрого переключения слушательского внимания с одной комедийной зарисовки на другую. Причем если сцены с Рамиро включаются в действие, в большинстве своем путем *контраста-вторжения*, то соотношению Иниго–Гонсальве более свойствен *контраст-сопоставление*.

На *контрастных сопоставлениях* основано также и развитие каждой из драматургических линий. Ярким примером здесь может служить VI сцена, в которой Концепсион заставляет Гонсальве спрятаться в футляр часов, поэт же пребывает во власти «трагических» размышлений (часы для него — таинственный саркофаг, войти в который значит принести «жертву на алтарь любви»). Сцена строится на *сопоставлении* двух достаточно развитых самостоятельных эпизодов: оживленным, взволнованным репликам Концепсион отвечает патетическая декламация Гонсальве. Нарочито стущая краски, композитор достигает здесь такой степени *гиперболизации*, что возникает

сильнейший комедийный эффект. Трагические интонации вокальной партии Гонсальве, жанр сарабанды в оркестре, мрачный тональный (бемольная сфера) и тембровый колорит (тромбон, туба, валторны в низком регистре), хроматические нисходящие ходы, тираты в басу — все это слишком напыщенно, чтобы восприниматься всерьез. В сочетании со смехотворным текстом и фарсовой ситуацией, ариозо Гонсальве воспринимается как характерный для стиля данной оперы пример комедийного *снижения* лирической ситуации.

Наряду с подобными *контрастами крупного плана* (реализованными посредством сопоставления сцен или завершенных эпизодов внутри них), для драматургии оперы характерным является метод отражения в музыкальном тексте тончайших нюансов действия, смысла отдельных реплик, слов, движений, жестов и пр. Музыкальная ткань представляет собой мозаику из кратчайших, контрастирующих друг с другом интонационно-гармонических штрихов, последовательность которых обусловлена током сценического действия.

Вместе с тем большинство сцен оперы являет собой исключительный по мастерству пример сочетания детализации с обобщенным показом ситуации крупным планом, что дает возможность сохранить быстрый темп развития действия и вместе с тем динамизировать стройную музыкальную композицию. Рассмотрим с этой точки зрения XI сцену. Она калейдоскопична — смонтирована из множества микроструктур, но вместе с тем обладает четкой конструкцией, которую диктует сам ход сценического действия. Перед нами своеобразное тонально-замкнутое рондо, где периодически возвращающаяся «тема времени» можно уподобить рефрену, а реплики Концепсион — эпизодам. Отличие от традиционного рондо заключено в характере рефрена — очень краткого, структурно не оформленного, подвергающегося активной жанровой трансформации. И все-таки рефренная функция «темы времени» ощущается очень сильно, поскольку тема рельефна, выразительна, появившись во вступлении к опере, она запоминается своим характерным звучанием.

При внешней дробности, фрагментарности, являющихся результатом детального отражения слова и действия в музыке, композиция оперы обладает поразительной стройностью,

музыкальной целостностью. В ее строении «деструктивным» тенденциям противостоят конструктивные факторы. Укажем на основные моменты, способствующие нивелированию действия деструктивного начала.

Средством обобщения служит прежде всего композиционное строение отдельных сцен. Наибольшей степенью архитектурной устойчивости обладают краткие монологи. Их структурные закономерности поддаются истолкованию с точки зрения традиционного учения о форме, хотя содержат и разного рода отступления, обусловленные чутким следованием за текстом. Вполне в духе *opera-buffa* простота и лаконизм этих структур. Таков, например, вальс Иниго (IX сцена), представляющий собой период повторного строения, или ария Концепсион, написанная в своеобразной вариантно-строфической форме, части которой ограничены друг от друга оркестровыми всплесками и интонационно однородными вокальными репликами. Четкую структуру находим также в монологах Рамиро, хотя нередко они лишены тональной замкнутости. К примеру, X сцена имеет концентрическую форму (A-B-C-B1-A1), где A — это лейтмотив Рамиро, B — новая лирическая тема, C — музыка из вступления.

В *диалогических сценах*, которые обычно тонально разомкнуты, трудно говорить о типовых структурах: функцию скрепления формы принимают здесь принципы формообразования. При этом особенности композиции определяет сценическая ситуация.

Так, например, форма V сцены подсказана самим характером диалога между Концепсион и Гонсальве: определяющую роль в ней играет принцип *повторенных тематических рядов* (A-B-A1-B1...). В этой структуре устойчивым для Концепсион (A) является смысловой рефрен («Да, милый мой»), звучащий каждый раз с небольшими вариантными изменениями и поддерживаемый «темой времени», для Гонсальве (B) — жанр хабанеры и его вокальный лейтмотив. При этом разделы A и B обладают внутренней спаянностью. Во-первых, всю сцену пронизывает ритм хабанеры, проникающий и в музыку Концепсион. Во-вторых, сама хабанера часто вырастает из интонаций «темы времени». На принципе *повторенных тематических рядов* основана и III сцена оперы.

Иной принцип действует в сцене Концепсион с Иниго (VII сцена). Она представляет

собой цикл вариантных преобразований темы сарабанды. Концепсион только из вежливости поддерживает разговор с Иниго, ограничиваясь, как правило, короткими репликами, поэтому вся музыка сцены основывается на развитии образа банкира, отражению различных нюансов его настроения.

Важным средством обобщения является также метод *объединения* сцен в более крупные единицы. Так, вступление, I и II сцены оперы представляют собой единую композицию, которую можно уподобить форме рондо. В основе ее лежит тот же принцип, что и во II сцене, но действующий уже в более крупном масштабе.

Интересным примером такого же крупного построения может служить «цикл» из III, IV, V сцен, где последняя выполняет роль своеобразной синтезирующей репризы, поскольку здесь возвращаются сфера бемольных тональностей III сцены, хабанера IV сцены, а также темы Концепсион и Гонсальве (которые больше в опере не появляются, что указывает на подытоживающий характер V сцены).

Ярко проявляет себя тенденция к строгой организации в масштабе всей оперы, подсказанная логикой сценического действия. Постоянное возвращение одной и той же ситуации и сопутствующей ей музыки (возвращения Рамиро) сообщает форме оперы черты рондо. Но функцию рефрена выполняют не только сцены, основанные на лейтмотиве погонщика: не менее значительную роль играет повторность «темы времени». В начале оперы оба рефрена выступают совместно (I сцена), в дальнейшем они действуют как суммарно (X, XVI сцены), так и дифференцировано. Это позволяет говорить о *полурефренном рондо*.

Одной из характерных примет «Испанского часа» является возвращение действия в завершении оперы к ее началу, к исходной ситуации, но, конечно, на качественно ином уровне. Данный *арочный принцип* является общим для композиции и драматургии оперы. В XVIII сцене начинает возвращаться ранее прозвучавший материал: появляется острый танцевальный мотив из I сцены. В XIX сцене возвращаются характерные интонации Гонсальве и Иниго (из VII, IV, и IX сцен). Приход часовщика Торквемады (XX сцена) влечет за собой появление «темы времени» и перекидывает арку к

началу оперы. Музыка Рамиро из I сцены, возникая в момент, когда он представляет себя часовщику, лишь с минимальными изменениями возвращается в XXI сцене, и так далее. Причем можно говорить и об арках чисто смыслового порядка. Так, финальный ансамбль — хабанера — несет функцию обобщения так же, как и вступление к опере.

Таким образом, в конструкции оперы можно заметить элемент *концентричности*. Это также отвечает особенностям развития действия, в котором интрига вначале осложнялась все большим наслоением различных сюжетных линий, а затем упрощалась, выключая их одну за другой в том же порядке.

Стремление придать композиции целостность, органичность ощутимо и в интонационно-тематической драматургии. По сути дела, весь тематизм оперы можно разделить на три группы, обладающие интонационной или стилистической общностью. Группа тем, связанных с сарабандой-лейтмотивом Иниго, порождает множество вариантов, рассеянных по всей партитуре, в результате чего возникает своего рода *рассредоточенный вариационный цикл*. Другая группа тем близка по тону и интонационно «теме времени» (диатоническая природа, трихородовые попевки). С ней связаны и лейтмотив Рамиро, и лирическая тема из его первого монолога (X сцена), тема симпатии из XVIII сцены, тема реверанса Консепсион (III сцена) и многие другие. Укажем, наконец, на

группу тем с ярко выраженным испанским колоритом, где налицо использование фольклорных стилистических особенностей: доминантовая ладовость, опора на квинтовый тон, ориентальная мелодика, заостренные испанские ритмы (хабанера, сегидилья, малагенья и др.), гитарная фактура и пр. Ярким примером тематизма подобного рода может служить музыка XVI, XVII, XXI сцен.

Однако все названные группы не существуют изолированно. Они вступают друг с другом в теснейшие интонационные связи. Укажем, к примеру, на темы Иниго и Рамиро или соотношение темы времени и хабанеры из IV сцены.

Таким образом, при всей краткости сцен и калейдоскопичности их чередования, *концентричность* строения, логика интонационных и тональных связей придает композиции оперы уникальное единство и целостность. Поэтому опера «Испанский час» представляет собой творческое обновление опера buffa, принадлежащее перу выдающегося композитора XX века Мориса Равеля.

Литература

1. *Железнова Т. Я.* Драматургия оперы М. Равеля «Испанский час» // Proceedings of academic science. Sheffield: Scienceand Education LTD, 2014. С. 99–101.
2. *Жерар М., Шалю Р.* Равель в зеркале своих писем. Л.: Музыка, 1998. 211 с.

© *Родионова И. А., 2015*

ЖАНР МЕССЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ПЕТРА ЭБЕНА В КОНТЕКСТЕ ЛИТУРГИЧЕСКОЙ РЕФОРМЫ 1965 ГОДА. «MISSA CUM POPULO»

В статье выявлены характерные особенности жанра мессы в творчестве Петра Эбена в контексте литургической реформы 1965 года. Сделан подробный анализ одной из месс композитора — «Missa cum populo». Автором прослежена эволюция хорового стиля (двух периодов творчества) и отмечена взаимосвязь традиций старинной церковной музыки с современными композиторскими техниками в наследии Петра Эбена.

Ключевые слова: хоровое искусство, литургическая музыка, хоровая фактура, жанр, григорианский хорал, антифон

Фактор Веры становится определяющим для многих композиторов конца XX века. Одновременно с этим в обществе возникает потребность отыскать и сохранить глубинную связь с прошлым, с традицией. Для европей-

ской культуры источником традиции явилась прежде всего христианская вера, основанная на идее Воскресения Спасителя. Неотъемлемой частью мирового музыкального наследия этого периода стали произведения литургических

жанров и произведения на духовную тематику. В XX веке происходит возрождение интереса к полифонии Ренессанса и григорианского хора.

Еще во времена Тридентского собора, завершившего свою работу в 1563, Папа Пий X принял три критерия церковной музыки: Святость, благозвучие, универсальность. В соответствии с этими тенденциями создавали свои духовные сочинения и композиторы XX века.

Второй Ватиканский собор (1965) открывает в литургической музыке новую эру. В результате литургической реформы стиль мессы изменился: вводятся национальные языки, значительно ограничивается использование хора, особое внимание уделяется общинному пению [см.: 2, с. 349]. Главной целью реформирования мессы Папой Павлом VI было «более активное и осознанное участие народа Божьего в Евхаристии как средоточии литургической жизни Церкви» [2, с. 341].

Петр Эбен¹ — одна из ключевых фигур в истории европейской хоровой музыки второй половины XX века. Сегодня его сочинения активно исполняются в Европе, США, России. Наследие Петра Эбена включает в себя произведения для органа, оркестра, камерного ансамбля, произведения для инструмента соло, вокальные сочинения, сценические произведения, музыку для детей (как вокально-хоровую, так и инструментальную). Особое место в наследии композитора занимают произведения для хора.

Им создано пять месс, из них три мессы ординариум: Мессе adventus et quadragesimae (1952), Чешская месса Ordinarium (1965), Missa cum populo (1982), и две проприум: Mse Za Zemrele (1966), Труверская месса (1968–1969).

Петр Эбен, наряду с другими чешскими авторами, такими как Карел Бриза, Йозеф Олейник, Зденек Поланик², моментально реагирует на заключения Собора и создает Чешскую мессу Ordinarium (1965) для общинного пения и органа. Начиная с этого сочинения, и в последующих своих мессах, композитор ставит своей основной задачей поиск возможностей объединения свободы музыкального высказывания со служебным назначением этой музыки. Написанная через год заупокойная месса «Mse Za Zemrele» также перекликается с выводами Второго Ватиканского Собора. Обе мессы на чешском языке, мелодии этих со-

чинений яркие и запоминающиеся, верующие активно принимают участие в ходе литургии. Вместе с тем музыкальный язык сознательно упрощен и это связано прежде всего с ограниченными возможностями непрофессиональных хоров, для которых и создавались эти сочинения.

В ряду литургических хоровых произведений композитора особняком стоит «Truvérská Mass» (1968–1969) для солистов, хора, флейты и гитары. «Труверская месса» — намного больше, чем просто попытка привлечь внимание нового поколения молодых прихожан к церкви посредством ритма и звука гитары. Вдохновленный средневековыми труверскими песнями, Эбен создает мессу с архаичными элементами, звучащую современно и близко для нового поколения, что является важным шагом на пути единения традиции и новаторства, прошлого и современности.

«MISSA CUM POPULO»

Несомненной вершиной в области объединения принципов литургической реформы 1965 г. с достижениями современной академической музыки можно считать «Missa cum populo» (1982) для смешанного хора, общинного пения, 4-х духовых и органа.

В «Missa cum populo» Эбен с особым мастерством создает пространство для взаимодействия профессиональных музыкантов и любительского хора верующих. Таким образом, «Missa cum populo» может исполняться как в католической церкви, так и в концерте. Состоит из восьми частей, три из которых инструментальные (1, 5, 8):

1. «Preludium super Asperges me»;
2. «Kyrie»;
3. «Gloria»;
4. «Credo»;
5. «Offertorium super Pueri Hebreorum»;
6. «Sanctus Benedictus»;
7. «Agnus Dei»;
8. «Postludium supper lte missa est».

Общинное пение поддерживается духовыми инструментами и перкуссией, в то время как профессиональный смешанный хор звучит под аккомпанемент органа. Эбен осознает, что неподготовленные певцы способны лучше ориентироваться в музыке с ритмичной основой.

Первая часть — инструментальная прелюдия, диалог двух пластов. В основе музы-

кального материала лежит латинский антифон «Asperges me», исполняемый на Торжественной мессе в любое время года, кроме Пасхи. Мелодия григорианского хорала звучит в партии труб торжественно и кристально ясно, в то время как орган отвечает сложными пронзительными созвучиями импровизационного характера. Так, в Прологе Эбен устанавливает форму взаимодействия двух начал — сложности и простоты. Атмосфера номера наполнена торжественным величием.

Второй номер открывает короткое органное вступление (диссонантные гармонии), после которого вступает смешанный хор на *tr* со словами «Kyrie eleison». Ответ следует у общинного хора на *mf* и представляет собой ритмическое остинато, поддерживаемое духовыми инструментами. Далее следует эпизод «Christe eleison» в переменном размере (5/8, 3/2, 4/4 и 3/4). У смешанного хора сложная замысловатая мелодия, а общине поручаются аскетичные реплики в конце фраз, своего рода дополнения. Вступление общинного хора всегда начинается с той же ноты, на которой закончил петь смешанный хор. Таким образом Эбен облегчает задачу точного вступления для непрофессиональных певцов. В завершение номера оба хора звучат *tutti* на *f*. Общинный хор под аккомпанемент тамтама повторяет слова молитвы «Kyrie eleison», создавая тем самым ритмическую основу (нить), на которую накладываются подвижные реплики органа и пронзительные восклицания смешанного хора в дуэте с медными духовыми.

Решительное вступление медных духовых сменяет тема григорианского хорала «Gloria in excelsis Deo», которую может исполнять как солист хора, так и священник. Эту тему подхватывает общинный хор, повторяя фразу без мелодических и ритмических изменений, на такую остинатную канву накладывается партия смешанного хора. В среднем разделе (Domine, Fili unigante — Господь Единородный Сын) остается лишь смешанный хор. Но со слов «Quoniam Solus Sanctus» (Един Свят) общинный хор возвращается в ту же ритмическо-мелодическую модель.

Часть «Credo» самая продолжительная по времени, это обусловлено прежде всего структурой текста молитвы. Из партии общинного хора полностью уходит мелодическое начало — теперь это только ритмизованная

декламация. Речитативные реплики «Credo in unum Deum» (Верю во единого Бога) сменяют Восклицания смешанного хора. Со слов «Crucifixus etiam pro nobis» общинный хор начинает декламировать без остановок, накладываясь на звучание смешанного хора. Заканчивается номер громогласным *f* с полным вовлечением всех вокальных и инструментальных секций.

Пятая часть мессы «Offertorium super Pueri Hebreorum», написанная для органа, как видно из названия, посвящена тому эпизоду в Евангелии, когда еврейские дети встречают Христа во время Торжественного входа Господа в Иерусалим. В основе его — католический гимн «Pueri Hebreorum».

«Sanctus» открывает соло трубы. В основе мелодики, принадлежащей общинному хору, — мотив, базирующийся на двух тонах А и G. Он как бы раскачивается, набирая необходимую энергию для последующего вступления смешанного хора, чья мелодия устремляется вверх. В эпизоде «Hossana» труба усиливает энергетический заряд, и смешанный хор буквально взмывает ввысь. Вместе с «Benedictus» вновь возвращается атмосфера покоя.

В «Agnus Dei» продолжается взаимодействие всех участников мессы. Партию органа предваряет вступление смешанного хора. В мелодике превалируют нисходящие мотивы. Молитвенный взлет мелодической линии происходит на словах «Miserere nobis». Далее вступает общинный хор. Однако в отличие от предыдущих частей мессы в «Agnus Dei» ему поручен главный и самый запоминающийся мелодический материал раздела. Он одновременно острый, диссонансный и яркий, красочный. В средней части звучит удивительно трогательное соло сопрано. После этого, как бы замороженные, хоры вступают мягко и проникновенно, с каждым разом наращивая мощь и звучность, но, достигнув определенной кульминации, вновь угасают. Оканчивается номер на *p* — аккордом D-dur.

Завершает мессу инструментальная часть «Postludium supper lte missa est»³.

Необходимо отметить, что «Missa cum populo» все же является достаточно трудной для исполнения в богослужебной практике.

Подавляющее большинство произведений Петра Эбена, написанных им на протяжении всей жизни, связаны с религиозной тематикой. Художественные образы и музыкальные

символы, наполняющие тексты сочинений Эбена, объединяют в себе идеи всех христианских конфессий, выявляя экуменизм взглядов композитора.

Пять месс, написанных Эбеном в разные годы, демонстрируют эволюцию его хорового стиля и занимают примечательное место в контексте его литургических сочинений, которые в свою очередь имеют приоритетное значение в творчестве композитора: «В литургической музыке я вижу полученное мной от всех верующих задание. Исполнение этого задания согласуется с моим убеждением в определенном служебном предназначении музыки, наряду с взглядом на композицию как на самовыражение» (цит. по: [8, с. 47]). Применяя разнообразные методы взаимодействия профессиональных и непрофессиональных музыкантов, композитор нашел свой путь к гармонии между сложностью средств выражения и простотой восприятия, чтобы каждый человек, вне зависимости от своих музыкальных способностей, смог вознести хвалу Господу, явиться сотворцом многогранного бытия.

Примечания

¹ Петр Эбен (1929–2007). Мировая хоровая общественность считает Петра Эбена прежде всего хоровым композитором. Существует ряд монографий и исследований на английском, немецком, чешском языках (*Vondrovicova K. Petr Eben. Leben und Werk. Mainz, 2000; Vitova E. Petr Eben: sedm zamyslení nad životem a dílem. Praha: Baronet, 2004. Диссертационное исследование: Matova N. Petr Eben's oratorio Apologia Sokratus (1967) and ballet Curses and blessings (1983): an interpretative analysis of the symbolism behind the text settings and musical style. Illinois, 2010 и другие*). В России принципиально иная ситуация: во-первых, он известен более как органщик, во-вторых, отсутствует

литература о Петре Эбене на русском языке (исключением является диссертация *Карповой А. В. «Органное творчество П. Эбена»*).

² Карел Бриза (1926–2001) — римско-католический священник, чешский религиозный композитор, органист. Йозеф Олейник (1914–2009) — католический священник, чешский композитор и педагог. Зденек Поланик (р. 1935) — чешский композитор.

³ «Ite missa est» (следует дополнить: *condo, лат.*, «идите, распущено», то есть собрание) — слова, которыми в раннехристианской церкви заканчивались обе части богослужения, в настоящее время обозначают конец католической мессы.

Литература

1. *Карпова А. В. Органное творчество П. Эбена. Дис. ... канд. иск. Н. Новгород, 2007. 198 с.*
2. *Католическая энциклопедия: в 5 томах. М.: Изд-во Францисканцев, 2007. Т. 3. 1910 с.*
3. *Кюрегян Т. С., Москва Ю. В., Холопов Ю. Н. Григорианский хорал. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. 26 с.*
4. *Choral music in the twentieth century. Amadeus Press, LLC, 2002. 389 p.*
5. *Kralovič J. Mešni tvorba Petra Ebena. Diplomová práce. Olomouc, 2010. 87 s.*
6. *Matova N. Petr Eben's oratorio Apologia Sokratus (1967) and ballet Curses and blessings (1983): an interpretative analysis of the symbolism behind the text settings and musical style. Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts in Music with a concentration in Choral Music in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, 2010. 351 p.*
7. *Vitova E. Petr Eben: sedm zamyslení nad životem a dílem. Praha: Baronet, 2004. 480 p.*
8. *Vondrovicova K. Petr Eben. Leben und Werk. Mainz, 2000. 241 S.*

© Васильев Р. Н., 2015

К АНАЛИЗУ ХОРОВОЙ КОМПОЗИЦИИ «СОПЕРЕЖИВАНИЕ ДУШЕ» А. ИЗОСИМОВА

В статье анализируется сонорная хоровая композиция «Сопереживание Душе» А. Изосимова. Рассматриваются ладовые и ритмические особенности исходной монодии, организация сонорной ткани средствами микрополифонии и микрохроматики. Даются рекомендации по освоению сочинения с хором.

Ключевые слова: А. Изосимов, сонорика, микрополифония, микрохроматика, лад, хоровое исполнительство

Сонорная хоровая композиция «Сопереживание Душе» для 12-голосного смешанного хора а саррелла была написана петербургским композитором Александром Изосимовым в 1992 году. «Идея сочинения созвучна образу томящейся в плену Души, описанной в книге Д. Андреева "Роза Мира"... "Это сопереживание чему-то, — комментирует автор, — что всех нас на этой [земле] объединяет"» [1]. Премьера состоялась 21 июня 2013 года в Перми в исполнении Уральского государственного камерного хора под управлением Владислава Новика¹. Более 20-ти лет с момента написания сочинение оставалось не исполненным из-за значительных трудностей технического характера. Предпринятый анализ имеет целью осмыслить конструктивные особенности данного сочинения, наметить оптимальные способы его разучивания с хором, пути преодоления исполнительских трудностей. Для этого используется комплексный метод изучения: сочетание музыкально-структурного анализа (рассмотрение ладовых, ритмических структур, формы) и методов хороведения (вокально-хоровой анализ, рассмотрение хоровой аранжировки). Из опыта отечественных хоровых деятелей известно, что «...при детальном разборе многие сложнейшие на первый взгляд хоровые партитуры оказываются не столь трудными. Благодаря анализу

становится ясным их строение, устанавливаются интонационно-опорные вехи по горизонтали и вертикали» [7, с. 101].

Форма произведения включает в себя два раздела: 1) вступление (эпиграф) — монодия (соло голоса или инструмента), тематическая и конструктивная основа композиции; 2) хоровой, основной раздел — разработка исходной монодии в технике микрополифонических имитаций². К микрополифонии в вокально-хоровых композициях обращались Д. Лигети (Реквием, «Lux aeterna»), А. Шнитке («Minnesang») и др.

Три строфы вариантно-строфической формы монодии определяют трехчастность композиции хорового раздела (проекция микро- на макроуровень). Функции строф монодии традиционны: I строфа — экспозиция исходного материала, II строфа — его вариантное развитие (в частности, смещение на другую высоту) и кульминация, III строфа — реприза (возвращение на исходную высоту).

Трактовка лада монодии. Первая строфа. В трактовке лада важна прежде всего характерная для народной традиции квинтовая опора, опора на пентахорд, преобладание поступенного движения в пределах малой терции (со структурой 2.1 или 1.2), обрисовка вводно-тоновых тяготений (пример 1).

Пример 1. Первая строфа. Пентахорды

В примере 1 дана редукция пентахордов первой строфы (справа). Здесь четыре пентахорда: от *dis* 1.2.1.2 (1-й пентахорд); от *fis* 4.1.2.1 (2-ой); от *dis* 3.2.2.1 (3-я модель); от *f* 4.1.2.1 (2-я модель); от *d* 3.2.2.1.4 (4-й пентахорд — вариант третьего) (ср. с термином Дж. Кейджа «звукоряд-фрагмент» (цит. по: [10, с. 82])). Первая строфа содержит несколько устоев: *a*, *fis*, *dis*, *f*, *d* (см. пример 1). Терцовая переменность (*fis-dis*, *f-d*) пентахордов традиционна для народных ладов; малосекундовое смещение (*fis-f*) суммарно репрезентирует хроматическое поле, где каждый последующий пентахорд дополняет другой.

Трактовка ритма. По типу ритмики монодия является квантитативной («счетные» единицы — восьмая и шестнадцатая)³. Очевидно также влияние техники добавочной длительности О. Мессиана (добавления точки к четверти и к восьмой, что меняет счетную единицу) [3, с. 12]. При отсутствии тактов членение осуществляется дыханием, паузами и выдержанными длинными нотами (см. пример 1). Первая строфа включает 13 фраз. Их длина варьируется от 9 восьмых до 64 шестнадцатых (таблица 1). Так, длина первой фразы (распев терции) — 19 восьмых, второй (охватывает звуки первого пентахорда) — 18 восьмых (пример 1). Сравнительная длина всех фраз монодии приведена в таблице 1.

Таблица 1. Длина фраз монодии

№ фразы	Первая строфа	Вторая строфа	Третья строфа
1	19 восьмых	31 восьмая	22 восьмых
2	18 восьмых	26 шестнадцатых	23 шестнадцатых
3	16 восьмых	20 восьмых	14 восьмых
4	20 восьмых	27 восьмых	3 восьмых
5	64 шестнадцатых	34 шестнадцатых	10 восьмых
6	12 восьмых	18 восьмых	23 восьмых
7	23 восьмых	20 восьмых	22 шестнадцатых
8	12 восьмых	11 восьмых	10 восьмых
9	13 восьмых	13 восьмых	3 восьмых
10	15 восьмых	37 восьмых	15 восьмых
11	9 восьмых		11 восьмых
12	21 восьмая		13 восьмых
13	21 восьмая		32 восьмых

Наименьшую длину имеют фразы, равные трем восьмым, наибольшую — фраза, равная 37-ми восьмым (в таблице 1 эти фразы выделены курсивом). Варьирование длины

фраз (временное варьирование) отсылает к технике неравновеликих мотивов Стравинского (асимметричная ритмика, свободная метрика) [11, с. 172].

Хоровой раздел. Полифония пластов. Сонорная ткань данного раздела организована как полифония пластов трех видов: 1) микрополифонические каноны (6-голосные или 3-голос-

ные) на основе исходной монодии; 2) каноны на свободно трактованном материале монодии (также в технике микрополифонии); 3) выдержанные созвучия и педальные полосы (таблица 2).

Таблица 2. Хоровой раздел. Полифония пластов

	I часть (такты 1–32)		II часть (т. 32–81)			III часть (такты 81–106)	
	т. 1–15	т. 16–32	т. 32–36	т. 37–58			т. 59–81
S.	6-голосный канон (первая строфа монодии)		—	—	—	3-голосн. канон (вторая строфа монодии)	Педаль
A.			—	Выдержанное созвучие <i>e-fis-a</i>	—	3-голосн. канон (окончание второй строфы монодии)	3-голосн. канон (третья строфа монодии)
T.	—	6-голосн. канон на основе гептахорда 2.1.2.1.2.1 (см. пример 3)	—	3-голосный канон (вторая строфа монодии)		3-голосн. канон (см. схему 1)	Педаль
B.	—		3-голосн. хорал (начало первой строфы монодии)	Выдержанное созвучие <i>e-fis-a</i>	3-голосный канон (вариант первой фразы монодии)	3-голосный канон на основе <i>fis-gis-h-a-b-g-a-e</i>	Педаль

Пример 2. Хоровой раздел, I ч. Второй пласт. Гептахорд (такты 16–32, мужской хор)



В схеме 1 выписаны звуки мелодии 3-голосного канона в приму в тено-

рах со свободным голосом в диапазоне *gis-h'*.

Схема 1. 3-голосный канон (такты 60–81 тенора)

- T. 1: *b as des' c' b es' c' b des' c' b gis a h'*
- T. 2: *(c') b as des' c' b es' c' b des' c' b gis a'*
- T. 3: *(es' c') b as des' c' b es' c' b des' c' b as'*

Появляющиеся на границах формы соло (в конце первой части — соло сопрано; при переходе от второй к третьей части — соло сопрано и баса; в финале сочинения — соло аль-

та) — своего рода арки, которые в целом развивают материал монодии.

Для создания более плотного сонора на пути к дальнейшему расширению хрома-

тики Изосимов использует микрохроматику (о трактовке микрохроматики как расширении хроматики, о дидактических аспектах новой музыки см.: [5, с. 74–82]). Микрохроматические тоны имеют в композиции подчиненное значение: они выступают как звуковысотные варианты основного хроматического звука и, как правило, возникают в поступенном мелодическом движении — либо как проходящий внутри полутона (*ля-диез-ля-полуторадиез-си*), либо как вспомогательный (*ми-ми-полу-диез-ми*). Однако есть несколько моментов, где осуществляется скачок на микрохроматический интервал (такт 4 в партиях S. I, II, A. I, II; такты 83 и 86 бас solo; такты 100 и 101 альт solo).

К проблеме исполнительской интерпретации. Исполнение микрохроматики. Чаще всего композитор предписывает исполнять микрохроматический интервал *glissando*, чем достигает эффекта «деформации», «плавления» основного звука. Микрохроматические тоны следует рассматривать как более светлую или более темную окраску основного звука и соответствующим образом исполнять: восходящие четвертитоны стремясь тембрально высветлить, нисходящие — затемнить. Скачки на микрохроматические интервалы также следует мыслить и интонировать как более узкий или более широкий вариант основных интервалов. При этом для сохранения хорового унисона оптимальным будет ограничить исполнение каждой партии тремя рядом стоящими певцами. В этом случае будет легче петь микроинтервалы единообразно (два крайние подстраиваются к певцу посередине). В то же время в условиях соноричности возможные отклонения от унисона внутри партии будут усиливать эффект недифференцированности звучности, монолитности звукового поля, что и требуется композитору.

Важным в создании образа (о связи эстетики с типами интерпретирующего дискурса см.: [6, с. 64–65]) является регистрово-тембровый параметр. Общий диапазон композиции — Gis^1-h^2 . На протяжении больших временных отрезков используются крайние участки диапазона голосов (например, такты 69–76 в партии S. III — h^2 ; такты 71–76 в партии T. I — h^1 ; такты 79–82 в партии V. III — H^1). Большой регистровый разброс вызывает ассоциации с человеческой

душой, мятущейся «между идеальным миром духовного бытия и чувственно-эмпирическим миром временной жизни» [9, с. 252]. «Голова души, — говорит Плотин, — находится на небе, ноги ее — на земле», и в этом единстве, связующем необъятную бесконечность, полностью, актуальную прозрачность и единство абсолютного бытия с ограниченностью, темнотой, разобщенностью и изменчивостью эмпирического бытия и состоит существо человеческой души» (цит. по: [9, с. 252]).

Сочинение относится к типу бестекстовой хоровой музыки, хоровому вокализу. Вокализация фонемы (в данном случае гласного [a]) — один из способов формирования сонора в хоре. Отсутствие слова дает «широкие возможности для образных ассоциаций, ... неограниченную свободу смысловых интерпретаций музыки» [4, с. 493]. Ключ к тембровому решению данной партитуры — в выборе характера, эмоциональной окраски сопереживания Душе, «томящейся в плену».

Таким образом, обращение Изосимова в «Сопереживании Душе» к религиозно-философской тематике находится в русле характерных для русской музыки конца XX века тенденций роста композиторского интереса к сочинению духовной музыки. В аспекте традиции очевидно влияние «Lux aeterna» Д. Лигети (организация сонорной ткани хорового раздела средствами микрополифонии), О. Мессяна (квантитативный тип ритмики монодии, техника добавочной длительности) и отчасти И. Стравинского (техника неравновеликих мотивов).

Один из главных приемов развития монодии — вариантность пентахордов и постепенный «рост» ладовой структуры, изменение интервальных родов от диатоники к хроматике (в монодии) и далее — к микрохроматике (в основном разделе). Этот процесс трансформации лада композитор назвал «дышащим ладом»⁴. Рост ладовой структуры (от пентахордов до хроматического поля) сопровождается ладовой переменностью двух видов: переменного-опорной и переменного-составной (вспомним «Четыре русские крестьянские песни для хора a cappella» И. Стравинского). Также наблюдается малосекундовое смещение квинтовых опор *fis-cis* → *f-c* и *dis-ais* → *d-a* (традиция смещенных ладов Д. Шостаковича), в результате чего образуется хроматическое пространство

(или поле) лада, что в дальнейшем предполагает микрохроматическую ладовую модификацию.

В методическом плане рекомендуем следующую последовательность освоения данного сочинения с хором: 1) Освоение звуко-рядов-моделей (включение их в виде упражнений-распевок в начале репетиции) с осмыслением отношений звуков внутри звуко-ряда-модели (опоры, тяготения). 2) Исполнение монодии хором, уяснение ее строения, особенностей развития. 3) Освоение каждого пласта полифонии в отдельности (микрохроматика на данном этапе редуцируется). 4) Соединение пластов, нахождение между ними опорных тонов-совпадений (унисонных, октавных). Координация солистов. 5) Исполнение хоровой полифонии с сольными вставками и с микрохроматикой.

Примечания

¹ В 1994 году в студии Дома Композиторов С. Важовым сделана электронная версия сочинения [2].

² О микрополифонии см.: [8, с. 195].

³ Квантитативная ритмика (*от лат. quantitas* — количество) — времяизмеряющая, построенная на соотношениях длительностей. «Ритмика имела наименьшую измеряющую единицу <...>. Более крупные длительности складывались из этой наименьшей. <...> Системообразующим свойством квантитативности было то, что ритмические различия в ней создавались соотношением долгого и краткого, независимо от ударения» [12, с. 109–110].

⁴ О дышащем ладе см.: <http://www.izosimovs.ru/dl.html> (дата обращения: 29.06.2014).

Литература

1. *Климова Н. В.* Александр Изосимов. Лики времени // Музыкальные страницы Тамбовского края. Тамбов: ТОУНБ им. А. С. Пушкина, 2006. С. 14–20 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.tambovlib.ru/?view=editions.bibliograf.music.klimova> (дата обращения: 29.06.2014).
2. Композитор Изосимов А. М. Каталог сочинений [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.izosimovs.ru/catalog.html> (дата обращения: 29.06.2014).
3. *Мессиаен О.* Техника моего музыкального языка. М.: Греко-латинский кабинет Ю. Ф. Шичалина, 1994. 127 с.
4. *Паисов Ю. И.* Эволюция хоровых жанров // История отечественной музыки второй половины XX века. СПб.: Композитор, 2005. С. 480–513.
5. *Петрусева Н. А.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М.: Реал, 2002. 350 с.
6. *Петрусева Н. А.* Траектории: Лахенман, Адорно, Арто, Бодрийяр. 9 тезисов к интерпретации музыки Лахенмана // Обсерватория культуры. М.: Российская гос. библиотека. Информкультура, 2012. № 6. С. 64–71.
7. *Тевлин Б. Г.* Современная хоровая музыка: некоторые вопросы интерпретации // Борис Тевлин. Хоровые пути: Статьи. Воспоминания. Материалы. М.: Музыка, 2001. С. 97–115.
8. Теория современной композиции. М.: Музыка, 2007. 624 с.
9. *Франк С. М.* Душа человека. Опыт введения в философскую психологию. М.: Издание Г. А. Лемана и С. М. Сахарова, 1917. 252 с.
10. *Холопов Ю. Н.* Вклад Кейджа в музыкальное мышление XX века // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: материалы научной конференции. М.: Московская консерватория. Редакционно-издательский отдел, 2004. С. 79–91.
11. *Холопов Ю. Н.* Задания по гармонии. М.: Музыка, 1983. 288 с.
12. *Холопова В. Н.* Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. СПб.: Лань, 2002. 368 с.

© Резник Арк. Л., 2015

ЖАНР СОНАТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ИГОРЯ РЕХИНА (НА ПРИМЕРЕ СОНАТЫ №2 ДЛЯ ГИТАРЫ)

В статье впервые в отечественном музыковедении представлен целостный анализ Сонаты №2 для гитары соло (соч. 1984 года) российского композитора И. В. Рехина (р. 1941). Раскрываются содержательные аспекты, особенности формы, средства композиторской выразительности, приемы исполнительского воплощения с учетом специфики инструмента. Анализируются высказывания композитора о данном цикле и опыте его общения с гитаристами-семиструнниками.

Ключевые слова: И. В. Рехин, соната, музыка для шестиструнной и семиструнной гитары второй половины XX века, стиль, исполнительские интерпретации

Интерес к гитарному творчеству московского композитора Игоря Владимировича Рехина в последние годы проявляется особенно сильно: его музыке посвящены исследования И. К. Кузнецова [1], Н. А. Симаковой [5], Л. А. Рапацкой [2], методиста И. Шуваловой [6], автора данной статьи [3; 4].

Соната №2 для семиструнной гитары была написана в 1984 году. Она появилась сразу после завершения Сонаты №1 (1983) для шестиструнной гитары и стала одной из первых сонат для данного инструмента, написанной в XX веке. Сочинив эти произведения, а также «Русский концерт» (1988), композитор внес большой вклад в создание концертно-педагогического репертуара для семиструнной гитары, ведь ко времени их написания в отечественной музыкальной литературе для семиструнной гитары практически отсутствовали сочинения в жанре сонаты. Можно вспомнить лишь созданные в этом жанре опусы А. О. Сихры и М. С. Павлова-Азанчеева. «Русский концерт» и вовсе стал первым в истории музыки концертом для семиструнной гитары.

Вторая соната, как и первая, состоит из трех частей, однако отличается от нее совершенно иной стилистикой и новой галереей образов, «она более проста по музыкальному материалу и более русская по образно-эмоциональному строю» [2, с. 23].

Соната написана в G-dur — это «родная» тональность семиструнной гитары (строй данного инструмента d-h-g-d-h-g-d). Тематический материал Сонаты в основном диатоничен, и в то же время ладогармоническое развитие очень

богато. В целом циклическая композиция Сонаты достаточно сжатая и концентрированная.

Обращает на себя внимание насыщенность русскими песенными интонациями.

Автор сознательно стремился создать произведение не авангардное по музыкальному языку, а основанное на классической традиции с использованием элементов фольклорного материала. Можно сказать, что эта Соната является своеобразным «мостом» между классической сонатой Сихры и современными образцами этого жанра для семиструнной гитары.

Первая часть (*Allegretto grazioso*) написана в форме сонатного *allegro*. Экспозиция открывается главной темой танцевального характера, ее образный строй пронизан легким и тонким юмором. Если первое и второе предложения, прозрачные по фактуре, отличаются четко выраженным танцевальным характером, то изложение третьего насыщается полифоническими подголосками. Благодаря хроматизмам тональная функциональность слегка нарушается. Идея «игры созвучий», не всегда четко относящимся к тональным, обогащает музыкальный ряд и делает гармоническое развитие более интересным и неожиданным. Композитор изобретательно работает также с ритмикой.

Небольшая связка-переход к побочной партии основывается на интонациях главной танцевальной темы: они дробятся, подвергаются секвентному развитию, хроматизируются, «перекликаются» в разных регистрах. При этом композитор использует прием *pizzicato*.

Лирическая песенная тема побочной партии, насыщенная пунктирной пульсацией, под-

держивается романсовым аккомпанементом. Автор выбирает тональность субдоминантовой сферы — a-moll. Контрастным танцевальному образу темы главной партии становится и свободная манера исполнения темы побочной партии — *rubato* и более медленный темп (*Meno mosso*).

Разработка начинается с возвращения первоначального темпа и мотивов темы главной партии (шестнадцатые, гаммообразное движение). Но в дальнейшем появляются диссонантные аккорды, затаенные переключки крайних регистров *pizzicato* и *pianissimo* на материале связующей партии; пунктирный ритм темы побочной партии обыгрывается минорными диссонантными гармониями.

В репризе возвращается прежнее мажорное настроение.

Вторая часть — *Andante*. С точки зрения музыкальной драматургии, композитор расставляет акценты музыкального развития традиционно. Если первая часть, как мы уже говорили, имеет некоторые черты юмористического характера, то во второй мы переносимся в атмосферу спокойного созерцания и размышления. В ней нет резких контрастов, ярких сопоставлений и отражения борьбы — только мирное любование различными картинами природы, среди которых есть и печальные осенние, и холодные зимние.

Медленная часть написана в сложной трехчастной форме. Главная тема напоминает народную лирическую песню, о чем говорят терцовые удвоения, небольшой диапазон мелодии, неспешное движение. Одним из важных моментов развития следует считать акустическое сопоставление красок тональности c-moll, в которой большинство струн на гитаре закрыты, с открытыми струнами в тональности e-moll, представляющими совершенно новые особенности звучания инструмента.

Во втором разделе композитор использует гитарные переборы, которые так любят гитаристы-семиструнники. Обращает на себя внимание и переменный размер — 4/4, 3/4, 2/4. Смена метра придает этому эпизоду элемент импровизационности, в которой слышится намёк на приёмы музицирования гитаристов XIX века. Данный эпизод, обогащая музыкальное развитие, приводит к кульминации части. Элемент драматизма сообщает имитация тремоло литавр на басу D. Модулирующий ход шест-

надцатыми возвращает нас в репризу (c-moll), которая в основном повторяет экспозиционный раздел.

Активным движением наполнен Финал (*Allegretto*). Его форма не совсем традиционна — это стилизация старинной сонаты. В ней нет ярко выраженных контрастных тематических образований, материал строится на одних и тех же мотивах.

Финал возвращает нас к радостному игривому настроению. Ощущения от этой части, по словам самого композитора, немного напоминают финальные части большинства бетховенских сонат.

Третья часть открывается небольшим вступлением, заключающим в себе тематическое и содержательное зерно всей части. Тема главной партии по своей структуре — простая двухчастная форма, где первый раздел — квадратный период из шестнадцати тактов. Преисполненная игривости тарантеллы главная тема отвечает традиционному положению третьей части как финала с танцевальной жанровой основой.

Побочная партия интонационно родственна главной.

Переход к разработке осуществляется посредством связующего хода, прерывающегося фермой. Разработка строится на модулирующем развитии элементов главной партии, отдельные мотивы которой дробятся и секвентно повторяются.

После небольшого субдоминантового предыкта наступает репризный раздел, переходящий в быструю зажигательную Коду (*Vivo*). Заключение основано на элементах основного интонационного «ядра» части: ходы по трезвучиям и гаммообразное движение, параллельные кварты, форшлаги в мелодии.

Создав Сонату и Концерт для семиструнной гитары, композитор, конечно, постоянно размышлял и о возможном исполнителе этих произведений. Его опыт общения с гитаристами-семиструнниками можно назвать скорее негативным, чем позитивным, так как «не было серьезных гитаристов, способных играть сложную по музыкальному языку музыку» [2, с. 23].

Известный семиструнник, автор книги «Поэма о гитаре» А. В. Ширялин, предложил композитору показать эти сочинения концертирующему в то время гитаристу Б. А. Киму. «По-

смотрев Концерт, — вспоминал Рехин, — он вернул мне ноты со словами: "Я ничего здесь не понял"» [7].

«Общение с другим гитаристом-семиструнником, — указывал композитор, — было более удачным. Это была Анастасия Бардина — ученица профессора А. К. Фраучи, студентка пятого курса Гнесинской академии музыки. Она была, конечно, для своего времени очень яркой исполнительницей, с большим успехом играющей популярные гитарные миниатюры, в частности, Вальс «Снежинки» Павлова-Азанчеева. К тому же Бардина играла и на шестиструнной гитаре. Кстати, Концерт, который я после Шириялина предложил Бардиной, она тоже приняла с опасениями и оговорками, и в конце концов так его и не сыграла на госэкзамене, заменив на концерт Карулли. Судьба Сонаты складывалась похожим образом. Проявлял интерес к этим сочинениям семиструнник В. Маркушевич, но реально ничего так и не получилось» [7].

В связи с этим автор решил, что и Сонату, и Концерт нужно адаптировать для классической шестиструнной гитары. И в 1993 году редакция Сонаты для шестиструнной гитары была закончена, а в 1995-м она была опубликована в издательстве «Vogt & Fritz» (Швайнфурт, Германия).

Создание авторской редакции Сонаты №2 для семиструнной гитары в версии для шестиструнной гитары способствовало рас-

пространению этой музыки в России и в мире. Об этом свидетельствует появление исполнительских интерпретаций К. Хохманн (Германия), выпустившей к тому же в 2001 году компакт-диск с Первой и Второй сонатами Рехина, а также профессора Нижегородской консерватории В. Митякова и других исполнителей.

Литература

1. *Кузнецов И.* Полифонический образ гитары // Гитарист. 1998. №1. С. 33–34.
2. *Рапацкая Л.* Преодолевая гитарные стереотипы // Гитарист. 1997. №3. С. 19–26.
3. *Резник А. Л.* Жанр сонаты в творчестве И. Рехина (на примере Сонаты №1 для гитары) // Вопросы методики преподавания музыкально-исполнительских дисциплин: Межвуз. сб. науч. тр. МПГУ. Вып. 11. М., 2013. С. 118–126.
4. *Резник А. Л.* Особенности гитарной полифонии И. Рехина в цикле «24 прелюдии и фуги» для гитары соло // Вопросы методики преподавания музыкально-исполнительских дисциплин: Межвуз. сб. науч. тр. МПГУ. Вып. 11. М., 2013. С. 132–139.
5. *Симакова Н.* Контрапункт строгого стиля и fuga. М.: Композитор, 2002. Т. 2. 800 с.
6. *Шувалова И.* Методические комментарии к циклу Игоря Рехина «День за днем» // Гитарист. 2005. №1. С. 34–39.
7. Личная беседа автора статьи с композитором.

© Сунь Лу, 2015

ФЕНОМЕН ОПЕРЫ-ЯНГЭ В КИТАЙСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ XX ВЕКА

Опера-янгэ, возникшая на основе народных песенно-танцевальных традиций, сыграла значительную роль в развитии китайского музыкального театра XX века. Автор определяет хронологию, типологию оперы-янгэ, а также выявляет художественные особенности этого самобытного жанра.

Ключевые слова: янгэ, опера, жанр, театр, Китай

На пути становления китайской оперы исключительно важным стал этап главенствования жанра янгэ. Поскольку влияние янгэ на оперу длилось на протяжении нескольких десятилетий, возникает необходимость рассмотреть этот феномен подробнее. Янгэ как жанровая разновидность китайского театра

существует в трёх исторически сложившихся формах:

1. как тысячелетняя народная песенно-танцевальная традиция;
2. как игровая сценка народного театра 10-х – начала 40-х годов XX века;
3. как опера 40-х годов XX века, испытывавшая

мощное фольклорное влияние (опера-янгэ).

Изначально янгэ («ян» — рис, «гэ» — песня) — это трудовые песни и танцы, исполняемые крестьянами во время работы на рисовых полях. Первые янгэ исполнялись ещё более тысячи лет назад в эпоху династии Тан. Считалось, что исполнение янгэ помогает вырастить богатый урожай. Со временем аграрный обряд превратился в самобытную песенно-танцевальную традицию, ныне широко распространённую в большинстве районов страны. В 2006 году эта традиция была занесена в Список нематериального культурного наследия Китая.

Сегодня янгэ — целое костюмированное представление, разыгрываемое во время праздничных шествий. Янгэ исполняют танцевальные группы, включающие от нескольких десятков до сотни участников. «Исполнители гримируются под мифических, исторических и современных персонажей, используют в танце платки, веера, зонтики, барабаны и другие предметы, соответствующие сюжету постановки. Тематика танцев очень разнообразна. Это сценки из жизни, сказки и мифы, отрывки из классических романов и даже злободневные проблемы. Танцоры играют так искренне и зажигательно, что к ним присоединяются зрители, на радость всем присутствующим» [4].

Янгэ делят по географическому принципу. Янгэ южных провинций представляют собой синтетическое театральное-танцевальное действо с выраженным песенным началом. Один из исследователей этого жанра отмечает: «Южные янгэ исторически исполнялись и исполняются по сей день во время каких-либо сельскохозяйственных работ (посадки риса, сбора чая и других), то есть они сохраняют свое изначальное предназначение и смысл — «пахотная песня», трудовая песня. Южные янгэ, как правило, сравнительно небольшие по размеру и исполняются маленькими группами. Из-за условий бытования (тесная сопряженность с трудом) в них меньшее значение придается танцевальному началу: оно представлено несколькими видами довольно скромных движений» [7, с. 13].

Северные, северо-восточные и северо-западные янгэ танцевальны и исполняются во время праздников, а не во время работы: «Янгэ здесь отличаются массовостью. Они представляют более красочное карнавальное, театраль-

но-танцевальное музыкальное шествие. Танец, в том числе и в силу погодных условий — северо-восток Китая известен довольно суровым климатом, "провоцирующим" двигательную активность на улице — гораздо более выражен, нежели песня» [7, с.13].

На протяжении своей долгой истории янгэ нередко становились частью театральных представлений сицзюй, особенно в виде танцевальных номеров. В XIV–XVII веках целиком на основе народных танцев ставились даже небольшие спектакли.

Как всякое живое народное творчество, янгэ не могло не откликнуться на глобальные изменения, произошедшие в стране в начале XX века. В первые годы Республики (с 1912 года) янгэ наполнялось политическими идеями того времени. В период японской интервенции янгэ, как и весь национальный театр, испытало негативное воздействие иностранного диктата: минимизируется инструментарий, становятся лаконичнее песенная и танцевальная сферы, и, в целом, содержательная сторона представления. С другой стороны, именно с началом японской интервенции в начале 1930-х годов в янгэ проникают иносказательность и метафоричность, изначально присущие китайской культуре, но еще ярче подчеркнутые политической ситуацией в стране. Сюжетной основой янгэ периода японской интервенции становятся бытовые сценки [7, с. 12].

На протяжении 30-х годов традиция янгэ в силу сложных политических обстоятельств существовала латентно, однако продолжала аккумулировать творческие идеи и воплощать их в танцевальной, песенной и театральной формах. На авансцену общественной жизни янгэ вышло после выступления Мао Цзэдуна на совещании по вопросам литературы и искусства в Яньани в мае 1942 года. Лидер китайских коммунистов провозгласил курс на «выправление стиля в искусстве», означавший обращение литераторов и музыкантов к стихии народной жизни как главному творческому источнику. В освобождённых коммунистами северных районах страны движение новым курсом стало осуществляться немедленно, причём янгэ стало главным объектом изучения театральных деятелей — режиссёров, писателей и музыкантов. Новое янгэ, создаваемое коллективом авторов, представляло собой небольшой спектакль, состоявший из

песен, танцев, пантомимы, сцен традиционного театра, однако трактованы они были на новый лад. Главным содержанием стало освобождение от японского гнёта и независимая жизнь народа в новом Китае. Как отмечает в своей диссертации Чжан Личжэнь: «Весьма показательны названия опер в стиле янгэ: "Двенадцать серпов", "Кормление кур", "Лентяй крадёт куриные яйца", "Черный буйвол пашет", "Крестьян наделяют землей", "Золовка и невестка несут подарки Народно-освободительной армии", "Отряд самообороны поймал бандитов", "Ткём из местной пряжи" и т. д.» [5, с. 29].

В китайской музыкальной науке за такими спектаклями закрепилось название опера-янгэ малой формы. «Форма и сюжет <...> были очень просты, в спектакле действовали всего два-три персонажа на фоне стремительного сюжета. Такие постановки отличались лаконизмом и ясностью содержания, простым стилем, легкостью исполнения. Это была опера-янгэ малой формы, предназначенная для массового показа» [1, с. 347]. Стилистически она была близка к фольклору, поскольку вбирала в себя народные песни и танцы, а также сюжеты и элементы традиционного разговорного театра. Цитаты народных песен звучали на современный текст. В музыкальную партитуру входили сольные номера, дуэты, оркестровые интермедии, причём хоровое пение использовалось редко.

Малое янгэ оказалось чрезвычайно востребовано зрительскими массами, чему способствовало органичное соединение популярных традиционных форм с актуальным содержанием. По приблизительным подсчётам, всего за год с небольшим, начиная с весны 1943 года, в Китае было поставлено более трёхсот спектаклей в жанре янгэ [3, с. 110]. Наибольшее признание получили оперы-янгэ: «Брат и сестра осваивают целину» на музыку Ань Бо, «Муж и жена обучаются грамоте» и «Чжоу Цзышань» на музыку Ма Кэ, «Раненый Нью Юнгуй» на музыку Чжоу Эрфу.

Первой оперой-янгэ стала постановка «Брат и сестра осваивают целину» (1943), сюжет которой основан на реальных событиях из жизни передовика того времени Ма Пиэня и его дочери. Небольшое либретто — менее трёхсот иероглифов — описывает работу крестьян по возделыванию земли в северных провинциях страны. В пьесе Ма Пиэнь выведен

под именем Ван Сяо Эра. Преодолевая разногласия, а иногда и собственную лень, крестьянин Ван Сяо Эр и его сестра отдают все силы труду, радуются успехам и мечтают построить сильную страну. Спектакль представляет собой чередование вокальных номеров и танцев, развивает традицию народного янгэ. Атрибуты традиционного театра минимальны: отсутствует реквизит, костюмы исключительно просты. Главные инструменты — актёрская игра, пение и танец. Основная музыкальная тема, варианты проведения которой формируют саундтрек спектакля, написана на основе песен региона шанбэй и по стилю близка им. Янгэ «Брат и сестра» было поставлено коллективом одного из первых художественных вузов страны — Академии искусств имени Лу Синя (округ Яньань провинции Шэньси).

Интенсивная разработка художественных возможностей янгэ вскоре привела к созданию множества крупных постановок, сопоставимых с европейскими операми как минимум по масштабу. Уже в 1943 году появились протяжённые спектакли, состоящие из нескольких картин, которые можно назвать большим янгэ. Исследователь истории китайской музыки Ван Юйхэ отмечает: «Другая форма оперы-янгэ была крупной, довольно сложной, с большим количеством ролей, более развитым сюжетом и более драматичной. В этой форме более широко использовались драматические методы, сюжет раскрывался в чередовании сцен, состоящих из множества номеров. Это был шаг вперед по сравнению с предыдущей формой янгэ» [1, с. 347]. Большие янгэ приблизились к европейской опере в композиционном и музыкально-драматургическом планах: в этом исключительно важна роль Ма Кэ — будущего автора первой национальной оперы «Седая девушка».

После создания в 1949 году КНР Ма Кэ работал в Пекине проректором Центральной академии драмы, а также директором Китайского оперного театра. Его творческое наследие включает более 200 произведений, в основном песен. Сценические произведения Ма Кэ, такие как малое янгэ «Муж и жена учатся грамоте», большое янгэ «Чжоу Цзышань» (в соавторстве), «Седая девушка» (в соавторстве) и «Женитьба Сяо Эрхэя» до сих пор очень популярны в Китае.

Рассмотрим подробнее новаторский метод Ма Кэ на примере его оперы-янгэ «Чжоу

Цзышань». Этот крупный спектакль, состоящий из пяти картин, был поставлен в 1943 году на волне «движения янгэ». В пьесе описан этап революции в двух деревнях района Шанбэй в 1935 году. Чжоу Цзышань вначале присоединился к революции, но затем перед лицом суровых испытаний перешел на сторону врага, самовольно отправился в гоминдановские районы и по команде противника надолго закрепился в родной деревне, призывал к восста-

нию, вёл подрывную деятельность. Наконец, через несколько лет Чжоу Цзышань был арестован за свои преступления.

Это большое янгэ основано на фольклорном материале Центрального Китая (провинция Шэньси). По словам самого Ма Кэ, музыка «Чжоу Цзышань» имеет несколько источников. Первый — это шанбэйские народные песни, звучащие в опере на новые, современные тексты.

*Пример 1. Ма Кэ. Опера-янгэ «Чжоу Цзышань». IV картина.
Шанбэйская народная мелодия «Собираем тыквы»*



Четыре песни, звучащие в I картине, исполнялись народом во время революции на севере провинции Шэньси в начале 30-х годов. Они не создавались профессиональными композиторами: возможно, это были старинные народные песни, но революционное время и новые тексты, по-видимому, породили новые варианты мелодии. Люди знали эти революционные песни, и в 1943 году, спустя 10 лет после

появления, многие помнили их. Эти народные песни стали музыкальными темами положительных персонажей оперы [2, с. 111–112].

Второй источник — мелодии местного театра района Мэйху, здесь их немного; они не отходят от основного напева, но поются в двух различных манерах. В разных местах оперы они иллюстрируют отрицательных персонажей.

*Пример 2. Ма Кэ. Опера-янгэ «Чжоу Цзышань». II картина.
Песня Чжоу Цзышаня «Я счастлив, что Эр Лаочжоу пришел ко мне»*



Третий источник — мелодии шанбэйской местной драмы Дао Цинь. Они исполняются отрицательными персонажами и ярко передают их характер. Мелодия Чжоу Цзышаня, наигранная и помпезная, намеренно повторяется в

опере несколько раз на разные тексты, демонстрируя лживость и скрытность этого человека. Эта статичная музыкальная характеристика должна подкрепляться актёрским мастерством исполнителя.

*Пример 3. Ма Кэ. Опера-янгэ «Чжоу Цзышань». I картина.
Песня Чжоу Цзышаня «Буду помалкивать».*



Привлечённый Ма Кэ фольклорный материал обрабатывался им по-разному. Ряд песен изменён незначительно, напев лишь приведён в соответствие с новым, сценарным текстом. Модификация касается 1–2 тактов, основа оригинальной мелодии не меняется. Другие мелодии обработаны сильнее: напев изменён в соответствии с характером персонажа, по той же причине может исчезнуть часть напева или инструментальная интерлюдия. Встречаются в «Чжоу Цзышань» и оригинальные мелодии Ма Кэ, например, седьмая песня из I картины и десятая песня из V картины.

Тематический метод композитора довольно прост: большинство персонажей имеют по одной сольной мелодии. На протяжении оперы эти мелодии изменяются незначительно, а некоторые совсем не изменяются.

«Чжоу Цзышань» воплощает творческий метод Ма Кэ не только в выборе тематизма. Эта небольшая музыкальная драма существенно развивает идеи и форму малого янгэ. Как и в народных янгэ, за каждым персонажем жёстко закреплена тема-характеристика. В отличие от малого янгэ с двумя действующими лицами, в данном большом янгэ действуют порядка 20 основных персонажей, что и объясняет разнообразие музыкальных характеристик. Кроме того, опера демонстрирует широкий бытовой и социальный срез определённого периода истории. Например, массовые батальные сцены, сцена смерти героя (активист Хэй Ван погибает во II картине) раньше в янгэ не встречались. Поэтому в «Чжоу Цзышань» не используется

простое добавление новых текстов к народным и народно-театральным мелодиям, в выразительных целях эти мелодии меняются.

Заслуживает внимания состав оркестра в данном произведении. С одной стороны, он значительно шире традиционного для малого янгэ состава из 5–7 человек и объединяет 15 участников. С другой стороны, народный оркестр усилен европейскими басовыми инструментами (контрабасом, виолончелью). Это позволяет говорить о прообразе в «Чжоу Цзышань» больших составов народных опер, объединяющих симфонический и китайский народный оркестры.

В 1944 году Чжоу Ян отмечал, что «опера-янгэ — это целостная художественная форма, гармонично сочетающая драму, музыку и танец. Это абсолютно новая оперная форма» [6, с. 2]. Достигнув своего расцвета в 1940–50-е годы, янгэ постепенно уступило место опере, все больше ориентированной на европейскую традицию.

Оперы-янгэ — это важная страница истории китайского театра: опробованные в них методы работы с фольклорным материалом получили развитие в более поздних жанрах, таких как народная опера. Сегодня жизнь опер-янгэ продолжается в виде постановок, адаптированных к слуховому опыту современного слушателя. Лучшие мелодии янгэ нередко звучат в современной аранжировке под фонограмму, что говорит об их востребованности в области национальной поп-культуры.

Литература

1. Ван Юйхэ. История музыки Китая в Новое и Новейшее время. Пекин: Изд-во Китайского университета национальностей, 2006. 468 с.
2. Ма Кэ. Послесловие к опере-янгэ «Чжоу Цзышань». Пекин: Музыкальное издательство Пекинской оперы, 1958. 126 с.
3. Мань Синьин. Рождение китайской современной оперы гэцзюй, Автореф. дис. ... д-ра иск. Сямын, 2006. 288 с.
4. Сунь Сяотун. Янгэ — народное диско // Китай. China Pictorial [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.rmhb.com.cn/chpic/htdocs/russia/200710/news/06.htm> (дата обращения: 14.02.2015).
5. Чжан Личжэнь. Современная китайская опера (история и перспективы развития). Автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 2010. 149 с.
6. Чжоу Ян. Поговорим об опере-янгэ. Пекин: Северо-Китайское книжное изд-во, 1944. 82 с.
7. Ян Сяо Сюй. Янгэ — жанр национального музыкально-хореографического искусства Китая. Автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 2011. 24 с.

© Шинкарева М. И., 2015

СОВРЕМЕННАЯ ПОЛИФОНИЯ КАК ПРЕДМЕТ МУЗЫКОВЕДЕНИЯ: КРИСТАЛЛИЗАЦИЯ НОВОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

Полифония второй половины XX – начала XXI века — привлекательный в научном отношении объект. Искусство, на протяжении многих столетий не нарушавшее свое status quo, полифония в отмеченный период преодолела академизм прежних практик, вступила в полосу радикального новаторства. Статья освещает вопросы научной рефлексии этого процесса и становления специальной научной дисциплины (условное название — «современная полифония»).

Ключевые слова: «современная полифония», «авангардное искусство», научная дисциплина, кристаллизация концепции современной полифонии

Полифония второй половины XX – начала XXI века — привлекательный в научном отношении объект, поскольку фокусирует исследовательский интерес не только на проблеме стилистических сдвигов в искусстве, но одновременно с этим мы вновь возвращаемся к вопросу традиции и новаторства — теме неоднозначной, спорной и всегда актуальной. Искусство полифонии, на протяжении многих столетий не нарушавшее свое status quo, за короткий промежуток времени уже в первой половине XX века преодолело академизм своих многовековых практик, вступило в полосу радикального новаторства, экспериментов, насыщаясь стилистикой экспрессивной абстракции, парадоксально синтезируя в себе уроки прошлого и актуальные искания. Тем самым полифония оказалась вписанной в орбиту современного искусства.

В истории полифонии наступил период, когда многие устоявшиеся стандарты перестали удовлетворять художественное сознание,

ориентированное на поиск нового. Большинство из классических критериев, и прежде всего линейно-мелодическая основа, консонанс как ключевой параметр звуковысотной организации ткани потеряли свою прежнюю актуальность. Иными словами — мелодически оформленные голоса, опирающиеся на модальный («строгий стиль») или тональный («свободный стиль») принцип звуковысотной организации, перестали быть единственно возможным субстратом полифонии.

Вслед за этим привычный для теории взгляд на полифонию как искусство двух стилей распался на множество ракурсов. При этом отношение к полифонии как к архетипическому носителю линейной концепции (Э. Курт) осталось неизменным. Между практикой и теорией возник конфликт: с одной стороны, в музыковедческом сознании понятие «полифония» оставалось тесно спаянным с устоявшимися представлениями о фактуре, голосоведении, формах и жанрах, с другой стороны, художе-

ственная практика все чаще давала примеры, выходящие за пределы стереотипов. Теории необходимо было брать курс на осмысление этого противоречия, однако к решению этой задачи музыковедение вплотную приблизилось лишь в последнее десятилетие минувшего столетия.

Между тем проблема «современного», «новаторского», «авангардного» не является новой для музыковедческого дискурса, этот вопрос всегда остро стоял в теории музыкального искусства, включая теорию полифонии. Таковы споры о «старом» и «новом», ведущиеся музыкантами и теоретиками начала XIV века (Филипп де Витри, Гийом де Машо); таково суждение, развиваемое Клаудио Монтеверди в начале XVII века о так называемой «второй практике» (антитезе многоголосия Средних веков), вызвавшее у современников композитора резкую критику. Poleмика подобного рода не утихала в дальнейшем (высказывания Шумана, Вагнера, Дебюсси, Шенберга, Веберна, Стравинского и др.). В новейшей истории разработка этой проблематики проводилась представителями разных направлений музыкальной науки, пытавшимися найти в индивидуальном творческом опыте основу закономерностей системного порядка (в отечественном музыковедении — теоретические построения И. К. Кузнецова, Т. В. Франтовой и др.). При этом проблема канонического и «латерального» (Эдвард Де Боно) в музыковедении всегда рассматривалась в связи с процессами, протекающими в полифоническом искусстве¹.

Как показала практика, искусству, выросшему на основе конвенциональных форм со строго выверенной технологией, в XX веке предстояло стать не только преемником великих контрапунктических традиций, но и бессменным «ассистентом» новых исканий в области музыкальной композиции. Классическая полифония для современной полифонической композиции послужила основанием, от которого она («современная полифония») все более отдалялась в процессе собственного самоопределения.

За короткий период времени полифоническое мышление совершило скачок от мелодического линеаризма к абстракции пуантилизма, сделавший обе системы мышления (полифонию и пуантилизм) своеобразным тождеством. Напомним, в пуантилизме иницирующая установка — «ценность звука в его

абсолютной природе» — ориентирует на себя всю систему музыкальной композиции; в классической полифонии действует аналогичный принцип, но в ней «гравитационным» центром выступает консенсус мелодических линий.

«Деканонизация» привычных форм стимулировала поиск новых средств, при этом традиционные полифонические технологии оказались сориентированными на индивидуальный опыт художника, не признающего в своем творчестве стереотипов и ограничений. Композитор — сторонник радикальных преобразований, вкладывая в свои произведения нечто экстравагантное, словно возводит в *modus vivendi* тезис: «современное есть то, что отлично от канона». Существуют множество примеров, подтверждающих этот тезис. Сошлюсь на слова А. Онеггера: «постичь музыку, сфабрикованную на основе заранее продуманных правил, какими бы они ни были, я решительно не в состоянии...» [10, с. 144], и далее — «...мы не имеем больше права мириться с догматическим обожествлением данной (тональной) системы. В нашем деле важно лишь одно: умение достичь своей цели» [10, с. 147]. В этом же духе рассуждал Д. Мийо: «Я решительно отвергал всякую общность эстетических теорий и рассматривал их как ограничение, как неразумные пути, тормоз, сковывающий воображение художника, который должен находить для каждого своего нового произведения свои (и подчас даже противоположные) средства выражения» [14, с. 111]. Известна радикальность П. Булеза, который считал, что современный композитор, не ощутивший необходимости работы в новых техниках, «никому не нужен»: «Я хотел уничтожить из моего словаря абсолютно каждый след обычного, касалось ли это чисел и фраз, или развития и формы» [2, с. 46].

Показательно также высказывание В. Екимовского: «...к первым произведениям "композиционной" эры я сразу предъявил жесткое и обязательное требование: каждое из них должно обладать новой и оригинальной конструктивной идеей, основанной, по возможности, на экспериментальных музыкальных средствах. Мне представлялись некие пирамиды, на вершинах которых восседали технологические открытия, а уже ниже шло все остальное, от них производное — всякие там художественные содержания, образные сферы, эмоциональные состояния и т. п.» [6, с. 32].

Действительно, современное искусство демонстрирует сильнейшую индивидуальную реакцию художника на канон, непредсказуемую для сознания, укоренённого в классике. Эта тенденция касается полифонии, которая, начиная со второй половины XX века, обнаруживает себя как искусство с глубоко персональным модусом, ассимилируясь с «различными потоками новой музыки» (П. Булез). В связи с этим хотелось бы заметить, что полифонию можно отнести к одному из первых «технических искусств» в истории музыки: она всегда была жестко атрибутирована. На протяжении многих веков полифонические произведения создавались посредством ограниченного набора композиционных приемов и, как правило, представляли собой чрезвычайно изобретательные в техническом отношении эскерсисы. Достаточно обратиться к практике ричеркарной композиции XVII века или фугам этого периода, чтобы убедиться в этом.

Отмеченная особенность (открытость к экспериментам) лишь подчеркивала универсализм полифонии как метода композиции, указывала на то, как художественное целое, образованное небольшим набором приемов, превращается в «единственное» и «неповторимое». Ситуация, сложившаяся в современном искусстве, где ресурсы полифонической композиции вновь оказались востребованными и приобрели прежнюю актуальность, подтверждает эту закономерность. Сегодня трудно назвать кого-либо из композиторов новейшей истории, кто не обращался бы к полифоническим технологиям, создавая с их помощью неповторимые звуковые пространства и неповторимые формы.

Важно подчеркнуть тот факт, что свою максимальную полноту полифоническое мышление обрело именно в XX веке, когда принципы полифонии стали применяться не только к музыке, но и к другим видам искусства. На это неоднократно указывал М. Бахтин в своих трудах. Вот одно из замечаний ученого: «Мы считаем Достоевского одним из величайших новаторов в области художественной формы. Он создал, по нашему убеждению, совершенно новый тип художественного мышления, который мы условно назвали полифоническим. Этот тип художественного мышления нашел своё выражение в романах Достоевского, но его значение выходит за пределы только роман-

ного творчества и касается некоторых основных принципов европейской эстетики. Можно даже сказать, что Достоевский создал как бы новую художественную модель мира, в которой многие из основных моментов старой художественной формы подверглись коренному преобразованию» [1, с. 3, 8]. Научные познания в различных гуманитарных областях, в основе которых лежат представления, восходящие к идеям Бахтина о полифонизме как принципе европейской эстетики XX века, систематически подтверждают этот факт.

Уже в первой трети XX века в искусстве полифонии просматриваются симптомы тех глубоких изменений, которые сформируют основные направления преобразовательных процессов в «авангардные» периоды («Авангард-I» и «Авангард-II», по Ю. Холопову). Примечателен в этом отношении опыт Б. Бартока. Сфокусировавшись в некоторых сочинениях на фуге, композитор направил свои усилия на то, чтобы «разорвать шаблон». Диалектика традиции и новации представляет чуть ли не главную интригу его полифонии. Такова фуга «Музыки для струнных, ударных и челесты» (ч. I). Здесь контрапунктическая идея реализуется в оригинальной тональной (звуковысотной) концепции, основанной на принципе интерполяции. Налицо кардинальные метаморфозы тональной организации исходной формы-жанра. Композитору удалось адаптировать классическую модель фуги к новому «звучанию», соединив композиционный алгоритм с достижениями сериализма и «новой тональности» («атональности» в толковании Э. Ловинского), что, по существу, можно рассматривать как симптом модернизации и расширения спектра возможностей традиционной формы. По сути, именно Барток еще в 30-е годы прошлого века в значительной мере сформировал идеологию новой «современной» полифонии, тяготеющей к специфическим звуковысотным структурам.

Что касается самого понятия «современная полифония», то его можно поставить в один смысловой ряд с понятиями «современное искусство», «новейшее искусство», «авангардная музыка». Все они являются «маркером» особенной эстетической позиции художника, и соответственно — выражением специфического инструментария, с помощью которого художник реализует в творчестве мир своих идей и эстетических предпочтений. Термин

«современная полифония», хотя и имеет различные коннотации, в современном дискурсе чаще используется для фиксации сочинений, лежащих за пределами традиции — иными словами — той новой музыки, формы которой явным образом нарушают существующие нормы и правила.

Очевидно, что данное понятие пока имеет неустойчивый терминологический статус, оно условно, поскольку сочинения, которые так или иначе ему соответствуют, в своей совокупности могут обозначать контуры сразу двух тенденций (экспериментальной персонально ориентированной и преемственно-эволюционной), в границах которых, как известно, существует искусство XX века. Теоретическое музыковедение почти не касается вопроса дефиниции, предоставляя его решение культурологам, филологам, философам, удовлетворяясь отождествлением его значения с понятиями «авангардная музыка», «экспериментальная музыка», «музыка постмодернизма» и др.

Между тем вопрос преемственности систематически интерпретируется в специальной литературе о полифонии второй половины XX – начала XXI века: его толкование пронизывает музыковедческий дискурс XX века на всем его протяжении. О генезисе додекафонии, о том, что все «экстраординарное» в новой музыке неотделимо от базовых принципов контрапункта, и одновременно имеет высокую степень автономности, говорил еще в 1933 году А. Веберн в своих лекциях «Путь к новой музыке». Вот одно из примечательных высказываний композитора на этот счет: «Мы живем в век полифонического метода, и наша композиционная техника имеет много общего с методом нидерландцев XVI в. <...>» [3]. На путь самого Веберна в «новую музыку» воздействие старых контрапунктистов оказалось значительным, и не только через форму канона, которую Веберн широко культивировал. Влияние проявилось и во всеохватности полифонической технологии, заключающей веберновские опусы в стройную логичную художественную систему; в идеальности порядка додекафонных опусов, в самой идее «правильности», столь органичной для эстетики Веберна и характерной для старых полифонистов.

Еще одним примером подобного рода рассуждений могут служить высказывания И. Стравинского. Как известно, в 50-е годы ув-

лекшийся полифонией добаховского периода И. Стравинский говорил о том, что в старинной полифонии интервально-контрапунктическая техника была доведена до совершенства; она, по мнению композитора, впоследствии легла в основу додекафонии: «Правила и ограничения серийного письма мало отличаются от строгости великих контрапунктических школ прошлого» — вот вывод, к которому пришел композитор в середине своего творческого пути [7, с. 242].

В 60-е годы на истоки додекафонии, восходящие к полифонической классике, указал Э. Денисов, еще раз подчеркнув распространенную в профессиональных кругах мысль о том, что «вся техника додекафонии является проецированием на атональную основу приемов старой полифонической техники XV–XVI веков» [4, с. 478].

Таким образом, композиторы авангардных направлений прямо или опосредованно сохраняли в своем творчестве многое из прошлого. Интерес к архетипическим формам контрапункта — канону и фуге — в их творчестве оставался высоким. При этом классические формы естественно «вписывались» в «mixed-конструкции», совмещаясь с атональностью, алеаторикой, сонористикой и др.

Очевидно, что «современная полифония» — это «некая уже сформировавшаяся художественная система, которая действует помимо нашей воли и почти бессознательно навязывает нам свои критерии» (Никлас Луман) [9, с. 131].

Что касается классических форм полифонии, указание на которые можно встретить в названиях сочинений авангардной музыки, то в таких примерах заявленная форма на разных уровнях ее организации (звуковысотной, фактурной, композиционной и др.) чаще обнаруживает себя как трансформированный канон. Под «трансформированным каноном» здесь понимаются изменения отдельных параметров «эталонных» форм-жанров. Например, те или иные изменения, касающиеся построения экспозиции фуги, нарушение принципа идентичности пропосты и респосты в каноне (пропуски в респосте фрагментов пропосты, или, напротив — разрастание пропосты (интерполяция)), нарушение привычных композиционно-логических функций формы-инварианта (перенос функции разработки в экспозицию) и др.

Как феномен современная полифония обрела свои контуры в начале прошлого века и в основных чертах оформилась в 1950-е годы². Первая половина XX века оказалось тем временем, когда вызревали тенденции, ориентированные на изменение традиционных форм музыки с их привычными семантическими полями и технологиями. Это был период, который можно охарактеризовать как поиск альтернатив классической музыке через введение прямо противоположных ей принципов — прежде всего «дематериализацию» мелодии и отказ от прежних звуковысотных ладотональных систем. Процесс смены парадигм коснулся полифонии, как ни парадоксально, оказавшейся достаточно восприимчивой к исканиям авангардного искусства. Нововведения экспрессионистов пошатнули основы классической линейной мелодико-тональной концепции, открыв долговременную перспективу для экспериментов, ориентированных, прежде всего на поиск экстраординарных структур звуковысотной организации.

Полифония вступила в стадию «переходности», в пространство форм художественного синтеза в индивидуально-авторских вариациях, когда происходило вызревание нового эстетического качества. В середине XX века полифоническая технология становится референтом экспериментальных направлений, основанных на принципах алеаторики, открытой формы «non-finito». На этой почве рождается «тотальный сериализм» и «точечная музыка» (музыкальный пуантилизм) К. Штокхаузена и П. Булеза, «алеаторический контрапункт» В. Лютославского, «микрополифония» Д. Лигети и др.

Одним из результатов исканий 50-х годов, как известно, оказался пуантилизм — «открытая» оппозиция линейному контрапункту, техника, вместе с тем выросшая на общих с классической полифонией основаниях. Речь идет о таких общих для «точечной музыки» и многоголосия свойствах, как «пространственно-временной звуковой континуум» (П. Булез), паритетность фактурных компонентов, ритмическая, темброво-сонорная комплементарность. Примечательно то, что именно пуантилизм, будучи антитезой мелодической полифонии, вернул термину «полифония» его исконный смысл, подзабытый как в общепринятом употреблении, так и в лексике «твердой»

науки: ведь этимологически полифония означает не многоголосие, а многочисленный звук (др. греч. πολυ-φωνία — многозвучность, от πολύς, πολλή, πολύ — многочисленный и φωνή, φωνά — звук). Экспериментальная музыка открыла новые области выразительности отдельных звуков, извлекая из «точек» («звуковых пучков») новый порядок, новую эстетику, новые правила смыслопорождения. Пуантилизм оказался той «провокацией», которая определила новую степень свободы музыкального высказывания, при этом латентно связанного с полифонической традицией. Эта система мышления — пример парадоксальных («неклассических») форм современной музыки, сохранивших преемственность своими базовыми чертами

Пуантилистическая музыка — лишь малая толика того, что допускает рассмотрение в границах понятия «современная полифония». Перечень экстраординарных техник композиции, так или иначе совмещающихся с полифоническими приемами и технологиями, можно было бы дополнить «ритмической полифонией» (И. Стравинский), контрапунктом ударных инструментов, «стереофонической музыкой», «микс-артом» (Ю. Холопов) и др.

В 1990-е годы новые стили и их «языковые» коды подверглись целенаправленному изучению в отечественном музыковедении. Так, в 1994 году И. К. Кузнецов публикует исследование «Теоретические основы полифонии XX века». Ученый утверждает, что «бурное развитие в XX веке различных техник композиции вызвало изменение облика полифонии, характера мелодических линий, ладовых законов звуковых связей» [8, с. 4]. Эта же мысль пронизывает и другие теоретические труды ученого, к числу которых относятся «Полифония в русской музыке XX века», статья «Полифония на рубеже XX и XXI веков: системы, стилевые направления, тенденции развития». В этих работах исследователь ставит задачи более широкие, нежели анализ строго полифонических явлений: речь идет о формировании новых принципов музыкального мышления.

Осмысление форм полифонии в современной музыке было продолжено в начале 2000-х годов. Научный дискурс этого времени представлен трудами Т. В. Франтовой «Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века», Н. А. Пе-

трусёвой «Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции», учебником для высшей школы «Полифония» Т. Н. Дубравской, книгой Н. И. Симаковой «Фуга: ее логика и поэтика» и др.

Т. В. Франтова, изучая полифонию А. Шнитке, разрабатывает мысль о том, что «сложная многосоставная фактура и тембровая переменность, сверхмногоголосие, сонорная полифония пластов, микрополифония оказались знаменательными новыми проявлениями оркестровой полифонии во второй половине века, когда уровень сложности в сфере полифонического письма достиг, по-видимому, своего апогея...» [12, с. 256]. Т. Н. Дубравская связывает авангардное искусство и полифонию, как его весомую часть, с идеей исторической преемственности. Апеллируя к высказываниям Веберна о формах новой музыки, исследователь разрабатывает идею, согласно которой произведения этого композитора (как впрочем, и других представителей авангарда) принадлежат «современному искусству», но при всей значительности роли экспериментов, прямыми предшественниками его новаторства являются достижения классической традиции³.

Точку зрения Т. Н. Дубравской можно проиллюстрировать произведениями — «эпитафиями», созданными разными композиторами в 1971 году в память об Игоре Стравинском. Речь идет о «Каноне памяти Стравинского» для струнного квартета А. Шнитке (1971), «Каноне памяти Стравинского» для флейты, кларнета, арфы Э. Денисова (1971), «Autre Fois» («Кольбельной-каноне для И. Стравинского») Лучано Берно (1971), «Original-transtoire VII» П. Булеза (1971) и др. Все они — яркая экспериментаторская музыка в духе исканий авангарда «второй волны» (Ю. Холопов). В каждом произведении новаторские устремления авторов воплощаются по-разному, индивидуально, порождая «самые новые проявления контрапункта параметров» (Т. Франтова). Облаченные казалось бы в традиционную форму «Каноны» представляют собой «экстракт» всего того принципиально нового, что объемлет собой понятие «современная полифония».

Итак, очевидно, перемены в полифонии второй половины XX – начала XXI века разительны. Сегодня можно говорить о том, что современная полифония — это особенное «перенаправленное относительно традиционно-

го» (Эдвард де Боне) явление — феномен, который обрел свои эстетические смыслы, свое историческое осознание, свои стилистические элементы. Важно подчеркнуть и тот факт, что в отечественном музыковедении существует уже несколько серьезных попыток описать этот феномен, выявить его системные свойства. Тем самым созданы предпосылки для того, чтобы знание о современной полифонии оформилось в стройную теоретическую систему (подобно теориям строгого и свободного стилей).

Примечания

¹ Понятие «ars nova» было введено в теоретический обиход Филлипом де Витри как термин-оппозиция «ars antique». Этот термин стал синонимом новаторства в многоголосной музыке Средних веков.

² «Согласно концепции Пола Гриффитса, изложенной в его книге "Современная музыка. Краткий курс истории от К. Дебюсси до П. Булеза" (1974), современное течение в музыке началось перед Первой мировой войной, в те несколько лет после 1908 года, когда Веберн и Шёнберг начали сочинять атональную музыку, Стравинский ввел новую концепцию ритма, Дебюсси — новую форму (Griffiths, 1974, p. 41)». Цит. по: *Петрусева Н. А.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. Автореф. дис. ... д-ра иск. М., 2003.

³ А. Веберн: «...мы пишем именно в классических формах — они ведь не исчезли», «дальше форм классиков мы не пошли» [3, с. 78].

Литература

1. *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. 363 с.
2. *Булез П.* Необходимость эстетического // Музыкальное обозрение. 1986. № 7. С. 46–79.
3. *Веберн А.* Лекции о музыке. Избранные письма / пер. с нем. В. Г. Шнитке. М.: Музыка, 1975. 143 с.
4. *Денисов Э. В.* Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность. Вып. 6. М.: Музыка, 1969. С. 478–525.
5. *Дубравская Т. Н.* Полифония: учебник для высшей школы. М.: Академический проект, 2008. 360 с.

6. *Екимовский В. А.* Автобиография. М.: Музиздат, 2008. 480 с.
7. *Стравинский И.* Диалоги. Л.: Музыка, 1971. 414 с.
8. *Кузнецов И. К.* Теоретические основы полифонии XX века. М.: НТЦ «Консерватория», 1994. 286 с.
9. *Луман Н.* Мировое время и история систем / пер. В. Бакусева // Логос. 2004. № 5. С. 131–168.
10. *Онеггер А.* О музыкальном искусстве / пер. с фр. и коммент. В. Н. Александровой, В. И. Быкова. Л.: Музыка, 1979. 264 с.
11. *Петрусева Н. А.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М.; Пермь: Реал, 2002. 350 с.
12. *Франтова Т. В.* Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века. Ростов-на-Дону: СКНЦ ВШ АПСН, 2004. 404 с.
13. *Холопов Ю. Н.* Новые формы Новейшей музыки: сб. ст. и мат. в честь И. А. Барсовой. М.: Науч. труды Московской гос. консерватории, 2002. 427 с.
14. *Darius Milhaud.* Notes sans musique. Paris: «Fajard», 1949. 111 p.

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

© *Василенко Ю. О., 2015*

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПРОКОФЬЕВА (НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА «МИМОЛЕТНОСТИ» ор. 22)

В данной статье на примере цикла «Мимолетности» ор. 22 рассматриваются те стилистические особенности фортепианного творчества Прокофьева, которые часто остаются вне поля зрения исследователей. Автор статьи предлагает читателю выйти за рамки привычных, «шаблонных» представлений о музыке композитора. В статье раскрывается биографический и исторический контекст создания цикла, сопоставляются разные варианты прочтений «Мимолетностей» выдающимися пианистами XX века, а также вариант балетной трактовки К. Голейзовским. Особое внимание уделяется авторской записи избранных мимолетностей, на примере которой, среди прочего, исследуется возможность построения самостоятельного цикла из отдельных миниатюр.

Ключевые слова: С. Прокофьев, «Мимолетности», К. Голейзовский, стилистические особенности, исполнительская интерпретация, авторское исполнение

Фортепианное творчество Прокофьева, как и всякая репертуарная музыка, не избежало определенных штампов в характеристике, ярлыков и уже успевших заостряться традиционных представлений о том, как следует или не следует исполнять то или иное сочинение. Некоторые черты стиля Прокофьева проявились в его музыке столь ярко, что могли заслонить собой в нашем восприятии какие-то другие важные стороны. Среди наиболее ярких черт поэтики можно назвать «солнечность» композитора, его дерзость, напористость. Если говорить о Прокофьеве как пианисте, вспоминаются известные рецензии, в которых критики писали о стальных бицепсах и трицепсах, так что наивные читатели могли подумать, что речь идет о боксере. Даже некоторые высказывания самого композитора иногда способствуют узости нашего восприятия. Например, такое: «В лирике мне в течение долгого времени отказывали вообще, и, непоощренная, она развивалась медленно» [3, с. 32].

На самом деле, как и любой гений, Прокофьев намного шире тех рамок, в которые мы часто хотим загнать его в своем стремлении все классифицировать и дать всему однозначные определения. Известно, что одна из главных задач исполнителя состоит в том, чтобы освободиться от штампов и поверхностных пред-

ставлений, почувствовать всю широту возможностей, скрытых в произведении, найти среди всего богатства выбора что-то близкое именно ему и на этой базе строить свою собственную интерпретацию.

Попробуем немного расширить наши горизонты и раскрыть неочевидные возможности прокофьевской музыки на примере цикла «Мимолетности» ор. 22. Именно этот цикл способен, на наш взгляд, подвергнуть большому сомнению одни из наиболее часто применяемых к творчеству Прокофьева «ярлыков»: например, о несклонности молодого композитора к лирике, а также о безусловном противостоянии его музыки романтизму и импрессионизму.

Н. Я. Мясковский, который дружил с Прокофьевым и хорошо его понимал, сравнивал «Мимолетности» с дневником. Поэтому, чтобы лучше понять этот удивительный цикл, обратимся к биографическому и историческому контексту его создания.

Сочинялись «Мимолетности» с 1915 по 1917 год. Сергей Прокофьев, которому в 1915 г. исполнилось 24 года, уже пережил ряд событий, которые не могли не оставить значительный след в сознании композитора и, соответственно, в его творчестве. Одним из таких событий стало самоубийство в 1913 году очень близкого друга Прокофьева, пианиста, соуче-

ника по Петербургской консерватории, Максимилиана Шмидтгофа. Макс был личностью довольно экстравагантной, во многом противоположной активному, жизнерадостному Прокофьеву. Пессимист и шопенгауэрианец, он имел очень большое влияние на молодого композитора. Это благодаря ему Прокофьев позднее прочитает и Шопенгауэра, и Ницше, и Канта. Но не меньшее влияние на композитора оказала сама смерть друга. Так сложилось, что чувство вины, пусть и невольной, спрятанное глубоко в душе, не могло не терзать композитора...

Другим серьезным событием стала несостоявшаяся женитьба на Нине Мещерской, девушке из очень богатой аристократической семьи, которой Прокофьев давал уроки музыки и которая стала соавтором его «Гадкого утенка» (выбор сюжета и первоначальная обработка текста — ее). Он задумал жениться как раз в январе 1915 года. Молодой и горячий Прокофьев был непреклонен в своем решении и, конечно, ждал такой же решительности от своей невесты. Но Нина долго не решалась сказать о предложении Прокофьева родителям, зная, что ответ наверняка будет отрицательным; она не смогла сразу пойти им наперекор, порвать с родным домом. В конце концов, Прокофьев с помощью своего друга Бориса Башкирова предпринял даже попытку похитить свою невесту (конечно, с ее согласия). Но попытка провалилась. Нину выдала ее сестра, рассказав все родителям, и ее попросту не выпустили из дома, а потом увезли, запретив общаться с неудавшимся женихом. Произошедшее стало сильным потрясением и разочарованием для обоих.

Но отвлечемся от личных переживаний композитора и вспомним, какая обстановка царил в 1915–1917 годах, когда создавались «Мимолетности». Была в разгаре Первая мировая война, которую Прокофьев, как и многие музыканты (например, призванный на фронт в первые же дни войны Мясковский), воспринимал без энтузиазма. Считая, что его единственный долг — сочинять музыку, он приложил все усилия, чтобы избежать призыва.

Вспомним и о внутриполитических потрясениях, обрушившихся на Россию в 1917 году. Во время Февральской революции Прокофьев попал под обстрел. Вот что записал он в своем дневнике: «Толпа кинулась с площади на Миллионную улицу. Я тоже побежал,

впрочем, не испытывая особенного страха. ...Я смотрел, как народ бежал по Миллионной. Некоторые падали, но не от пуль, а с перепуга, сейчас же поднимались и бежали дальше» [2, с. 165]. Позднее Сергей Сергеевич признавался, что впечатления тех дней отражены в 19-й «Мимолетности»: «скорее взволнованность толпы, чем внутренняя сущность революции» [3, с. 40].

И все же помимо сердечных переживаний, войн и революций, была, как это ни странно, и нормальная жизнь, вполне даже счастливая, насыщенная яркими событиями. Композитор учился игре на органе, что, помимо прочего, временно дало отсрочку от воинского призыва; в летнее время вместе со своим добрым приятелем Борисом Башкировым путешествовал по Волге и Каме. И конечно, он много работал. В 1916 году состоялись два триумфальных выступления Прокофьева — зимой в качестве дирижера на премьере «Скифской сюиты», а осенью в качестве пианиста со своим Первым концертом для фортепиано с оркестром.

В том же 1916 году композитор знакомится с поэтами и литераторами, общение с которыми стало для него источником серьезной интеллектуальной подпитки и творческого вдохновения. Среди них — Константин Бальмонт. Именно поэзией Бальмонта навеяно название цикла — «Мимолетности», и к нему есть соответствующий эпиграф из стихотворения поэта: «В каждой мимолетности вижу я миры, полные изменчивой, радужной игры».

Интересно, что музыка, навеянная поэзией, в свою очередь, породила танец: хореограф Касьян Голейзовский поставил на музыку «Мимолетностей» Прокофьева балет. По словам Голейзовского, идея балета и названия номеров принадлежат самому Прокофьеву. Структура балета получилась следующей:

- «Утро жизни»: №1 *Lentamente*, №2 *Andante*, №3 *Allegretto*;
- «Смятение»: №4 *Animato*, №5 *Molto giocoso*;
- «Загадка»: №6 *Con eleganza*, №7 *Pittoresco* (Агра);
- «Мираж»: №8 *Commodo*, №9 *Allegro tranquillo*;
- «Гримасы»: №10 *Ridicolosamente*, №11 *Con vivacità*;
- «Мудрец»: №12 *Assai moderato*, №13 *Allegretto*;

- «Промельки»: №14 Feroce;
- «Спор»: №15 Inquieto;
- «Желанная встреча»: №16 Dolente, №17 Poetico, №18 Con una dolce lentezza;
- «Финал»: №19 Presto agitatissimo e molto accentuato, №20 Lento irrealmente.

Таким образом, балетная трактовка дает нам вариант идейного замысла, причем в значительной степени авторского. «Утро жизни» и «Финал» очерчивают рамки: начало жизни и ее конец. Все остальное — сама жизнь, которая есть не что иное, как множество мгновений или мимолетностей.

Последнюю Двадцатую «Мимолетность» вполне можно назвать послесловием. В ней отчетливо слышится раскачивание маятника (или даже нескольких маятников), символа времени и вечности. Время дает старт новому, оно же возвещает о конце. Но оно — не конец и не начало, оно вне этих понятий. Возникает ощущение, как будто мы вдруг покинули «сцену жизни», оказались за кулисами и теперь видим настоящие механизмы, движущие нашу жизнь. Возможно, здесь кроется ключ к пониманию всего цикла: каждая мимолетность — с одной стороны, мгновение, с другой — целая вечность; с одной стороны, это безделушка, с другой — целый мир.

Необычайная широта и глубина исполнительских возможностей, которые содержат в себе эти маленькие пьесы, реализуется в очень разнообразной палитре трактовок. Хотелось бы особенно отметить разное понимание пианистами самой сути «Мимолетностей», их жанра, предназначения.

Кто-то играет «Мимолетности» как сочные, выпуклые образы. Например, смело и рельефно их трактует Артур Рубинштейн; в чем-то театрально, романтично, почти по-шумановски играет Дмитрий Башкиров. Кто-то преподносит эти пьесы как утонченные видения, воспоминания, рефлексии, часто бестелесные (например, Фредерик Чиу). Нечто скрябинское угадывается в трактовке Владимира Софроницкого. Екатерина Новицкая подчеркивает причудливые стороны «Мимолетностей», прокофьевские остроты, сохраняя при этом объективный взгляд. Психологическую достоверность и непосредственность, каждый по-своему, стремятся передать Генрих Нейгауз, Стивен Осборн, Святослав Рихтер.

Нельзя не отметить и выходящие за всякие рамки интерпретации — совершенно мистическую, потустороннюю, предельно медленную Вторую «Мимолетность» в исполнении Гульда и необычные во многих смыслах, тоже часто мистико-философичные трактовки «Мимолетностей» Марией Юдиной. Несмотря на порой вызывающую оригинальность, они остаются очень убедительными.

Однако, если поставить себе задачу выбрать лишь одну запись, способную в наибольшей степени разрушить стереотипы и перевернуть наши представления, я без колебаний назову авторское исполнение.

По степени именно лирической проникновенности, тонкости, психологической правдивости и безыскусности исполнение самого Прокофьева трудно сравнить с каким-либо иным. Он играет обаятельно, трогательно, внешне довольно просто. Прокофьев не выставляет чувства напоказ. Но он дает возможность слушателю, если тот уловит нужную волну, легко войти в его мир, раствориться в нем и получить очень глубокие и сильные впечатления.

Сергей Прокофьев постоянно исполнял «Мимолетности» — с момента их создания и до завершения своей пианистической деятельности. Девять из них — почти половину цикла — он записал (в 1935 году в Париже), но не в той последовательности, которую предполагают их порядковые номера в нотном издании, а в следующей:

1. №9 Allegro Tranquillo;
2. №3 Allegretto;
3. №17 Poetico;
4. №18 Con una dolce lentezza;
5. №11 Con vivacità;
6. №10 Ridicolosamente;
7. №16 Dolente;
8. №6 Con eleganza;
9. №5 Molto giocoso.

Вполне очевидно, что он формирует отдельный небольшой цикл, хорошо выстроенный психологически.

В этой подборке Прокофьев располагает пьесы в основном парами, каждая из которых отвечает за определенную образно-эмоциональную сферу. Только Шестнадцатая «Мимолетность» пары не имеет, стоит особняком, более того — в точке золотого сечения. И этому, вероятно, есть объяснение.

Первая пара — Девятая и Третья «Мимолетности» — как и начало всего опуса, более всего ассоциируется с образом утра. Именно в прокофьевском исполнении Девятая «Мимолетность» оказывается наполненной удивительным мягким светом, теплом, жизненным дыханием и свежестью. Третья «Мимолетность» является логичным продолжением: как будто сама жизнь постепенно захватывает нас в свой пестрый круговорот. Следующая пара — «Мимолетности» №17 и №18 — совершенно завораживает. Это уже не столь простые и светлые материи, но уход вглубь или внутрь или и вовсе «по ту сторону» бытия. «Мимолетности» №11 и №10 шуточные. Первая из них более легкомысленная, другая — «себе на уме». Шестнадцатая «Мимолетность» оказалась в одиночестве. Из всех девяти она самая «человечная», пронзительно искренняя, с внутренней болью. Она в данном контексте может представлять собой уже не какую-либо «сферу», не окружение, а самого человека. Заключительная пара — самая активная и жизнерадостная. Шестая «Мимолетность» по контрасту с предыдущей звучит необычно бодро, скерцозно, легко и подвижно. В каком-то другом случае, в другом исполнении она вряд ли представляла бы одну сферу с Пятой. Но здесь она служит отличным

подходом к жизнеутверждающей финальной точке. Пятую «Мимолетность» Прокофьев начинает очень задорно, весело, упруго. А звучание, которого он добивается в конце пьесы, можно сравнить с золотистым колокольным перезвоном.

Таким разносторонним, поэтичным и в итоге оптимистичным получился у Прокофьева небольшой цикл из избранных «Мимолетностей».

«Композиторские исполнения» часто подвергаются критике. Но на примере данной записи становится очевидно, что именно у авторских трактовок нам, исполнителям, иногда можно поучиться тому, что называется «гениальная простота». Ведь нет необходимости ничего доказывать типичной исполнительской выразительностью ни самому себе, ни другим, когда точно знаешь, о чем играешь.

Литература

1. *Вишневецкий И. Г.* Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009. 736 с.
2. Прокофьев в квадрате. М.: Классика-XXI, 2008. 96 с.
3. Сергей Прокофьев. Статьи и материалы: сб. ст. / сост. И. В. Нестьев и Г. Я. Эдельман. 2-е изд. М.: Музыка, 1965. 400 с.

© Резник Ан. Л., 2015

**ВЫДАЮЩИЙСЯ СОВРЕМЕННОК РАХМАНИНОВА, СКРЯБИНА, МЕТНЕРА,
КРУПНЕЙШИЙ ПРЕДСТАВИТЕЛЬ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ
(ТВОРЧЕСКАЯ БИОГРАФИЯ С. Э. БОРТКЕВИЧА)**

В статье впервые в отечественном музыковедении освещается творческая биография крупнейшего представителя «русского зарубежья» — композитора, пианиста, педагога Сергея Эдуардовича Борткевича (1877–1952). На примере жизненного пути Борткевича раскрывается типичная картина существования лучших представителей русской музыкальной эмиграции в Западной Европе в первой половине XX века. Приводятся оценки композиторского и пианистического таланта Борткевича его выдающимися современниками. Выявляются специфические черты музыкального языка композитора: опора на опыт западноевропейских композиторов-романтиков XIX века и глубокая преемственность по отношению к стилю виднейших представителей русской композиторской школы 2-й половины XIX – начала XX века.

Ключевые слова: С. Э. Борткевич (1877–1952), сочинения, стиль, «русское зарубежье», музыка 1-й половины XX века, традиционализм, эмиграция, революция

Сергей Эдуардович Борткевич (1877–1952) — русский композитор конца XIX – первой половины XX века. Он ровесник великих Рахманинова, Скрябина, Метнера, а также родившихся в 1870-е годы и известных своими сочинениями А. Ф. Гедике, Р. М. Глиэра, А. Н. Корещенко, С. Н. Василенко, А. Б. Гольденвейзера, Л. В. Николаева.

Борткевича высоко ценили его выдающиеся современники. В частности, во время учебы в Лейпциге (1900–1902) по рекомендации своего учителя по фортепиано Альфреда Рейзенауэра Борткевич заменил его на вечере в Мюнхене, где исполнил Концерт Листа A-dur с оркестром под руководством Феликса Вейнгартнера. В. И. Сафонов в 1910 году писал: «...Есть в Берлине очень талантливый русский: Сергей Эдуардович Борткевич, ученик Рейзенауэра (Steglitzerstrasse 31), превосходный пианист (такова орфография оригинала. — А. Р.) и талантливый сочинитель...» [2, с. 275–276]. В 1913 году Артур Никиш восторженно принял Первый фортепианный концерт композитора и в «хвалебных выражениях рекомендовал это сочинение издательствам» [4, с. 152].

Творческое наследие Борткевича весьма обширно. Его перу принадлежат две симфонии, несколько симфонических сюит, одночастные симфонические произведения, опера «Акробаты», пять концертов для различных инструментов с оркестром и «Русская рапсодия» для фортепиано с оркестром, около сорока опусов

для фортепиано, камерно-инструментальная музыка (две сонаты, трио и несколько пьес), двенадцать вокальных циклов.

Сергей Эдуардович Борткевич родился 16 (28) февраля 1877 года в Харькове. Он проявил большую любовь и склонность к музыке еще в детском возрасте. После первых уроков игры на фортепиано, взятых у матери (бывшей в то время членом Харьковского отделения Императорского Русского Музыкального Общества), мальчик был отдан в музыкальную школу.

В «Воспоминаниях» композитор выделяет два события в культурной жизни города, которые в детские годы произвели на него особое впечатление. Это приезд в Харьков А. Г. Рубинштейна и концерт П. И. Чайковского, дирижировавшего Харьковским симфоническим оркестром за год до своей смерти.

Сергей Эдуардович вспоминает также и концерты своего будущего учителя Альфреда Рейзенауэра, называя его «известным виртуозом» [4, с. 137].

Несмотря на рано проявившийся талант, увлечения Борткевича были разносторонними. Он получил фундаментальное гуманитарное образование, владел несколькими иностранными языками, увлекался искусством античности. Композитор также очень любил оперу, театр и скептически относился к появлению кинематографа, по его словам, «никогда не способного заменить театр» [6, с. 3].

После окончания гимназии 18-летний Борткевич стал студентом юридического факультета Петербургского университета и — одновременно — Петербургской консерватории (класс фортепиано К. К. Фан-Арка, теории музыки — А. К. Лядова).

Первые студенческие годы были благоприятными для композитора. Он посещал спектакли Мариинского театра, симфонические концерты. Но уже в то время в студенческую среду начали проникать революционные настроения, что вынудило правительство закрыть университет. Молодой музыкант принял решение не дожидаться сдачи экзаменов и записался добровольно на военную службу в полк имени Александра Невского. Служба в армии не помешала Сергею продолжить занятия в консерватории, но длилась она недолго. Будущий композитор заболел воспалением легких в тяжелой форме. Причина — суровый петербургский климат и военные занятия во дворе казармы. Находясь долгое время между жизнью и смертью, молодой организм в итоге победил недуг. Военно-врачебная комиссия признала еще недавнего солдата полностью негодным к военной службе.

Борткевич вернулся в родовое имение Артёмовку, где много времени уделял занятиям музыкой. И, наконец, принял решение отправиться на учебу в Германию. Осенью 1900 года он поступил в Лейпцигскую консерваторию в класс фортепиано Альфреда Рейзенауэра, воспитанника Ференца Листа; а теорию музыки изучал у Саломона Ядассона, также листовского ученика.

Годы учебы в Лейпциге были счастливой порой для Борткевича. Он имел возможность слышать игру многих выдающихся музыкантов того времени. Пианист усердно занимался, принимал активное участие в студенческих концертах. В 1902 году Борткевич получил премию Шумана за лучшее студенческое выступление. В этом же году он завершил свое обучение в консерватории и возвратился домой, где провел все лето и вскоре женился.

Спустя некоторое время, осенью 1904 года, молодые супруги переехали в Берлин. Борткевич давал свои первые сольные концерты в городах Германии. В Берлине он в основном зарабатывал на жизнь частными уроками. В 1906 году Борткевич преподавал в консерватории Клиндворта-Шарвенки, где познакомился с нидерландским пианистом Гуго ван Дале-

ном (1888–1967), с которым потом на протяжении всей своей жизни поддерживал дружеские отношения.

После выступлений с разнообразными программами в Берлине, Лейпциге, Мюнхене, Вене, Будапеште, Париже, городах Италии и России музыкант ограничил свой репертуар исполнением только своих собственных произведений. «Карьера виртуоза мне нравилась все меньше и меньше. С тех пор я играю только мои собственные сочинения для фортепиано и пытаюсь показать, как они должны быть "воспроизведены"», — писал пианист [4, с. 156].

Разразившаяся в 1914 году Первая мировая война трагически сказалась на судьбе супругов. Борткевича сразу же поместили под домашний арест в связи с его русским происхождением, и впоследствии он был вынужден покинуть Германию. Супруги бежали в Петербург, где Борткевичу тут же предложили должность в консерватории. Опасаясь беспорядков, музыкант отказался от этого предложения и вернулся в родной город Харьков.

Вскоре прогремела Октябрьская революция. Тяготы этого периода сполна коснулись и Борткевича. Хотя он был профессором Народной консерватории, все же в глазах большевиков он был «буржуем», дворянином, помещиком, контрреволюционером. Музыкант был арестован. Невероятными усилиями ему удалось доказать «товарищам», что, как педагог, он имел право заниматься своим делом.

В июне 1919 года в Харькове под натиском Белой армии большевики отступили, и Борткевич смог вернуться в свое родовое поместье, которое было полностью разграблено. В тот период он направил все усилия на восстановление имения и управление им. Музыкант провел там лето и преуспел в установлении прежнего порядка в поместье. В ноябре 1920 года, когда политическая ситуация особенно обострилась, Борткевичи предприняли попытку эмигрировать. Тогда они еще не знали, что больше никогда не увидят любимую родную Россию...

На судне, заполненном до отказа, супруги прибыли в Константинополь. Борткевич стал посещать все музыкальные магазины в городе и арендовал у одного грека комнату с фортепиано. Имя композитора оказалось в Константинополе известным, и благодаря содействию пианиста Айлена Айлегея, служившего у султана, Борткевич получил возможность вы-

ступать с концертами и давать уроки игры на фортепиано.

В то время в Константинополе существовал большой дипломатический корпус, представители которого были образованными людьми и интересовались искусством. Борткевич скоро стал известен в местном обществе. Он был очень дружен с югославским послом Гапоничем. Музыкант быстро стал знаменитым, о нем стали писать в прессе. Из-за стремительного роста количества учеников и приглашений на концерты Борткевич очень скоро смог значительно повысить свой уровень жизни.

Однако, несмотря на прекрасные условия проживания в Константинополе, музыкант все равно мечтал работать в Европе. При содействии Гапонича Сергей и Елизавета Борткевичи смогли получить визу в Югославию. Оттуда они направились в Австрию, куда прибыли 22 июля 1922 года и проживали до конца своих дней.

Переехав в Вену, Борткевич был полон энтузиазма и энергии. Он впитывал культурную атмосферу города и наслаждался новой обстановкой. В то же время музыкант чувствовал себя глубоко несчастным, поскольку нехватка финансовых средств тормозила его работу над созданием новых произведений. В письме к Г. ван Далену он писал: «С сочинительством дела очень, очень плохо, и я очень недоволен тем, что меня не посещает вдохновение. Это страшное испытание!» [5, с. 21].

В апреле 1929 года супруги отправились в Берлин. Там Борткевич был удостоен чести быть избранным первым председателем «Общества музыки и искусства Восточной Европы». Это позволило его музыке звучать в программах мероприятий общества.

Однако если до 1929 года Борткевич мог достаточно хорошо жить, будучи в составе «Австрийского общества авторского права композиторов и музыкальных издателей», то в Берлине он часто зависел от финансовой поддержки ван Далена.

Накануне Второй мировой войны композитор подвергся причастности со стороны нацистов из-за своей принадлежности к России, и его произведения были запрещены к исполнению.

Исходя из соображений безопасности, Борткевич решил вернуться в Вену в декабре 1933 года в надежде, что его положение улучшится. Поначалу музыканту казалось, что в

Вене обстановка стала немного лучше, и он был очень счастлив, что вернулся в любимый город на Дунае, где остался до конца своих дней.

В 1937 году композитор принялся за усердную работу над переводом переписки Чайковского с Н. Ф. фон Мекк на немецкий язык. Уже в 1938 году Борткевич смог издать книгу «Необыкновенная любовь Петра Чайковского и Надежды фон Мекк» в лейпцигском издательстве «Köhler & Amelang». Книга имела большой успех и была два раза переиздана.

Перевод писем Чайковского не был единственным случаем переводческой деятельности музыканта. Борткевич также перевел большое письмо Александра Порфирьевича Бородина, в котором последний писал своей жене о поездке в Германию и встрече с Листом в Веймаре.

Военные годы были тяжелым испытанием для Борткевичей: в 1940 году стал заметен дефицит продуктов питания, три раза за время войны они едва не лишились жизни.

В послевоенное время композитор пребывал на грани отчаяния: он стал фактически нищим. Большая часть его произведений, опубликованных немецкими издательствами, была уничтожена в результате бомбардировок немецких городов. К концу войны физические и моральные силы Борткевича и его жены окончательно истощились, их здоровье было сильно подорвано.

Осенью 1945 года музыкант получил должность преподавателя фортепиано в Венской консерватории. Это назначение несколько поправило его финансовое положение, хотя работа ему не нравилась.

В 1947 году было организовано «Общество Борткевича», целью которого было сохранение творческого наследия композитора, многие произведения которого были либо утрачены, либо оставались без должного внимания. Создание этого учреждения означало признание музыканта и явилось долгожданной наградой за пережитые им трудности.

1948 год начался для Борткевича успешно. В начале года он, наконец, получил возможность давать концерты за рубежом и выступил в Праге и Будапеште. Также композитор принял участие в конкурсе на создание симфонического произведения, приуроченного к началу Олимпийских игр в Англии. Он написал Олимпийское скерцо для симфонического оркестра,

за которое получил премию. Кроме того, 6 марта 1948 года Борткевичу было присвоено ученое звание профессора.

Однако вскоре музыкант был вынужден освободить свою должность в Венской консерватории в связи с проводимыми там сокращениями. На помощь Борткевичу пришла администрация Вены: ему была назначена пожизненная пенсия.

В послевоенный период популярность Борткевича возросла. 26 февраля 1952 года, по случаю 75-летия композитора, в зале Венского музыкального общества «Общество Борткевича» организовало праздничный концерт. Он с восторгом писал об успехе данного концерта в письме Г. ван Далену: «Концерт имел большой и блестящий успех у публики и прессы (они твердили в один голос!) <...> Это действительно был очень успешный и счастливый вечер. Даже "современные" любители атональности и набора звуков стали никому не интересны, и не решились напасть на меня, что они обычно делали с большой радостью. Я получил много телеграмм, писем и т. д., начиная от нашего господина президента, мэра, министров и т. д. <...> В конце концов, я могу быть счастлив, что в возрасте 75 лет я, наконец, получаю такое признание, которое обычно приходит только после смерти того, кто действительно этого заслуживает» [6, с. 66–67].

После такого воодушевляющего события, здоровье музыканта начало ухудшаться, и через восемь месяцев — 25 октября 1952 года — его не стало...

В целом, композиторский стиль Борткевича можно охарактеризовать как традиционно романтический — и по кругу господствующих образов и настроений, и по сфере используемых музыкально-выразительных средств. В его произведениях слышатся идейно-содержательные и интонационные переклички с западно-европейскими композиторами-романтиками: Шопеном, Листом, Брамсом, Вагнером, а также глубокая преемственность по отношению к выдающимся представителям родной русской школы: Чайковскому, Калининскому, Рахманинову, раннему Скрябину.

Специфический образный мир композитора — мир возвышенный, чистый, наполненный глубокими, нередко трагическими, мыс-

лями и тончайшими психологическими обертонами чувств и настроений. Это проявляется и в характерных мелодических оборотах, и в утонченной гармонии, и в изощренной полиритмической организации, и в неожиданных тональных сопоставлениях, и в специфической фактуре его сочинений. Мелодический материал его произведений отличается запоминающимися темами особой красоты и яркости, что говорит о Борткевиче как о выдающемся мелодисте.

Его музыка (при всей её почвенности и опоре на традицию) наделена определённой индивидуальной новизной и свежестью. С. В. Рахманинов, много размышлявший о подлинной красоте в музыкальном искусстве, подчеркивал, что истинное своеобразие может быть достигнуто с помощью применения традиционных композиторских средств выразительности. Примечательно высказывание великого русского композитора, которое можно смело отнести и к музыке С. Э. Борткевича: «Подлинная оригинальность зависит только от содержания. Композитор может воспользоваться всеми известными приемами сочинения и написать произведение глубоко отличное и по стилю, и по мысли от всего созданного до него» [1, с. 146].

Литература

1. *Рахманинов С.* Литературное наследие: в 3 т. М.: Советский композитор, 1978. Т. 1. 648 с.
2. *Сафонов В.* Письмо В. И. Малишевскому от 27 августа 1910 года // *Странствующий маэстро. Переписка В. И. Сафонова 1905–1917 годов.* М.: «Белый берег», 2012. 788 с.
3. *Цукер А.* В тени классиков: к проблеме целостности музыкально-исторического процесса // *Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе:* сб. ст. М., 2010. С. 5–18.
4. *Bortkiewicz S.* Erinnerungen // *Musik des Ostens.* Kassel, 1971. N. 6. S. 136–169.
5. *Elke P.* Sergei Bortkiewicz 1877-1952: Leben und Werk. Diplomarbeit, Universität Mozarteum. Salzburg, 2002. 126 S.
6. *Thadani B.* Sergei Bortkiewicz. Recollections, Letters and Documents. Winnipeg, 2001. 68 p.

© Грязнов В. В., 2015

АЛЬФРЕД БРЕНДЕЛЬ В КОНТЕКСТЕ МИРОВОГО ПИАНИЗМА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

В данной статье анализируются особенности исполнительского стиля австрийского пианиста Альфреда Бренделя. Автор прослеживает профессиональное становление музыканта, обозначает его важнейшие творческие принципы. Сопоставляя А. Бренделя с другими выдающимися пианистами второй половины XX века, автор статьи предпринимает попытку не только вписать пианиста в некую условную классификацию, но и выявить его уникальность.

Ключевые слова: Альфред Брендель, творческий путь, пианисты второй половины XX века, венская фортепианная школа, академический классицизм

В 2008 году Альфред Брендель, один из крупнейших пианистов XX столетия, завершил свою пианистическую карьеру. В ходе прощального мирового турне 77-летний артист посетил и две наши столицы: Санкт-Петербург летом и Москву в ноябре.

Одна из рецензий на концерт в Петербурге оказалась неожиданно резкой: «...Господин Брендель ничего переосмыслять не желает. Открывать параллельные звуковые миры или ворочать глыбами концепций ему не было особенно интересно никогда. Исполняемую музыку он не трактует, а нейтрально констатирует, позволяя говорить самому композитору. Над авторским текстом господин Брендель буквально дрожит и трясется, пристально вчитываясь в нотные строчки и поигрывая черно-белым клавишным бисером. В его уверенно-интеллектуальной игре есть здоровая умозрительность и рафинированный формализм. ...Брендель — не демиург, стремящийся поработить зал, а стоящий на страже рационального жрец, художник не двадцать первого века, а восемнадцатого. За эту старомодность его и любят» [6]. При поверхностном взгляде, вероятно, такое мнение может возникнуть. Но попробуем познакомиться с личностью пианиста и его творчеством поближе.

Биография Альфреда Бренделя необычна для музыканта его уровня. По собственным словам, он не был вундеркиндом, родители его не были музыкантами, в доме не звучала постоянно музыка. Но что самое главное и удивительное — Брендель не получил по-настоящему систематического профессионального образования. Хотя в разные периоды своего становления пианист брал уроки у превосход-

ных учителей, все же в большей степени он оставался самоучкой.

Альфреда Бренделя чаще всего причисляют к австрийским пианистам, однако он имеет помимо австрийских немецкие, итальянские и славянские корни. Родился будущий выдающийся музыкант 5 января 1931 года в городе Вайсенберге (территория нынешней Чехии). Детство провел в путешествиях по Югославии и Австрии. В эти годы у пианиста было две учительницы: Софья Дезелик и фрау фон Канн, воспитанница Бернарда Ставенхагена, ученика самого Листа. Также юный Брендель учился композиции у местного органиста Артура Михля.

В 16 лет — к ужасу матери — Альфред оставил школу, чтобы посвятить себя искусству. Правда, тогда он разрывался между игрой на фортепиано, композицией, живописью и сочинением стихов. Сыграв в 17 лет первый сольный концерт (весьма успешно) и одновременно проведя выставку живописных работ, Брендель определился с профессией. В 1949 году последовал конкурс им. Ф. Бузони в Больцано и IV премия. Но это не было головокружительным взлетом. Карьера пианиста развивалась очень постепенно.

В 19 лет Альфред Брендель отправился в Вену. На фоне молодых венских пианистов, к тому времени уже известных, Брендель чувствовал себя отстающим. Тем не менее он экстерном окончил Венскую академию музыки с отличием. Во время учебы пианист посещал курсы мастерства Эдвина Фишера, а также принимал участие в мастер-классах Пауля Баумгартнера и Эдварда Штойермана. Но все это носило эпизодический характер. Функцию

постоянного «учителя» Бренделя, как признается артист, взяло на себя записывание своего исполнения на магнитофон.

В 1952 году пианист делает свою первую запись — Пятый концерт Прокофьева. Интересно, что в ранних звукозаписях Бренделя зафиксирована музыка Мусоргского, Балакирева, Стравинского, Р. Штрауса, в основном сочинения, которые впоследствии не заняли существенного места в его репертуаре.

К середине 1960-х годов Брендель объездил уже многие страны, включая США. Для американской компании «Vox» он записал все фортепианные произведения Бетховена, исключая некоторые юношеские пьесы. Случайно или нет, к своему 32-летию Альфред Брендель имел собственную запись 32 сонат Бетховена.

В это время формируется его «золотой репертуар» — венская классика, включая Шуберта, а также Лист и Шуман. Здесь проявляются лучшие черты пианиста — умение выстроить форму и динамику, а также умение дать почувствовать слушателю логичность и современность исполняемых произведений. Критик Иоахим Кайзер писал об интерпретации пианистом Бетховена: «Это играет человек, который осознал и сделал понятным, почему и в каком направлении развивается сонатная форма» (цит. по: [2]). У Бренделя даже появилось прозвище — «Дикий философ рояля» — за яркое сочетание темперамента и интеллекта.

Но была и негативная критика: Бренделя упрекали в нарочитой и даже манерной фразировке, в отсутствии певучего звука, в неумении передать красоту «простой», незамысловатой музыки. Пианист внял критике и научился органично сочетать Выразительность с Простотой, став одним из самых востребованных пианистов.

Столь обширной дискографией (в основном на лейбле Philips), какова сейчас у австрийского пианиста, мало кто из музыкантов может похвастаться. Брендель записал все концерты Бетховена и Моцарта, трижды — все сонаты Бетховена, дважды — все фортепианные произведения Шуберта зрелого периода. Музыкант также зафиксировал в звукозаписи свои трактовки очень многих произведений Листа. Стоит отметить и камерное музицирование пианиста — Бренделю принадлежат записи циклов песен Шуберта и Шумана с Дитрихом Фишером-Дискау, фортепианных квинтетов

Моцарта, Бетховена, Шуберта, всех виолончельных сонат Бетховена в исполнении совместно со своим сыном. И это далеко не полный перечень.

Дополним образ пианиста списком его увлечений. Брендель и по сей день страстно любит живопись, романскую архитектуру, коллекционирует предметы так называемого «примитивного искусства» — маски и статуи первобытных племен, — комиксы и газетные «ляпы», обожает всяческие проявления гротеска. Брендель — увлеченный садовод и заядлый филофонист. Он, как и в юности, пишет стихи — правда, теперь предпочитает стиль абсурда. Более того, он читает их со сцены, устраивая порой весьма своеобразные перформансы, в которых художественное слово причудливо иллюстрируется современной музыкой. Брендель читает лекции для молодежи. Далеко не в последнюю очередь он занимается углубленной исследовательской работой: изучает рукописи музыкальных произведений, готовит к печати издания нотных уртекстов. Публикует серьезные и оригинальные аналитические статьи, пишет рецензии, эссе и т. д.

Таким образом, перед нами портрет уникального для нашего времени, необычайно творчески разностороннего, смелого (в плане свободы выражения) человека, которого вряд ли можно назвать узкоспециализированным старомодным академистом. Глубокому пониманию художественного мира пианиста способствуют его многочисленные печатные работы, в которых ясно выражены творческие ориентиры музыканта.

Одним из важнейших принципов для пианиста стало неприятие так называемого «академического классицизма», а, по мнению Бренделя, в сущности — педантизма. Именно этот исполнительский стиль, призванный очистить произведения от романтических вольностей, царил в Вене, когда на рубеже своего 20-летия туда попал Брендель. Пианист далек от идеи, что можно понять, как единственно верно «должно» звучать то или иное произведение, и что нужно стараться воплощать в своей интерпретации именно это. Напротив, Брендель призывает музыкантов искать в произведении то, что созвучно современности и что вызывает именно у нас, сегодняшних людей, непосредственный отклик. При этом Брендель не приветствует и попытки привнести в произведение

что-то новое ради самой новизны. Понять и раскрыть психологические мотивации, скрытые в музыке, — вот, по мнению пианиста, подлинно увлекательная задача для исполнителя [3, с. 20–22].

Неменьший интерес представляют его размышления, связанные с отдельными композиторами или отдельными произведениями. Например, Брендель выступает прекрасным «адвокатом» Ф. Листа, защищая его репутацию, которая серьезно пострадала от поверхностного восприятия его музыки иными виртуозами. Он старается расширить наши представления о величии Шуберта. Брендель категорически не хочет мириться с образом Моцарта как «веселого или изнеженного, напудренного и надушенного мальчишки» [1, с. 10–12]. Его представления о Гайдне также далеки от шаблонных.

Как мы видим, Брендель в своих рассуждениях не стремится примкнуть к какому-либо «лагерю», сохраняя независимость музыкального мышления.

Попробуем теперь понять, какое место занимает Альфред Брендель среди других пианистов XX века.

Здесь прежде всего надо сказать о музыкантах, оказавших на творческое развитие Бренделя значительное влияние. К ним можно причислить Ферруччо Бузони, литературные труды которого он прочитал перед конкурсом в Больцано, и Эдвина Фишера, у которого он, как указывалось, брал уроки. Удивительно, что Брендель практически не исполнял Баха, несмотря на сильное увлечение полифонией в молодости (он даже сам сочинял в основном в полифонических жанрах). Одной из причин этого явления стало преклонение перед лучшими образцами исполнения Баха Фишером. Говоря о других музыкальных влияниях на пианиста, следует упомянуть Альфреда Корто (исполнение им Прелюдии e-moll Шопена Брендель считает своего рода образцом того, как на протяжении короткого периода времени можно из относительно спокойного состояния подняться до небывалых экспрессивных высот и вернуться назад) и Вильгельма Кемпфа (он, по словам Бренделя, превращал в поэзию все, за что бы ни брался). Среди влияний на молодого Бренделя особо выделяются впечатления от искусства дирижеров Вильгельма Фуртвенглера и Бруно Вальтера.

Что касается ближайшего круга коллег-сверстников, Брендель безусловно отличается от них большей универсальностью. Многие из них сознательно ограничивали свое поле деятельности, находя для себя выигранные «ниши» (камерно-академическая у Бадурьи-Скоды, использование старинных инструментов у Йорга Демуса, Моцарт и только Моцарт у Ингрид Хеблер, соединение классики с джазом у Фридриха Гульды). Брендель же стремился быть «нормальным» музыкантом. Это, быть может, самый прямой, но, как ни странно, очень трудный и долгий путь в искусстве. Такой выбор не сразу, но все же принес свои плоды. Несмотря на то что Брендель изначально на их фоне чувствовал себя аутсайдером, вскоре критики стали говорить следующее: «Честно говоря, он — единственный, кто полностью оправдал надежды, возлагавшиеся на него тогда», — писал И. Харден, имея в виду молодость того поколения венских пианистов, к которому принадлежит Брендель (цит. по: [2]).

Если посмотреть на других пианистов его поколения, то любопытно некоторое противостояние между Бренделем и Гленом Гульдом. Гульд также активно высказывался в печати, обладал недюжинным публицистическим талантом и ярчайшей индивидуальностью. Этой самой индивидуальности Гульд, по мнению Бренделя, все свое творчество и подчинял. Брендель больше стремился с помощью индивидуальности раскрывать потенциал самого произведения. Расходились у них взгляды и на звукозапись. Брендель никак не мог согласиться с Гульдом по поводу скорой смерти живого концерта в угоду стремительно развивающимся технологиям звукозаписи. Несмотря на то что австрийский пианист признавал плюсы студийной записи, местом подлинного музицирования музыкант считал именно концертный зал.

Если попытаться сравнить Бренделя с отечественными пианистами, то некоторую условную параллель можно провести со Святославом Рихтером. У Рихтера тоже не было типичного, последовательного музыкального образования. Схожие мысли у них были по отношению к некоторым композиторам. Рихтер, как и Брендель, восхищался Гайдном, которого считал незаслуженно отодвинутым на второй план. «Как у Гайдна все свежо и современно!» [4, с. 408], — под этими словами Святослава Теофиловича охотно подписался бы и Брен-

дель. Оба пианиста уделяли огромное внимание произведениям Шуберта и относились к его музыке с неизменным благоговением. Для того времени было довольно смелым составить программу вечера целиком из сонат Шуберта, как это делал Брендель, или играть длинные сонаты Шуберта еще и в весьма медленном темпе, как это делал Рихтер. Оба музыканта увлекались живописью и писали картины. Также общие черты двух пианистов — это скрупулезность в работе над произведением, дотошность и музыкантская честность в самом хорошем смысле этих слов.

Конечно же, по сравнению с Бренделем, Рихтер гораздо более универсален в репертуаре. Австрийский пианист почти не играл музыки русских композиторов, за исключением своих ранних записей. В отношении к некоторым композиторам, например, к Григу и Рахманинову, Брендель оказался, наверное, в плену тех самых распространенных заблуждений, с которыми он активно боролся в отношении Листа и Шуберта. Но ведь и любой из самых универсальных пианистов что-нибудь да не признавал или не считал близким для себя. Например, Рихтер не очень жаловал жанр фортепианной транскрипции.

В целом, можно сказать, что Брендель тоже занимает свою нишу, но она достаточно широка и являет собой основу пианистического репертуара. Центром притяжения для пианиста стал Бетховен, к его сонатам он обращался на протяжении всей своей жизни и стал безусловным авторитетом в плане их интерпретации. Он первый после Артура Шнабеля исполнил весь цикл из 32 сонат в Карнеги-Холл. Брендель как минимум стоит в одном ряду с такими выдающимися интерпретаторами Бетховена, как В. Кемпф, К. Аррау, Д. Баренбойм, М. Гринберг. То же самое можно сказать в отношении других венских классиков. Особое место Брендель занимает среди интерпретато-

ров Листа, благодаря глубине и продуманности трактовок.

Подводя итог, мы с достаточными основаниями можем отнести Бренделя к пианистам гармоничного типа, равно удаленным как от ярко субъективных, так и сугубо объективных по стилю игры артистов. Он не является приверженцем каких-либо радикальных идей. Брендель готов чрезвычайно тщательно исследовать первоисточники, автографы, редакции, но ни в коем случае не разрешает себе становиться рабом нотного текста, «буквы». Более того, его собственное композиторское начало, на заре карьеры уступившее место пианистическим устремлениям, не исчезло. Оно проявлялось и в написании, например, каденций к концертам Моцарта, и непосредственно в исполнительских трактовках. Пожалуй, в неустанном поиске «золотой середины» и в удивительной гармоничности интерпретаций и заключается уникальный творческий почерк Альфреда Бренделя.

Литература

1. *Акопян Л.* Альфред Брендель — музыкальный эссеист // Музыкальная академия. 2007. №1. С. 10–12.
2. *Григорьев Л., Платек Я.* Альфред Брендель // Классическая музыка [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.classic-music.ru/brendel.html (дата обращения: 20.11.2014).
3. *Майкапар А.* Альфред Брендель — новая венская фортепианная школа // Музыкальная жизнь. 1988. №11. С. 20–22
4. *Монсенжон Б.* Рихтер. Диалоги. Дневники. М.: Классика-XXI, 2002. 480 с.
5. *Ренанский Д.* На страже рациональности // Коммерсантъ-СПБ. № 113 (3930). 03 июля 2008. С. 12.
6. *Alfred Brendel on Music. Collected essays.* Chicago: Chicago Review Press, 2001. 432 p.

© Чжао Мин, 2015

ПЬЕСЫ ДЛЯ БАЯНА КИТАЙСКОГО КОМПОЗИТОРА ЛИ ЮЧУ: НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В статье прослеживается логика развития баянно-аккордеонного искусства Китая на примере малоизвестного в России творчества Ли Ючу (1929–2013): от незатейливых пьес до академических сочинений, содержащих серьезные и значительные образы.

Ключевые слова: Ли Ючу, баянные дуэты, ансамбли, сюиты, скрытая программность, китайские легенды, баянно-аккордеонное исполнительство

Известные в Китае и пользующиеся популярностью баянные пьесы композитора Ли Ючу (1929–2013), творившего музыку на протяжении полувека, мало распространены в России. Автору статьи, прошедшему первоначальный период обучения на баяне в Китае, а затем в магистратуре и ассистентуре-стажировке в России, хотелось бы способствовать популяризации сочинений Ли Ючу и через его произведения раскрыть некоторые особенности китайской культуры. Весь перевод текста сборника (названия пьес, исполнительские комментарии композитора) осуществлён автором статьи и публикуется на русском языке впервые. В этом новизна данной работы. Кроме этого, в статье ставится проблема интерпретации баянных сочинений Ли Ючу на основе исследования творческого метода композитора.

В представленном сборнике [2] одиннадцать пьес¹. Шесть из них входят в состав двух сюит (в первой — 2 сочинения, во второй — 4). Шесть произведений предназначено для сольного исполнения на баяне, одно — дуэт баянов, два сочинения — с аккомпанементом фортепиано или баяна, одно — с аккомпанементом фортепиано и одно — для баяна и небольшого ансамбля ударных инструментов.

Все пьесы сборника имеют программные названия, отражающие мир современного Китая («Моторизованные войска связи», «Лирический вальс»), его историю («Гуан Лин. Легенда»), культуру («Косогор. Даосский монах») и опосредованно мифологию через впечатления от созерцания фарфоровых статуэток (сюита «Гора глиняных статуэток. Впечатления»).

Произведения в сборнике располагаются в хронологическом порядке (по дате написания), поэтому эволюция стиля композитора и его возрастающее техническое мастерство, а также прогресс усовершенствования конструк-

ции баяна (переход к готово-выборной клавиатуре) легко прослеживаются.

Мы сохраним эту структуру хронологического построения сборника при исполнительском разборе пьес, чтобы не нарушить цельность восприятия двух сюит: двух «страшных» сказок первой сюиты и четырёх пьес из сюиты «Гора глиняных статуэток. Впечатления».

Открывает сборник пьеса «Степной всадник» (дуэт баянов) [2, с. 1], созданная Ли Ючу в 1962 году. Это одно из первых сочинений композитора для дуэта баянистов. В нём ещё не используется готово-выборная система. Функции двух инструментов традиционны, поэтому произведения доступны для рядовых исполнителей, не виртуозов. Мелодическая линия равномерно распределяется между партиями первого и второго инструментов, сохраняя при этом остинатность ритма. Пунктирный ритм, характеризующий мелодию пьесы, создаёт звуковой эффект скачущей галопом лошади.

В качестве методического комментария отметим, что темп *Allegro* удобнее ощущать по тактам как метрической единице движения (квадратная структура построения фраз способствует этому).

В данной пьесе несколько труднее партия первого баяна, поэтому желательно учесть это при определении исполнителей.

Средний эпизод *Andante* как бы имитирует наигрыш свирели в степных просторах. Важно соблюдать баланс звучности двух инструментов, чтобы реплики второго баяна не перекрывали в динамической звучности голос первого баяна.

В следующем эпизоде *Moderato* следует проучить отдельно партию левой руки одновременно двум исполнителям, добиваясь полной синхронности движений и легкости звуча-

ния аккомпанемента. То же полезно проделать в эпизодах *Allegretto vivace* и *Allegro assai*.

Вторая пьеса в сборнике — «Лирический вальс», 1980. Вальс написан для баяна в сопровождении фортепиано или баяна. В этой пьесе главная роль отводится солирующему баяну, хотя начинается произведение исполнитель-ак-

компаниатор на фортепиано, что, на наш взгляд, предпочтительнее баянного аккомпанемента, так как даёт хороший контраст тембров, кроме того, звучание фортепиано напоминает салонные вечера в домах аристократов в XIX веке и ассоциируется с образностью венских вальсов.



Первая же реплика фортепиано приглашает окунуться в атмосферу бала. Здесь возможна аналогия с известной пьесой Вебера «Приглашение к танцу». Обозначение *ad libitum* говорит о том, что вступление надо исполнять свободно, речитативно. Квартетные ходы в конце вступления воспринимаются как неполные сектаккорды. Подобная «квартетность» встретится нам в пьесе «Косогор. Даосский монах», но там она призвана нарисовать образ отрешённого от светского мира человека, погружённого в мир духовных практик.

Регистровка пьесы обозначена в нотах соответствующими знаками, но возможно внесение коррективов, зависящих от степени подготовленности баяниста, акустики помещения и задач, которые ставит перед собой исполнитель.

Третья пьеса — «Моторизованные войска связи», 1980. Как и предыдущее сочинение, это произведение предназначено для баяна в сопровождении фортепиано или второго баяна. По всей вероятности, образность этой пьесы навеяна воспоминаниями о долгой службе автора в военном округе штатным композитором.

Здесь в качестве аккомпанирующего инструмента, нам кажется, предпочтительнее будет звучание второго баяна. В этом произведении не требуется подчеркивать дифференциацию тембров инструментов: солирующего и аккомпанирующего, а наоборот нужно единство звучания, тем более, с четырнадцатого такта аккомпанемент (фактурно по-разному выписанный в партиях обоих инструментов, но

играющий одни и те же звуки) должен звучать синхронно и приглушенно. Подобные фрагменты, чтобы достигнуть желаемой цели в отношении общего звучания ансамбля, требуют тщательной проработки двумя исполнителями одновременно.

Пьеса от начала до конца выдерживается в одном темпе, но чтобы не возникло однообразного звучания, надо тщательнее выбирать исполнительские штрихи, использовать кантиленные фрагменты для создания ощущения некоторой замедленности движения. Иначе излишняя механистичность будет препятствовать полноценному восприятию этого произведения.

Четвёртую позицию в сборнике Ли Ючу занимает сюита «Страшные сказки», 1983. Эта маленькая сюита состоит из двух пьес: фантазии «Сверчок» (для солирующего баяна) и развёрнутой пьесы «Косогор. Даосский монах», предназначенной для исполнения баяна в сопровождении небольшого ансамбля ударных инструментов.

Интересно, что сочинение этих двух пьес было инициировано прочтением рассказов знаменитого китайского писателя Пу Сунлина² (1640–1715), известного также под псевдонимом Ляо Чжай [4]. В рассказах границы между миром действительным и миром волшебной феерии размыты, здесь сила вымысла легко и естественно преодолевает привычные представления. Причудливая фантазмагория Ляо Чжай подчинена поиску справедливости на земле, борьбе человека со злом.

Заданная программность музыки обяза-

вает исполнителя ознакомиться с литературным первоисточником для верной передачи содержания двух пьес.

Небольшая фантазия «Сверчок» написана в жанре скерцо. По форме она представляет собой трёхчастное произведение со средней частью в темпе *Andante*, модуляцией из *d-moll* в *f-moll*. И если крайние части в *d-moll* (*Allegro scherzando*) полны виртуозного блеска с использованием штрихов стаккато, скачками в партии правой руки, трелями, глиссандо, репетиционными приёмами, то *Andante* нуждается в проникновенном интонировании мелодических линий *legato*, умении слышать полифоничность музыкальной ткани.

При переходе к репризе (*Allegro*) происходит драматизация музыкального материала: пять раз появляются реплики (*Fugia*) в темпе *Vivo* и наступает реприза из пяти тактов. Далее музыкальный материал видоизменяется и заканчивается пьеса стремительным восьмитактовым *Presto*.

Вторая пьеса сюиты — «Косогор. Даосский монах» — любопытна своим подстрочным текстовым комментарием происходящего музыкального действия, а также включением в состав исполнителей небольшого ансамбля народных китайских ударных инструментов.

2. 崂山道士

钟 (in C)

打击乐

〔朗诵〕很久很久以前, 传说在崂山上 有一个白胡子老道士,

Словесный текст нравоучителен по содержанию и этим напоминает притчу. В нем повествуется о даосском монахе и молодом человеке, попросившемся в ученики. Но юноша оказался ленивым, склонным к праздному образу жизни и падким на чужое добро. После долгих попыток научить его премудростям даосских монахов, в частности, умению проходить сквозь стены жилища, юноша решил, что

способен уже самостоятельно совершать этот трюк. Он пытается использовать умение проходить сквозь стену для ограбления с целью наживы, терпит неудачу и увлекается подобно Дон-Жуану (в испанских народных легендах) в преисподнюю.

Образ монаха характеризуется неторопливыми квартовыми интонациями (в темпах *Lento* и *Andante*). Эта характеристика контра-

стирует с музыкальным образом беспечного юноши.

Использование группы ударных китайских народных инструментов требует привлечения профессионального исполнителя, знакомого с особенностями игры на них.

Пятая позиция в сборнике принадлежит также сюите с программным заголовком «Гора глиняных статуэток. Впечатления», 1984. Образы сюиты навеяны посещением композитором завода по производству фарфоровых статуэток в городе Усис на берегу красивого озера Тайху у подножия зелёного холма *Huishan*. В заводском салоне, будто в сокровищнице, полной произведений искусства, Ли Ючу заинтересовали выразительные позы, лица изображённых в глине людей, по некоторым из статуэток можно было смоделировать целые сюжеты. Впечатления и воспоминания от этого события композитор и отразил в четырёх музыкальных миниатюрах.

Эти пьесы предназначены композитором для готово-выборного инструмента, о чём свидетельствует пометка в нотах второго произведения сюиты «BS», то есть «бас-баритон» — клавиша для переключения готово-выборного регистра.

Первая пьеса сюиты носит название «Шестеро детей играют в Амита́бха». Амита́бха — один из пяти будд Мудрости в буддизме Ваджраяны, происходящих от первоначального Ади-будды, эти пять будд соответствуют пяти осознаваемым аспектам реальности и пяти скандхам (форма, чувство, распознавание, ментальные события и сознание). Изображают Амита́бху обычно в красной гамме цветов (в тибетском буддизме красный цвет олицетворяет любовь, сострадание и эмоциональную энергию). Из сторон света Амита́бхе «принадлежит» запад, в связи с чем он символизирует закатное солнце. Он олицетворяет высшую мощь природы, излитую на землю, доступную всем разумным существам. Уникальным атрибутом и символом Амита́бхи является лотос — символ чистоты, открытости и мягкости.

В музыкальной интерпретации это забавная инструментальная пьеска, навеянная разглядыванием статуэток, изображающих шесть невинных озорных мальчишек, завернутых в одежды Будды-Амита́бха и резвящихся при этом: они нажимают «кнопку» живота,

тянут друг друга за уши, тыкают небольшой деревянной палочкой в нос... Добрый, улыбчивый, полный монах показывает свою любовь к детям.

Начинается пьеса фигурациями из восьмью басовых нот в левой руке, затем возникает веселая мелодия в правой руке с «резвящимися» шестнадцатыми и глиссандо через несколько октав, подражающее свистульке, — это сцена радости веселящихся детей.

Вторая пьеса сюиты — «Фея рассыпает цветы» («Скоро весна!»). Элегантная фея, стоя на вершине облаков, держит цветы, чтобы бросить их на землю, так люди готовились встречать Весну — об этом говорит поза фарфоровой статуэтки, вдохновившей композитора на создание музыки.

Обозначение в нотах «BS» («Бас-баритон») — клавиши для переключения готово-выборного регистра — требует от исполнителя наличия данного инструмента.

Начинается пьеса как бы призывом фанфар, возвещающих трубным сигналом ангелов о приходе Феи.

Здесь музыка напоминает стиль китайской оперы благодаря подражанию звучности народных китайских инструментов: гужень, пипа. Характерна и имитация игры на флейте, призванная создать образ загадочной феи.

Пьеса исполняется в свободном движении, и об этом говорят ремарки композитора, касающиеся темповых указаний: от *Adagio* до *Presto*.

С действием «рассыпания цветов» связана точка «золотого сечения» музыкальной формы, исполнительски это осуществляется эффектным приёмом игры тройного глиссандо в правой руке по трём рядам правой клавиатуры баяна.

Третья пьеса — «Аффу» (Будда). Аффу является самой популярной статуэткой в истории изготовления глиняных фигурок: толстенький малыш сидит, скрестив ноги, и что-то сладкое чувствуется в его милом облике. Для создания звукового образа этой прекрасной куклы автор находит простые гармонические сочетания, трёхголосное изложение всей пьесы подобно народному инструментальному трио (в частности, фолк-группе из китайских народных инструментов — шэнов).

В нотах, как и в предыдущей пьесе, имеется обозначение «BS». Наличие кварт в пра-

вой руке напоминает пьесу о даосском монахе, как некий лейтмотив духовных устремлений. Исполнение двойных нот в правой руке на *staccato* представляет определенную трудность, к которой требуется приспособиться, подыскивая наиболее удобные аппликатурные сочетания.

Несмотря на обозначение темпа *Moderato scherzando*, пьесе надо исполнять не очень быстро и как бы «раскачиваясь» на фигурациях шестнадцатых нот, это создаёт представление о том, что Аффю встаёт на свои пухлые ножки и начинает танцевать.

Четвёртая пьеса — «Маски пекинской оперы». В статуэтках фарфорового завода нашла отражение традиционная Пекинская опера. Сквозь стекло прозрачного стенда мы видим фигурки людей в масках китайской оперы, и они словно оживают перед нами из китайской истории и легенд III века³. Музыкальный материал изображает трёх известных персонажей, трёх воинов: Лю Бэй (Liu Bei), Гуань Юй (Guan Yu) и Чжан Фэй (Zhang Fei) — почётные люди в китайской мифологии [3].

Калейдоскопичность материала предполагает гибкое использование приёмов *rubato*. Реплика в начале пьесы *Rubato con dignita* (свободно, с достоинством) не должна провоцировать суету, несмотря на пестроту темповых указаний. Эта быстрая смена настроений напоминает романтическую порывистость в фортепианном творчестве Шумана.

Шестым произведением сборника Ли Ючу является пьеса «Красные листья», 1984. Сочинение написано для баяна в сопровождении фортепиано. В ней чередуются эпизоды *Andante*, *Andantino* и *Allegro agitato*. В заключении пьесы возможно по желанию исполнить сольную каденцию.

Эта развёрнутая по форме виртуозная пьеса разнохарактерного содержания, очевидно, навеяна красотой осенней природы, и, как сказано в комментарии к произведению, здесь происходит «выражение эмоций листьев, созвучных чувствам человека» [2, с. 63].

Пьеса содержит в себе технические приёмы игры *martellato*, быстрые последовательности аккордов, октав, тройного глissандо в партии правой руки, кластерные созвучия в партии левой руки.

Темповые обозначения традиционно разнообразны, динамические градации

в диапазоне от *p* до *ff* рисуют нам картины природы от приятной мелодичности безмятежного состояния до тревожно-возбуждённых эпизодов, вызывающих ассоциации с моментами скачки на лошадях (об этом свидетельствует наличие пунктирного ритма, подобно первой пьесе сборника «Степной всадник»).

И, наконец, последняя седьмая пьеса сборника Ли Ючу — «Гуан Линь (Guangling). Легенда», 1987. В сборнике пьес это произведение предваряется небольшим исполнительским комментарием. Его перевод на русский язык сделан автором статьи:

«Легенда Guangling основана на подлинной старинной китайской песне "Guanglingsan", которая первоначально была популярна в Восточной провинции Хань (в настоящее время — провинции Аньхой). Песня состоит из разделов с разным эмоциональным содержанием и должна быть исполнена увлекательно. Композитор не просто воспроизводит оригинальную народную мелодию, но передаёт саму суть песни, трансформируя её для исполнения на баяне или аккордеоне.

Пьесу можно разделить на девять небольших разделов (которые в основном совпадают в нотах со знаками включения новых регистров баяна). Эпический характер повествования сменяется многочисленными изменениями темпа музыки, связанными с мощным, героическим звучанием, эпизодами, повествующими о горьких утратах, битвах.

В первом разделе (такты 10–71) течение музыки относительно спокойно и ясно, здесь нет драматических контрастов, исполнение должно быть непринудительным, сосредоточенным, лишённым внешних эффектов. Начинать пьесу надо медленно, ясным звуком, затем можно плавно ускорить темп (*moderato*).

Характер исполнения второго раздела печальный. В ремарках композитор просит играть с некоторым преувеличением длительностей нот: длинные — дольше, короткие — короче; подчеркивать динамические контрасты; различать, когда бас должен как бы «хныкать», а когда «плакать». Каждый звук необходимо бережно извлекать из инструмента, а не «порхать» по кнопкам-клавишам.

Третий раздел насыщен настроением гнева. Начиная с *mp* (*Allegro agitato*), движе-

ние музыки постепенно активизируется. Кульминации на верхних мелодических точках необходимо ярко обозначить и «держать» звук на них. Эпизод Presto следует исполнять не так быстро, как это возможно, для того, чтобы ровное движение шестнадцатых нот создало постепенный эффект затухания звучания перед репризой. В третьем эпизоде содержится кульминация всей пьесы, которая приходится как раз на момент "золотого сечения" музыкальной формы произведения — приём аккордовой репетиции в правой руке, сопровождающийся пометкой композитора "S.K.", что означает применение меха баяна для исполнения этих тактов, а не пальцево-кистевого приёма игры аккордовых комплексов» [2, с. 74].

В конце пьесы требуется вернуться к атмосфере эпического интонирования начального напева и исполнять его достаточно медленно и сосредоточенно, усиливая в последних пяти тактах динамику звучания до *ff*.

В заключение хочется отметить, что проблема интерпретации баянных сочинений Ли Ючу на основе исследования творческого метода композитора связана с погружением в атмосферу китайской образности, народной характерности, в мир китайских легенд, сказок, преданий.

Как мы видели, все сочинения упоминаемого сборника пьес для баяна имеют программные заголовки (за исключением лирического вальса, в котором наблюдается скрытая программность благодаря ассоциации с веберовским «Приглашением к танцу»). И это неслучайно, так как позволяет сделать вывод о творческом методе работы композитора, черпающего своё вдохновение непосредственно из литературных источников, впечатлений от увиденного, услышанного. В свою очередь, программность пьес помогает слушателям лучше понять замысел автора, стимулирует фантазию солиста-исполнителя.

Пьесы сборника не содержат сверхтрудностей, и многие из них доступны ученикам старших классов музыкальных школ и студентам музыкальных колледжей. А наличие в сборнике ансамблевых пьес — баянных дуэтов, ансамблей с ударными инструментами, с фортепиано — способствуют разнообразию репертуара баянистов.

Примечания

¹ Содержание сборника:

- I «Степной всадник» (дуэт баянов), 1962.
- II «Лирический вальс» (в сопровождении фортепиано или баяна), 1980.
- III «Моторизованные войска связи» (в сопровождении фортепиано или баяна), 1980.
- IV «Страшные сказки» (сюита), 1983.
 - 1. Фантазия «Сверчок» для баяна.
 - 2. «Косогор. Даоский монах» — для баяна и ударных инструментов.
- V Сюита «Гора глиняных статуэток. Впечатления», 1984.
 - 1. «Шестеро детей играют в Амитабха».
 - 2. «Фея рассыпает цветы» («Скоро весна!»).
 - 3. «Аффу» (Будда).
 - 4. «Маски пекинской оперы».
- VI «Красные листья» (в сопровождении фортепиано), 1984.
- VII «Гуан Линь. Легенда», 1987.

² Китаевед (синолог) *Василий Михайлович Алексеев* выдвинул идею непрерывности китайской культуры, восходящей к древности и тщательно хранимой. «Не может не поразить самая форма картин, их твердый отчетливый рисунок, результат, может быть, трех тысячелетий никогда не прерывавшейся традиции...» Все, с чем сталкивался он в Китае, все более убеждало его в правильности идеи. Вот почему обратился он к Пу Сунлину с его «Рассказами Ляо Чжая о необычайном», опубликовав первый перевод из них в 1910 году и в продолжение четверти века после этого выпустив четыре сборника (*Алексеев В. М. Лисьи чары, 1922; Монахи-волшебники, 1923; Странные истории, 1928; Рассказы о людях необычайных, 1937*), таким образом популяризируя творчество китайского писателя XVII–XVIII веков. В. М. Алексеев обладал поражающим его современников знанием китайского языка во всех его аспектах и китайской культуры в ее исторической протяженности. Он видел зависимость развития литературы от степени развития общества и рассматривал китайскую литературу в ее связях с материальной и духовной культурой народа.

³ Роман «Троецарствие», написанный в XIV веке, создан на основе летописи и народных сказаний, повествующих о событиях III века, когда Китай распался на три царства, которые

вели между собой непрерывные войны. Главные герои романа — богатыри, борцы за справедливость — до сих пор популярны и любимы не только в Китае, но и в других странах Дальнего Востока.

Литература

1. *Имханицкий М. И.* История баянного и аккордеонного искусства. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с.
2. *Ли Ючу.* Сборник пьес для баяна. Изд. 2-е. Пекин: Народное музыкальное издательство, 1990. 80 с.
3. *Ло Гуаньчжун.* Троецарствие. М., ГИХЛ; 1954. 610 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://gigabaza.ru/doc/65851.html> (дата обращения 12.12.2014).
4. *Пу Сунлин.* Рассказы Ляо Чжэя о необычайном. М.: Художественная литература, 1988. 560 с.

© Меркулов А. М., 2015

К. Ф. Э. БАХ В ИСТОРИИ КАДЕНЦИИ СОЛИСТА

В статье впервые в отечественном музыкознании рассматриваются особенности каденций солиста, принадлежащих К. Ф. Э. Баху, их положение в истории этого музыкального явления в XVIII – начале XIX века. Анализируя множество дошедших до нас образцов каденций «берлинского» Баха и его высказывания о данном музыкальном феномене, автор обосновывает идею индивидуальности стиля каденций мастера (интонационное содержание, размеры, тональный план, метроритмический рисунок, темповый профиль, фактура) в сравнении с импровизационными вставками его старших и младших современников — И. С. Баха, А. Вивальди, П. Локателли, с одной стороны, и В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена — с другой.

Ключевые слова: К. Ф. Э. Бах, каденция солиста, история музыки XVIII – начала XIX века

Карл Филипп Эмануэль Бах (1714–1788) вошел в историю музыки как смелый новатор и экспериментатор. Общим местом стало утверждение, что творчество К. Ф. Э. Баха как бы олицетворяло собой переходный период между барокко и классицизмом, так же как и исследовательская позиция, когда его музыкальное наследие рассматривается, с одной стороны, в преемственных связях с предшествующим (в частности, с творчеством его отца — И. С. Баха), с другой — в предвосхищениях предстоящего (к примеру, достижений Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена и ранних романтиков).

Такая тенденция в рассмотрении наследия «берлинского» (или «гамбургского») Баха (как и любого другого крупного композитора его времени) совершенно естественна и закономерна — слишком сильны стилевые ориентиры прошлого и будущего, — что нисколько не умаляет значения творчества музыканта как самодостаточного и самоценного. Отталкиваясь от этой самой общей схемы, хотелось бы попытаться изучить роль композитора в исто-

рии развития такого специфического феномена музыкального искусства, как каденция солиста.

Инструментальный концерт переживал в это время период бурного развития. Перу К. Ф. Э. Баха принадлежит более 50 инструментальных (в основном клавирных) концертов и около 200 сонат, в которых, согласно традициям тех времен, вставлялись импровизационные по характеру каденции. Этой темы второй сын И. С. Баха не мог не коснуться также в своем знаменитом трактате, тем более что сам был выдающимся исполнителем (солистом и аккомпаниатором) и слышал игру многих своих выдающихся современников... И хотя такой аспект музицирования, как каденция солиста, может показаться достаточно локальным, он по-своему важен и практически значим (как тогда, так и сейчас), и вместе с тем остается, к сожалению, малоизученным в отечественном музыкознании.

О повальном увлечении исполнителей того времени каденциями свидетельствует

то, что, говоря об этом явлении, И. Й. Кванц и К. Ф. Э. Бах использовали слово «мода». Надо отметить, что оба музыканта служили в Берлине при дворе Фридриха Великого — короля Пруссии с 1740 года. Флейтовый трактат Кванца, в котором целая глава посвящена каденции солиста, вышел в свет в 1752 году — на год раньше, чем вышла из печати первая часть клавирного руководства «берлинского» Баха (1753). Бах в своем Руководстве воздержался от подробных разъяснений на этот счет, скорее всего, солидаризируясь со своим старшим коллегой и начальником.

Разные варианты решения проблемы заключительной каденции К. Ф. Э. Бах кратко описал позднее во второй части своего «Опыта об истинном искусстве игры на клавире» (1762), давая подробные советы аккомпаниатору на все случаи жизни, дабы он был во всеоружии в любой ситуации: и когда «у исполнителя нет охоты остановиться на каденции, несмотря на знак ферматы», и когда «для создания должного аффекта» он играет украшенную каденцию в месте, где в нотах фермата вообще не указана, и когда каденция дана просто в виде трели, и когда солист склонен демонстрировать в каденции все «свои красоты» (в последнем случае рекомендуется, в частности, предварительно хорошо выдержать гармонию квартсекстаккорда, чтобы «слушатель привык к ней и тем самым как следует подготовился к каденции») [8, с. 259–262].

В предисловии к своему сборнику сонат с варьированными репризами (1760) «берлинский» Бах, указывая на два разных способа орнаментального расцветивания (импровизационные варианты коротких мотивов и пространственные украшения), отмечает, что «длинные и чрезвычайно изукрашенные каденции вызывают особенно громкие восклицания аудитории» и что вообще «исполнителя, делающего вольные вариации, публика ставит выше автора». Далее он сетует: «Как возрастает злоупотребление этими двумя тонкими приемами!» И, говоря о преобладающих запросах тогдашней публики и желании исполнителя потрафить ей, К. Ф. Э. Бах констатирует: «Терпения хватает только чтобы сыграть как написано первую часть пьесы, далее ожидание криков "браво!" [в ответ на появление новых интерпретаторских вариантов] становится нестерпимым» [3, с. 116].

В данных наблюдениях недвусмысленно зафиксирована нацеленность слушателей тех лет на восприятие разного рода проявлений исполнительского соавторства. Вместе с тем в этих замечаниях можно усмотреть, на наш взгляд, не только неприятие невзыскательных вкусов аудитории, но и скрытую критику манеры игры Фридриха Великого, который, как отмечал современник, выступал с чересчур длинными каденциями и, несмотря ни на что, удостоивался бурных аплодисментов [4, с. 196].

Констатируя, что «заключительные каденции бывают как с украшениями, так и без них», К. Ф. Э. Бах тем не менее писал еще в первой части своего трактата, что украшенные ферматы «часто употребляются с хорошим эффектом, привлекая особое внимание» и что лишь «в крайнем случае можно обойтись без украшений, состоящих из множества мелких нот» [2, с. 99–100]. Ферматы над нотами, особенно в медленных и возвышенных пьесах, по его мнению, «должны быть украшены во избежание некоторой глуповатости», а «те, кто не умеют мастерски исполнять здесь развитые украшения, могут на худой конец ограничиться исполнением <...> длинной трели» [там же].

Сходной позиции придерживался и Кванц. Говоря о необходимости исполнения каденций и возражая лишь против излишеств в этой области, он объяснял: «Нельзя отрицать, что каденции, если они исполняются так, как нужно, и в нужном месте, становятся подлинным украшением. Но надо признать также, что там, где каденции нехороши, особенно в пении, они превращаются во зло. Если не делают каденции, то это считают большим недостатком. Но кое-кто закончил бы пьесу с большей честью, если бы не делал никакой каденции» [13, с. 153].

Заметим, что у Кванца, как и у автора более позднего флейтового руководства И. Г. Тромлица (1791) [15], мысль об отказе от каденции возникает лишь как реакция на неудачную каденцию, а не потому, что она вообще не нужна — наоборот, утверждается ее целесообразность.

Примечательно, что проблема каденции солиста настолько волновала «берлинского» Баха, что он постоянно записывал импровизируемые им вставки. Вскоре после смерти композитора отдельные выписанные его рукой

каденции и ферматы были собраны в специальную тетрадь, которая не так давно была наконец-то опубликована в виде facsimile [7]. Среди 75 содержащихся в этом собрании вставок преобладают короткие (буквально 1–2–3 строки) атематические образцы, относящиеся преимущественно к медленным певучим частям, прочувствованным исполнением которых особенно славился К. Ф. Э. Бах.

Интересно, что к некоторым частям концертов «берлинским» Бахом выписаны по две каденции — всего таких пар 14! Здесь, таким образом, можно, наверное, вести речь о своего рода творческой лаборатории по разработке вариантов каденций к собственным концертам, тем более что к одной из частей композитор подготовил целых три, а еще к одной — даже четыре варианта каденции!

Известный исследователь творчества К. Ф. Э. Баха Е. Хельм отмечает в своем комментарии к данной публикации, что лишь «около половины каденций тематические», причем 17 из 75 не связаны с конкретным произведением и могут быть использованы в качестве добавления ко всякой части какого-либо сочинения в этой же тональности. Как пишет ученый, если каденция к Концерту D-dur Н. 478 / W. 45 (Hamburg, 1778) начинается цитатой начальной темы, то каденция к Концерту Н. 429 / W. 25 (Berlin, 1752) нетематическая и т. д. [7, с. VI].

Ф. Уитмор полагает, что только около 20 из этих каденций «имеют некоторую мотивную или тематическую связь с частью, для которой они предназначены» и что вообще «тематические связи если не отсутствуют полностью, то и не являются особенно заметными» [16, с. 89].

Анализ этих фрагментов свидетельствует о том, что «гамбургский» Бах был солидарен с Кванцем в данном вопросе: солист в каденции должен использовать *новые мотивы и фигуры* и лишь в случае недостаточности собственного воображения и неспособности создать нечто свое и оригинальное обращаться к заимствованию тем из исполняемого произведения. «Порой бывает трудно изобрести что-либо новое, — с огорчением отмечает в 1752 году автор знаменитого флейтового «Опыта». — Тут нет лучшего средства, чем выбрать один из самых красивых эпизодов пьесы и на его материале построить каденцию. Таким путем

можно не только восполнить недостаток творческой фантазии, но и лишний раз подчеркнуть господствующие в пьесе аффекты. Этот метод я всячески рекомендую как *еще мало распространенный*» (курсив мой. — А. М.) [5, с. 21].

Пассажные или пассажно-мотивные каденции составляли в ту пору подавляющую часть импровизационных вставок. Нетематические каденции (в виде различных общих форм движения) даны в качестве примеров в «Школах» Кванца, Тартини, Лелейна, Тромлица, Колмана, Кауэра и Мильхмейера; полностью пассажный характер имеют сохранившиеся авторские каденции И. Г. Альбрехтсбергера (1762), а также каденции Леопольда Моцарта (не любившего всякого рода украшательства) к Клавирному концерту юного Вольфганга KV 107 (1765). На тематически нейтральных фигурациях построены и выписанные авторами каденции И. Г. Гольдберга, К. Стамица, А. Сальери, Й. А. Штеффана, И. В. Гесслера. Каденция для скрипки И. Д. Хайнихена к его Concerto grosso (начало XVIII века) написана, по сообщению А. Шеринга, «в форме свободной фантазии и находится в противоречии с основным разделом» [14, с. 207]. Весьма независимо от тематизма основной части и Cariccio И. Е. Хандошкина в его Сонате для скрипки с басом (конец XVIII века).

Расхожие фигурации и элементарные мелодические попевки составляют содержание зафиксированных прямо в тексте каденций Й. Гайдна в его знаменитом триптихе симфоний «Утро», «День», «Вечер» (1761) — по существу, цикле трех Sinfonia concertante (Ноб. I / 6, 7, 8). Весьма скупы в тематическом отношении и считающиеся авторскими каденции к известному клавирному концерту Й. Гайдна D-dur (Ноб. XVIII / 11, 1782), а также каденция к первой части этого концерта, написанная И. Г. Шихтом в конце XVIII – начале XIX века. Воздействие такого рода традиций хорошо ощутимо в каденциях М. Клементи.

Возвращаясь к выписанным каденциям К. Ф. Э. Баха, можно констатировать, что лишь в самом начале каденции к 1-й части (Allegro) его позднего клавирного Концерта № 51 D-dur (Н. 478 / Wq. 45; Hamburg, 1778) есть очевидный тематический фрагмент в виде цитаты, занимающий 4 такта, — как бы некое связующее звено, интонационный «мостик», соеди-

няющий основную часть с каденцией. Затем следует несколько коротких пассажных фрагментов, причем в последней трети каденции темп сменяется на излюбленное музыкантом *Andante*. Вся каденция уместилась на одной странице.

Можно согласиться с Г. Кнёдтом [11, с. 401], что здесь (но только в одной этой каденции! — *А. М.*) К. Ф. Э. Бах ближе всего подошел к зрелым моцартовским каденциям, в которых есть и пассажные, и тематические эпизоды. Особую заслугу К. Ф. Э. Баха ученый видел и в том, что уже в 1762 году во второй части своего «Опыта об истинном искусстве игры на клавире» он дал пример остановки перед каденцией на кадансовом квартсекстаккорде, что стало впоследствии общепринятым, но в середине XVIII столетия было лишь одним из многих возможных вариантов.

Особый случай в наследии К. Ф. Э. Баха — Шесть гамбургских клавирных концертов (Н. 471-476 / Wq. 43:1-6; 1771), специально адресованных любителям музыки и потому снабжённых в партии *solo* орнаментальным варьированием в медленных частях и выписанными каденциями. Исследователь писал по поводу последних: «Пять каденций в этой публикации отражают всю вариантность типов, используемых композитором: короткие, протяжённые, метрически организованные, метрически свободные, тематические (мотивные. — *А. М.*), нетематические (пассажные. — *А. М.*), гармонически статичные, гармонически изменчивые» [13, с. 97].

Из всех этих авторских каденций выделяется каденция к Концерту *c-moll* (Н. 474 / Wq. 43:4), помещённая в Финале (4-я часть). Она состоит из небольших цитат-реминисценций двух предшествующих частей (*Adagio* — 2-я часть, *Minuet* — 3-я) и коротких связующих пассажных фрагментов. Данный концерт — один из самых экспериментальных: первые три части (весьма непродолжительные — примерная их длительность — 3:38, 1:44, 2:47) не имеют устойчивых окончаний и как бы перетекают одна в другую; Финал (4:33) построен на музыке 1-й части. Столь необычным замыслом целого обусловлена и столь необычная каденция в последней части. Кстати, можно вспомнить два исключительных

случая, когда Вивальди в выписанных каденциях к *финалам* своих скрипичных концертов местами также использует (60 годами ранее) мотивный материал из их *первых частей* [12, с. 67–82].

Импровизационной природе каденций нередко соответствовало исполнение вне четких метрических опор. На эту особенность исполнительских вставок указывал К. Ф. Э. Бах: «Украшенная каденция подобна импровизации. Она исполняется в характере пьесы, но без соблюдения такта. Поэтому указанные длительности в каденциях учебных пьес лишь приблизительны. Они лишь в некоторой степени и в общих чертах определяют скорость и различия в длине этих нот <...> Иначе каденция теряет свою естественную сущность, и кажется, что вместо нее исполняется тактированная пьеса» [2, с. 114].

Обращает на себя внимание, что К. Ф. Э. Бах отмечал не только метроритмическую неопределенность, но и приблизительность скорости исполнения, то есть неустойчивость темпа, в котором играет каденция. «При быстрой смене аффектов необходимо часто менять размер и темп», — писал он (цит. по: [1, с. 51]).

К. Ф. Э. Бах, славившийся ярко эмоциональной манерой игры, указывал ещё на одну причину метрической свободы: «Фантазирование вне такта, по-видимому, лучше всего способно выразить чувства, ибо всякий такт — все-таки оковы» [см. там же].

Описанный подход был в ту эпоху лишь одним из возможных. Значительно чаще (и это другая сторона медали) большие разделы капричио-каденций (а то и каденции целиком!) были строго метричны, и лишь заключительные (или начальные) фрагменты — свободными. Нередко метричные и аметричные (а также быстрые и медленные) эпизоды чередовались.

Взгляды современников на метрическую сторону каденций, как и на другие, иногда сталкивались между собой. Так, исследователь отмечал: «Този (1723) рекомендовал вставлять только скромные каденции, а каденции, ломающие размер, им не допускались. Й. Ф. Агрикола — автор перевода трактата Този на немецкий язык (1757) — выразил иное мнение, комментируя, что такое чрезмерно узкое ограниче-

ние со стороны Този обычно игнорировалось» [9, с. 590].

Впрочем, отсутствие метрической организации текста нередко было условным. Даже такой приверженец метрических вольностей в каденции, как К. Ф. Э. Бах, допускает весьма показательную оговорку: «Хотя в свободной фантазии нет деления на такты, но и в ней слух требует известного соотношения в смене и длительности отдельных созвучий, а зрение — такого соотношения стоимости нот, чтобы их возможно было [метрически точно] записать. В случае ее записи в начале обычно ставится обозначение такта <...> Размер часто обозначают для удобства записи; он не должен связывать исполнителя» [1, с. 50, 51].

При этом «берлинский» Бах в выписанных им каденциях к своим клавирным, виолончельным и органным концертам лишь в 5 случаях из 75 делит их (или их фрагменты) на такты, хотя нигде не выставляет тактового размера. Однако почти везде, где нет тактовых черт, К. Ф. Э. Бах ясно группирует звуки пассажей по метрическим долям, объединяя одним ребром ряд нот, который соответствует основной доле такта [7].

Более крупные каденции композиторов той эпохи, включая, с одной стороны, И. С. Баха, П. Локателли, а с другой — В. А. Моцарта, А. Э. Мюллера, Ф. К. Хофмана, Л. ван Бетховена, обычно разделены на такты, хотя и заключают в себе также нетактированные фрагменты. Вообще, чем объемнее каденция и чем больше содержит она четко структурированного пассажно-фигурационного или (в других случаях) мотивного и тем более тематического материала, подвергающегося целеустремленному развертыванию или разработке, тем чаще возникает необходимость в метрической организации расширяющегося звукового пространства.

По мнению большинства авторов трактатов, тональный план каденции должен быть близким к основной тональности части. Впрочем, были и исключения. Так, И. С. Бах в своей огромной пассажной каденции, выписанной в клавирной фуге d-moll (BWV 948), прошелся по всем 12 тональностям квинтового круга. А в каденции Гольдберга к его Клавирному концерту d-moll (1751–1756) встречаются смелые

и быстрые переходы из одной тональности в другую [10, с. 99].

В своем «Опыте» К. Ф. Э. Бах, говоря о свободной фантазии, описывает различные возможности, где, по его словам, «допускаются отклонения из главной тональности в родственные, более отдаленные и все прочие» (цит. по: [1, с. 51]). Но при всей схожести фантазии и каденции, их нельзя полностью отождествлять. К тому же выписанные «гамбургским» Бахом в указанном сборнике вставки никак не похожи на развернутые фантазии и, если содержат отклонения, то только в самые близкие тональности.

В фактурном оформлении каденций в то время преобладал гомофонный стиль изложения в виде бесчисленного количества одноголосных гаммообразных и арпеджиообразных (часто комбинированных) пассажей. «Берлинский» Бах действовал в этом плане весьма экономно. Ему не был близок стиль каденций-каприччио его отца — И. С. Баха, А. Вивальди, П. Локателли, часто развертывавших на больших временных пространствах какую-либо одну фигуру или мотив (в самом начале XVIII века такой вариант каденционных вставок, именовавшийся «перфидией», использовали Дж. Торелли и А. Корелли).

К. Ф. Э. Баху близка позиция Кванца, высказанная последним в его «Опыте» (возможно, она выработана совместно), где формулируется следующее правило: «Фигурации и простые интервалы, которыми начинается и заканчивается каденция, не должны быть повторены более двух раз — иначе они вызовут отвращение» [13, с. 154]. Именно по два раза звучат поочередно различные фигурации в правой и левой руке в выписанной К. Ф. Э. Бахом каденции в Largo Клавирной сонаты №4 из Probestücke (приложения к первому тому его трактата).

Подавляющее число выписанных К. Ф. Э. Бахом каденций выглядят как каденции-ферматы. Шеринг, рассматривавший эту разновидность каденции, отмечал, что стиль этих коротких «задержек» на ферматах, помещаемых обычно в медленных частях и финалах концертов, восходит, вероятно, к самым первым пассажным образцам и в зависимости от характера может быть образ-

но определен либо в музыке эмоционально приподнятой — как «художественное огненное колесо», то есть как своего рода фейерверк (Този), либо в музыке печальной — как «комплименты при прощании» (Маттезон) [14, с. 209–210]. К ферматам такого плана близки многие каденции, собранные в сборнике К. Ф. Э. Баха...

Подводя итоги, можно утверждать, что в сфере каденции солиста «берлинский» Бах не проявил особых креативных наклонностей: он, с одной стороны, не следовал за достижениями своих старших современников — отца, Вивальди, Тартини, Локателли, и, с другой стороны, не предвосхитил находки младших — В. А. Моцарта и, тем более, Л. ван Бетховена.

Первые тематические или пассажно-тематические каденции мы чаще всего обнаруживаем только с конца 1770-х годов у В. А. Моцарта. Именно у него впервые в основе каденции оказываются не одни общие формы движения (как в пассажных каденциях), не напоминание или более менее продолжительное развертывание кратчайших интонационных формул, оборотов, ходов (как в мотивных или пассажно-мотивных образцах каденций), но явные тематические образования, отличающиеся совершенно иной степенью индивидуализированности, композиционной оформленности, репрезентативности и т. д.¹ При этом каденции самого В. А. Моцарта претерпели серьезную эволюцию. Так, например, его каденция к 1-й части Концерта KV 246 (1776) насчитывает всего 5 тактов, а к 1-й части Концерта KV 238 (1776) состоит лишь из нескольких пассажей и трели.

У К. Ф. Э. Баха такой эволюции не наблюдается. По-видимому, он в течение всей своей творческой жизни исповедовал в этой области музыкального искусства (в отличие от других) весьма умеренный подход и отводил каденции солиста в рамках композиции целого скромную роль, нисколько не помышляя, например, о реализованной Бетховеном трактовке каденции как «второй разработки». Об этом свидетельствуют и слова «берлинского» Баха о каденции солиста в его трактате, и подавляющее большинство выписанных им образцов данного жанра, лишенных в довершении ко всему виртуозного начала...

Таким образом, второй сын И. С. Баха оказался, исключая отдельные частности, не столько между барокко и классицизмом, сколько как бы над ними, в стороне от процессов активного развития и трансформации этого вида композиторского и исполнительского творчества.

Примечания

¹ Более подробно ознакомиться с историей развития рассматриваемого феномена можно в книге автора этих строк: [6].

Литература

1. *Алексеев А.* Из истории фортепианной педагогики. Хрестоматия. Киев: Музична Украина, 1974. 166 с.
2. *Бах К. Ф. Э.* Опыт истинного искусства клавирной игры. Кн. 1 (1753) / пер. и коммент. Е. Юшкевич. СПб.: Издательский дом «Early Music», 2005. 169 с.
3. *Бах К. Ф. Э.* Из предисловия к первому сборнику сонат с варьированными репризами (1760) // Опыт истинного искусства клавирной игры. Кн. 1 (1753) / пер. и коммент. Е. Юшкевич. СПб.: Издательский дом «Early Music», 2005. 169 с.
4. *Бёрни Ч.* Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии / пер. Е. М. Алексеевой и В. Г. Вилюмана. М.; Л.: Музыка, 1967. 292 с.
5. *Кванц И.* Опыт наставления по игре на поперечной флейте // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика / ред.-сост. Л. Гинзбург. М.: Музыка, 1975. С. 10–63.
6. *Меркулов А.* Каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма. М.: Дека-ВС, 2014. 160 с.
7. *Bach C. Ph. E.* 75 Cadenzas for Keyboard (H.264/W.120) / Introduction by E. Helm. Utrecht: STIMU, 1997. VIII, 23 p.
8. *Bach C. Ph. E.* Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. Th. II. Berlin: G. L. Winter, 1762. 341 S.
9. *Badura-Skoda E.* Cadenza // The New Grove Dictionary of Music and Musician. Vol. 3. London: Macmillan, 1980. P. 586–593.
10. *Hoffman-Erbrecht L.* Klavierkonzert und Affektgestaltung. Bemerkungen zu einigem

- d-moll-Klavierkonzerten des 18. Jahrhunderts // Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1970. Bd. 15. Leipzig, Breitkopf & Knödt H. Zur Entwicklungsgeschichte der Kadenzen im Instrumentalkonzert // Sammelbände der Internationalen Music-Gesellschaft. Jg. 15 (1913–1914). Leipzig: Breitkopf & Kolneder W. Aufführungspraxis bei Vivaldi. Leipzig: Breitkopf & Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. Berlin: J. Fr. Voss, 1752. 334, [19], [1], [26] S.
11. *Schering A.* Die freie Kadenz im Instrumentalkonzert des XVIII. Jahrhunderts // Bericht über den zweiten Kongress der internationalen Musikgesellschaft zu Basel vom 25-27 September 1906. Leipzig: Breitkopf & Tromlitz J. G. Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen. Leipzig: A. Fr. Böhme, 1791. 376 S.
12. *Whitmore Ph.* Unpremeditated Art. The Cadenza in classical keyboard Concerto. Oxford: Clarendon Press, 1991. 227 p.

РЕЦЕНЗИИ

© Гун Вэй, 2015

КНИГА Т. ЮДОВИНОВОЙ-ГАЛЬПЕРИНОЙ «ЗА РОЯЛЕМ БЕЗ СЛЕЗ, ИЛИ Я — ДЕТСКИЙ ПЕДАГОГ»

В статье впервые анализируется методика известного детского педагога Татьяны Борисовны Юдовиной-Гальпериной с современных позиций. Говорится об актуальности и личном опыте адаптации ее идей в Китае. Раскрываются предложенные ею творческие методы ведения диалога с ребенком. Обращается внимание на ее опыт в обучении гиперактивных детей, способы создания комфортной рабочей атмосферы как для ребенка, так и для педагога. Оценивается предложенная ею система дыхательных и двигательных упражнений, направленная на преодоление задержки речевого развития ребенка, а также нарушений осанки.

Ключевые слова: педагог, фортепиано, музыка, дети, диалог, речевые упражнения

В настоящей статье мне хотелось бы поделиться теми соображениями, которые вызвало у меня, преподавателя фортепиано в Китае, прочтение книги Т. Б. Юдовиной-Гальпериной «За роялем без слез, или я — детский педагог». С момента выхода этой работы прошло без малого двадцать лет, сама Татьяна Борисовна, увы, уже ушла из жизни, однако актуальность вопросов, поднятых в названной книге, на мой взгляд, отнюдь не утратилась. Особенно полезен может быть этот методический труд китайским педагогам, так как в нашей стране и поныне акцент делается на техническом приобщении детей к фортепианной игре, а фактору психологическому не всегда уделяется достаточное внимание.

Прежде всего хочу отметить, что книга Юдовиной-Гальпериной весьма оригинальна по форме и самой подаче материала. С первых страниц ощущается, что книга создана педагогом-практиком, который в силу специфики своей деятельности постоянно ищет новые пути, сомневается, далеко не на все вопросы находит ответы и потому словно советуется с читателем. Кроме того, книга Юдовиной-Гальпериной не претендует на научность, а также на подведение окончательных итогов. В ней приводятся и осмысляются многочисленные факты и примеры из ежедневной педагогической практики, и каждому, кто знакомится с ними, дается возможность сделать выводы по своему разумению. Это особенно важно для молодых преподавателей фортепиано, которые делают

первые шаги на педагогическом поприще и зачастую, как гласит русская пословица, «за деревьями леса не видят».

Работая в Китае с детьми и подростками разных возрастных категорий, я также неоднократно сталкивалась с трудностями, которые аналогичны тем, о которых идет речь в книге Юдовиной-Гальпериной, и мне бы хотелось поделиться тем, как помогла мне эта работа разобраться в природе некоторых из трудностей и наметить пути к их преодолению.

В предисловии к своему труду Татьяна Борисовна подчеркивает, что она никогда не отбирала в свой класс только талантливых или непременно очень способных учеников [6, с. 7]. Это общепринятая позиция — отбор лучших учеников, и отойти от нее далеко не просто — каждому педагогу хочется работать со способными детьми, которые могут обеспечить успешный процесс занятий и хороший его результат. Между тем, как показывает практика, молодые и даже опытные педагоги в разных странах, в том числе и в Китае, при отборе учеников в класс чрезмерное значение придают первоначальной диагностике музыкальных способностей, которая далеко не совершенна. Трудно не согласиться с тем, что способности, как писал еще Б. М. Теплов, обладают компенсирующим свойством и потому развитие их непредсказуемо. «Центральная задача психологии одаренности — вовсе не ранжирование людей по высоте их одаренности, а установление способов научного анализа качествен-

ных особенностей одаренности и способностей, — замечает Теплов. — Основной вопрос должен заключаться не в том, *насколько* одарен или способен данный человек, а в том *какова* одаренность и *каковы* способности данного человека» [5, с. 28].

Ученик, подающий в раннем детстве большие надежды, может утратить интерес к занятиям на фортепиано, а казалось бы обладающий недостаточными природными данными в силу эмоциональной восприимчивости и общей творческой расположенности к музыке делает неожиданный скачок в своем продвижении. На своем скромном практическом опыте я попыталась пойти по тому пути, который рекомендует Юдовина-Гальперина, то есть брать в класс всех детей без отбора по способностям (слуху, ритму, памяти). Решающим фактором являлось активное желание ребенка заниматься музыкой. Результаты занятий позволили мне убедиться в правоте подобного подхода.

Второй, не менее важный вопрос, поставленный в книге — определение возраста для начала занятий. Юдовина-Гальперина является сторонницей раннего обучения игре на фортепиано — с трехлетнего возраста и даже ранее. Успехи ее педагогической деятельности убеждают в правомерности этого. Однако, как мне представляется, далеко не все педагоги обладают такими психологическими познаниями и такими способностями, которые позволяют им работать с подобным контингентом детей. Здесь, помимо убедительно разработанной методики, необходимы особые личностные качества педагога, которые обеспечат успех занятий. Наблюдения за работой китайских педагогов, которые зачастую кладут в основу начального периода игры на фортепиано технический тренаж, позволяют утверждать, что успешнее начинать занятия в 5–6 лет, что общепринято в системе фортепианного обучения.

Тем не менее знакомство с методами игровой формы занятий на фортепиано с трехлетними детьми, описанными в книге Юдовиной-Гальпериной, во многом может обогатить методику занятий со всеми детьми, независимо от возраста. В наше время все чаще можно встретить детей, испытывающих не только в занятиях музыкой, но и в других видах обучения психологические затруднения. Это связано с определенными социальными факторами — ускорением темпа жизни, боль-

шой занятостью родителей, обилием информации, ранним приобщением детей к компьютеру и проч. Затруднения детей на занятиях связаны с нарушением особенностей их психического развития — быстрой нервной истощаемостью, утомляемостью, нарушением работоспособности, а также с так называемой гиперактивностью, то есть с синдромом дефицита внимания.

На рост в наши дни количества детей, склонных к подобным нервным нарушениям, обращают внимание психологи, врачи, воспитатели детских садов, педагоги младших классов общеобразовательных школ, школ искусств и т. д. [3, с. 72–75]. Гиперактивные дети трудно поддаются обучению, им присуща избыточная двигательная активность, повышенная отвлекаемость, импульсивность поведения.

Следует подчеркнуть, что речь в данном случае идет отнюдь не о детях с умственной отсталостью (это другая тема, требующая специального рассмотрения), а именно о педагогически запущенных детях. Занятия музыкой, по убеждению психологов, могут оказать подобным детям огромную помощь вследствие опоры на эмоциональную сферу. И в этом плане советы Юдовиной-Гальпериной и методы ее работы как педагога-пианиста могут оказаться чрезвычайно эффективными в современных условиях, способствуя устранению негативных явлений в процессе обучения.

Юдовина-Гальперина уделяет особое внимание вопросу о том, каким, по ее представлению, должен быть детский педагог. Задуматься над этим важно каждому из нас, преподавателей фортепианной игры. Прежде всего надо уметь, как пишет автор книги, как бы заново переживать вместе с ребенком его ощущения и переживания, что требует огромных затрат душевных сил и энергии. «Новые ощущения — это радость, но она не дарит покоя», — подчеркивает Юдовина-Гальперина. — Педагог не навязывает ребенку своих ощущений, он творит вместе с ним, помогает избавиться от комплексов, обрести свободу» [6, с. 6, 12].

Современные психологи выделяют следующие качества педагогической личности, необходимые для успешной работы с детьми: способность к эмпатии, педагогическая компетентность, деликатность и тактичность, человечность и гуманность, организаторские и коммуникативные способности, умение быть

интересным и неформальным в работе с детьми и так далее [4, с. 46–48].

Все названные качества Юдовина-Гальперина демонстрирует в процессе занятий. Обращает на себя внимание ее мастерство ведения диалога с ребенком, которому можно научиться. «Нельзя начинать урок, если не создана атмосфера душевного комфорта. Это важно не только для ученика, но и для учителя, который чувствует себя настоящим психотерапевтом, освобождая ребенка от отрицательных эмоций, облегчая возникшие у него проблемы. Педагог на уроке — это друг, собеседник, советчик» [6, с. 10], — подчеркивает она. В процессе вербального диалога педагог стремится ввести ребенка в нормальный режим общения, воздействуя на то особое, уникальное, что отличает одного ребенка от другого. Подобного рода вопросы-ответы, инспирированные как педагогом, так и ребенком, щедро представлены на страницах книги.

В процессе краткого, но непременно доброжелательного и заинтересованного разговора с ребенком, Юдовина-Гальперина обращает внимание не только на эмоциональный тон разговора и его содержание, но и на особенности речи ученика — темп интонации, отзывчивость на замечания, вопросы и прочее. У детей младшего возраста часто встречаются речевые дефекты, тормозящие их развитие, нарушающие общение со сверстниками. Автор книги справедливо полагает, что именно в раннем возрасте обучение музыке не должно быть оторвано от обучения речи.

Предлагаемые в книге Юдовиной-Гальпериной звукоречевые игры весьма эффективны в этом направлении. Автор подчеркивает, что подобные занятия можно назвать музыкально-логопедическими упражнениями. Нельзя не вспомнить в связи с этим, что прославленная методика музыкального воспитания К. Орфа также во многом имеет своей основой ритмизацию речи [2, с. 143]. В анализируемой нами книге Юдовиной-Гальпериной предлагаются разные виды музыкально-речевых упражнений — диалогическое пропевание педагогом и учеником коротких попевок, состоящих из дуолей, триолей, квинтолей. Это нормализует дыхание ребенка и приучает его к правильной артикуляции и фразировке. Немалый интерес у детей вызывает сочинение мелодий к стишкам-скороговоркам, а также сочинение

стишков к мелодическим попевкам и прочее. Весьма полезно, особенно для самых маленьких, также чтение стихов под ритм шагов и так далее.

Большое значение уделяет Юдовина-Гальперина дыхательной гимнастике. Известно, что немалой помехой для успешных занятий на фортепиано является зажатость, которую врачи называют гипертонусом мышц. Это скорее психологическая, нежели физическая проблема. У маленьких детей она связана с необходимостью сидеть за инструментом, что не всегда удобно ребенку. По мнению автора книги, занятия с трехлетними и четырехлетними детьми можно начинать в абсолютно свободной манере — ребенок в процессе игры может стоять, передвигаться вдоль инструмента, сидеть на коленях у родителей или у учителя. В этом случае удастся избежать излишней напряженности мышц спины и шеи, постепенно приучает маленького пианиста к красивой, удобной и правильной посадке.

Юдовина-Гальперина специально обращает внимание педагогов фортепиано на то, что между слухом и моторной ловкостью в овладении инструментом нет однозначной связи. Именно поэтому нередко случается, что дети, обладающие хорошими слуховыми данными, медленно продвигаются в освоении фортепианных движений, а другие, казалось бы, менее музыкально одаренные, справляются с этим процессом в более короткие сроки. В связи с этим автор книги предлагает постоянно следить за осанкой ребенка, причем не только в процессе игры на инструменте, но и в повседневной жизни.

Татьяна Борисовна рекомендует целую серию гимнастических упражнений [6, с. 64–69], способствующих преодолению затруднений, связанных с нарушением осанки. Упражнения эти постепенно усложняются. Поначалу они выполняются с помощью педагога и при его непосредственном участии, а впоследствии — самостоятельно. Подобная работа, как и педагогический процесс в целом, импровизационна по своей сути и предполагает активное фантазирование самого ученика. Каждое из предложенных упражнений в том или ином плане способствует приобщению ребенка к фортепианной игре.

Назову некоторые из них. «Лифтик» — упражнение, связанное с распределе-

нием тяжести и свободным «падением» рук. «Балерина» — упражнение, связанное с умением держать осанку, освобождать мышцы рук от зажатостей. Очень важны упражнения, в которых используются вращательные движения, особенно те, в которых принимают участие грудные и спинные мышцы. Нельзя не заметить, что рекомендации Юдовиной-Гальпериной по сути перекликаются с теми, которые предлагает известный детский педагог А. Д. Артоболевская в своем замечательном пособии «Первая встреча с музыкой» [1, с. 6–8]. Многие из приведенных в книге Юдовиной-Гальпериной методов работы предполагают групповые занятия. В связи с этим они могут в различных вариантах успешно использоваться в детских садах и в других коллективах, практикующих формы совместного приобщения детей к музыке.

В настоящей статье я не ставила перед собой задачу осветить все аспекты, которые затрагивает в своей книге Юдовина-Гальперина. Современные педагоги немало могут почерпнуть из этого интересного труда. Каждый, кто интересуется работой с детьми младшего дошкольного возраста, найдет в ней ответы на многие волнующие его вопросы. Не утратили своей актуальности и конкретные рекомендации автора, положившего много лет жизни на разработку своей оригинальной методики занятий с детьми. Использование на практике этих рекомендаций помогает превратить приобщение детей к игре на фортепиано в радостный и полезный во всех смыслах творческий процесс. Музыка в жизни человека всегда приносит радость и украшает жизнь. Неслучайно весьма популярное российское пособие для начинаю-

щих пианистов В. Геталовой и О. Визной носит название «В музыку с радостью». Сегодня в России и в других странах можно встретить немало педагогов, которые следуют советам, отраженным в книге замечательного детского педагога-пианиста Татьяны Борисовны Юдовиной-Гальпериной. Именно радостное обучение должно стать девизом для детского фортепианного образования во всех странах, в том числе и в Китае.

Литература

1. *Артоболевская А. Д.* Первая встреча с музыкой: учебное пособие. М.: Композитор, 1995. 100 с.
2. *Баренбойм Л.* Путь к музицированию. Изд. 2-е, доп. Л.: Советский композитор, 1979. 352 с.
3. *Косякова О., Маркова О.* Синдром дефицита внимания и гиперактивности в дошкольном возрасте // Традиции и новации в профессиональной подготовке и деятельности педагога: материалы Всероссийской научно-практической конференции преподавателей и студентов. Тверь, 2012. С. 72–75.
4. *Рогов Е. И.* Учитель как объект психологического исследования: пособие для школьных психологов по работе с учителем и педагогическим коллективом. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1998. 496 с.
5. *Теплов Б. М.* Психология музыкальных способностей: избр. труды: в 2-х т. М.: Педагогика, 1985. Т. 1. 328 с.
6. *Юдовина-Гальперина Т. Б.* За роялем без слез, или я — детский педагог. СПб.: Союз художников, 2002. 112 с.

© Климовицкий А. И., Никитенко О. Б., 2015

**НОВОЕ ЗНАНИЕ О КИТАЙСКИХ ЛАДАХ: ПРЕДСТАВЛЯЕМ МОНОГРАФИЮ
ПЭН ЧЭНА «ЛАДОВАЯ СИСТЕМА ЮНЬ-ГУН-ДЯО И ЕЕ ПРЕТВОРЕНИЕ
В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА»
(СПБ.: КОМПОЗИТОР • САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2013. 220 с.)**

Статья посвящена анализу монографии китайского композитора и музыковеда Пэн Чэна «Ладовая система юнь-гун-дяо и её претворение в творчестве китайских композиторов XX века». Дано развернутое представление авторской теоретической концепции уникального феномена китайской музыкально-теоретической культуры — ладовой системы юнь-гун-дяо. В статье сквозь призму ладовой теории предложено сопоставление элементов китайского и европейского музыкального опыта, дополняющее картину сопоставлений, предпринятых автором монографии.

Ключевые слова: лад, пентатоника, гептатоника, юнь-гун-дяо, тональность, гармония, система родства тональностей, ладовая иерархия, музыкальный опыт, носитель музыкального опыта

Автор монографии — китайский композитор и музыковед, доцент Линьского университета, главный научный сотрудник музыкального института при Линьском университете, составитель «Словаря русско-китайских и китайско-русских музыкальных терминов» (Цзинань, 2010). Ему принадлежат разножанровые музыкальные произведения и весьма солидный список научных работ и изданий, среди которых книги «Китайская традиционная ладовая система и ее применение в XX веке» (М., 2006), альбом «Избранные пьесы для маленьких пианистов» (М., 2006), «Классическая фортепианная музыка» (на китайском языке. Цзинань, 2009), ряд статей на русском и китайском языках. Можно сказать, что российскому читателю повезло: Пэн Чэн свободно владеет русским языком и своими книгами просто одарил нашего читателя, погрузив его в самую сердцевину ладовой проблематики — такой, какой она явлена изнутри, аутентичному носителю опыта, да еще столь разностороннему специалисту.

Монография Пэн Чэна представляет собой серьезное теоретическое исследование, в котором развернуто систематическое описание самобытной ладовой системы китайской музыки. Юнь-гун-дяо — так называется этот уникальный феномен китайской музыкально-теоретической культуры — рассмотрен в широком контексте: он сопряжен с философской системой древнего Китая, его актуальное состояние продемонстрировано в творчестве современных композиторов Китая, наконец, грандиозная конструкция юнь-гун-дяо, тщательно вы-

строенная автором на основе основательного изучения трудов китайских теоретиков и собственных исследовательских обобщений, сопоставлена с европейской системой ладового мышления.

Из книги Пэн Чэна заинтересованный читатель неожиданно узнает, что пентатоника — это строительный элемент отнюдь не пентатонической системы. Пентатоника — это своеобразная микроструктура, воспринимаемая как *единство* внутри гун-группы (гун-группа — исходная структура, диатонически объединяющая и подчиняющая пентатоники, выстраиваемые на ее ступенях). Гун-группу можно назвать собственно ладом, который может быть *эквивалентен* (подчеркнем: эквивалентен, а не аналогичен) европейскому мажору или минору. На каждой ступени гун-группы находится характерная пентатоническая микроструктура, имеющая отдельное наименование в китайской музыке. Подобно тому, как в гармоническом ладу каждая ступень может быть гармонизована аккордом внутритональным или побочным (и носитель гармонического опыта *слышит* и *опознает* в мелодии гармоническое состояние той или иной ступени в каждый момент мелодического развития), каждая ступень исходной структуры может быть *услышана* как принадлежащая *разным* пентатоническим микроструктурам.

Базовый уровень лада (или исходная структура, дающая название ладу) — это уровень семи, а не пяти звуков. Автор объясняет, что при анализе пентатоники необходимо

учитывать гептатонику, в которую может быть развернута пентатоника при помощи дополнительных звуков. Эти звуки, расширяющие пентатонику до гептатоники, образуют три связанные пары, заполняющие широкий интервал элементарной (пентатонной) структуры. Специфический статус этих звуков не имеет никаких аналогов в европейских мелодических ладах. Это *ладовые* звуки, подчеркивает автор, но с особой функцией. Их нельзя уподобить альтерации или хроматизму в европейском значении. Их не принято выписывать в пентатоническую структуру, они не всегда присутствуют в музыке, но их наличие всегда предполагается, что отражает принятая нумерация ступеней пентатоники: ступени пентатоники нумеруются от семиступенности. Теоретически возможны четыре пары этих дополнительных ступеней, но реально существуют три, при помощи которых образуются, соответственно, три гун-группы (*каждая с «личным» наименованием*) или, если вполне «законно» применить европейский термин, три *одноименных* лада: эти лады выстраиваются от одного звука, но заполнение терций в них варьируется. Судя по всему, такое родство или связь ладов основаны на мелодических сопоставлениях ступеней, которые способны «перекрасить» интонацию и выявить ее принадлежность к определенной гун-группе. На данном уровне основные ступени лада во всех гун-группах обладают неизменным значением.

Другая картина проступает на уровне юнь. В систему юнь объединяются не одноименные гун-группы, а гун-группы гептатоник с *общими* дополнительными звуками, но с *разными* тониками, расположенными в квинтовом круге на две квинты от исходного звука. Следовательно, одни и те же звуки носителем описываемой культуры могут быть восприняты по-разному: в короткой мелодии можно слышать *одни и те же* звуки как *функционально разные* — на ощущение характеристичности той или иной ступени влияет ее принадлежность к конкретной структуре, которую опять же необходимо *услышать* в акустически и звуковысотно неизменном пространстве.

Несомненно, разнообразие энергий отдельных звуков мелодии носители культуры слышат, как интуитивно «слышит» европейское ухо гармонию в звуках мелодии без акком-

панемента. Понятно, что ощутить энергетику и характеристичность интонаций китайской музыки можно только изнутри того опыта, которому принадлежит эта чрезвычайно утонченная ладовая система.

Китайская ладовая система, а шире — слуховой опыт, стоящий за этой системой, сопоставим с европейским опытом мажорно-минорной ладотональности по двум линиям. Одна линия продемонстрирована китайским музыкантом. Это линия совпадений и внешних аналогий: именно совпадающие элементы — звукоряд, строй, количественная сторона, общий характер функциональности — позволяют ему увидеть некоторый ряд сходств-различий. Другую линию нетрудно увидеть, если вывести обобщение ладового описания на иной уровень. Она может быть выстроена на основании сравнения *функциональных эквивалентов* систем; она возможна при сопоставлении всех *фонологически существенных* элементов слухового опыта. А к ним относятся ритм, тембр, артикуляция музыки. Лад не мыслим отдельно от этих параметров, он существует в теснейшей взаимозависимости всех составляющих звука, обработанных в музыкальной практике той или иной культуры. Лад формируется под воздействием тембровых и ритмических условий музыкальной практики, и лад же воздействует на специфичность ритма и развитие инструментария. Такие выразительнейшие инструменты Китая как хордофон цинь или скрипка эрху, способные сообщать звуку до ста тембровых оттенков, свидетельствуют об интимной связи тембровых и ладовых функций. Однако эти параметры, являющиеся самоочевидными для носителя опыта, остались за кадром его работы.

Отрадно осознавать, что музыкально-теоретическая литература на русском языке пополнилась столь серьезным исследованием, посвященным китайской традиционной музыке. Впервые в научный обиход вводится развернутая система концептов, отточенных в музыкальной теории и практике китайского народа. Китайская терминология показана в исторической динамике, с одной стороны, и в контексте научных дискуссий в среде китайских теоретиков XX века, с другой. По существу, впервые представлено китайское теоретическое музыкознание XX столетия. Наконец, в книге живо и чрезвычайно интересно продемонстрирова-

но актуальное бытие традиционных ладовых структур в творчестве современных китайских композиторов.

Авторское исследование ладовой системы китайской музыки — это существенный вклад в изучение общих проблем звуковысотной организации музыки. Древнейшая традиция, базовым основанием которой является пентатоника, детально описана и систематизирована высокопрофессиональным носителем данной культуры, который представил европейскому читателю не только богатый теоретический и практический материал, но и осветил научную дискуссию на тему национальной ладовой системы в китайском музыковедении. «Звучание» современной музыки Китая в примерах, которыми наполнены страницы исследования, живая теоретическая мысль, увлека-

ющая читателя, будет востребована не только музыковедами, но и музыкантами-практиками в русле всеобщего интереса к творчеству неевропейских композиторов.

Монография оригинальна по содержанию, она открывает новые перспективы в исследованиях ладовых аспектов современной музыки, наконец, она служит важным этапом межкультурных взаимодействий. Ладовая система юн-гунь-дяо — уникальный концепт и продукт китайской музыкальной ментальности, весьма приблизительно описанный музыкальными «чужестранцами», наконец-то преподнесен «в точном переводе». Можно надеяться, что на руинах былой культурной изоляции книга Пэн Чэна будет накапливать не только научную и практическую, но и гуманитарную ценность.

SUMMARY

Bochkova T. Organ sonatas of J. H. Reinberger: to the problem of the genre interpretation. The main point of observation in this article is twenty organ sonatas of a German composer of the second half of the XIX century J. H. Reinberger. The article analyses stylistic, genre and dramaturgic regularities, as well as general evolutionary processes of the genre development; it defines the peculiarities of the composer's dialogue with the German tradition.

Key words: organ sonata, Romanticism, tradition, J. H. Reinberger

Kuranova J. Special features of mystery embodiment in the libretto of the musical performance «Flood» by I. F. Stravinsky – R. Kraft. The article analyses the libretto of «Flood», composed by R. Kraft. The main attention is given to the texts of York and Chester cycles of mysteries of the XV century which are included in it. The author identifies the features of work with primary sources and some of the features of the mystery in the composition.

Key words: libretto, mystery, mystery, York cycle of mysteries, Chester cycle of mysteries, play, narrator

Zheleznova T. Compositional features of M. Ravel's opera «The Spanish hour». The opera «The Spanish hour» is a creative update of the opera buffa, which contributes to it the features of the declamatory-recitative opera with a thorough development. Along with the brevity and kaleidoscopic alternation of the scenes, the concentric structure, the intonation and tonal interactions logic gives the opera composition the unique unity and integrity.

Key words: M. Ravel, opera «The Spanish hour», opera buffa, composition, contrast dramaturgy, concentricity

Rodionova I. Mass genre in Petr Eben's creativity in the liturgical reform context in 1965. «Missa cum populo». Characteristic features of the Mass genre in the work of Petr Eben in the context of the liturgical reform in 1965 are revealed in the article. A detailed analysis of one of the masses — «Missa cum populo» is made. The author traced the evolution of choral style (two periods of creativity) and noted the relationship of church music traditions and modern compositional techniques in the heritage of Petr Eben.

Key words: choral art, liturgical music, choral texture, genre, Gregorian chant, the antiphon

Vasiliev R. To the analysis of A. Izosimov's choral composition «Empathy for the Soul». The article analyzes the sonor choral composition «Empathy for the Soul» of A. Izosimov. The author of the article considers modal and rhythmic features of the original monody, organization of the sonor texture by means of micropolyphony and microtones. It provides recommendations on mastering the composition with the choir.

Key words: A. Izosimov, sonorism, micropolyphony, microtonal music, mode, choral performance

Reznik Ark. The genre of the sonata in Igor Rekhin's creativity (at the example of Sonata №2 for guitar). This article for the first time in the domestic musicology considers Sonata №2 for solo guitar (1984) by a famous Russian composer, member of the Union of Composers of Russian Federation I. Rekhin (1941). The author analyzes intentional aspects, the features of the genre, the peculiarities of the form, the tonal plan, the means of compositional expression, the techniques of performing realization taking into account the instrument specificity. The article also offers the composer's opinion about this cycle and his experience with the guitarists, playing the seven-string guitar.

Key words: I. Rekhin, sonata, music for six-string and seven-string guitar, the second half of the XX century, style, performing interpretations

Sun Lu. The phenomenon of opera-yange in the Chinese musical theatre of XX century. Opera-yange that emerged on the basis of folk singing and dancing traditions played a significant part in the development of the Chinese musical theatre of the XX century. The author provides the chronology and the typology of the opera-yange and also reveals the artistic peculiarities of this original genre.

Key words: yange, opera, genre, theatre, China

Shinkareva M. Modern polyphony as a subject of musicology: crystallisation of a new discipline. Polyphony of the second half of the XX – beginning of the XXI centuries is an attractive object for scientific research. As a form of art, which had preserved its status quo for centuries, in the given period polyphony overcame the academicism of previous practices and entered the field of radical innovation. The article highlights the issues of scientific reflexion of this process and the uprise of a special scientific discipline (alias «modern polyphony»).

Key words: «Modern polyphony», «avant-garde art», scientific discipline, crystallizing the concept of modern polyphony

Vasilenko Y. Modern problems of Prokofiev's piano compositions interpretation (at the example of the cycle «Visions Fugitives» op. 22). At the example of the cycle «Visions Fugitives» op. 22 the author of the article reviews those stylistic features of piano works by Prokofiev, which often remain out of sight of researchers. The author invites the reader to go beyond the usual, «template» perceptions of the composer's music. The article deals with biographical and historical context of the creation of this cycle, different interpretations of «Visions Fugitives» by outstanding pianists of the XX century, as well as the ballet interpretation by K. Goleizovsky. Particular attention is given to Prokofiev's recording of selected pieces from this opus, which, along with other things, allows to investigate the possibility of forming a separate cycle of individual miniatures.

Key words: Prokofiev, «Visions Fugitives», Goleyzovsky, stylistic features, performer's interpretation, the author's recording

Reznik An. Outstanding contemporary of Rakhmaninov, Skryabin, Mettner, the most important representative of the «Russian abroad» (creative biography of S. E. Bortkiewicz). In the article for the first time in the native musicology creative biography of the most important representative of the «Russian abroad» — composer, pianist, teacher Sergei Bortkiewicz (1877–1952) is highlighted. A typical picture of the best representatives of Russian musical emigration existence in Western Europe in the first half of the twentieth century is revealed on the example of life's journey of Bortkiewicz. His talent as a composer and pianist is estimated by his outstanding contemporaries. Specific features of the composer's musical language are identified: consideration of the experience of Western European Romantic composers of the nineteenth century and profound succession of style of prominent representatives of the Russian school of composition of the second half of the XIXth — early XXth century.

Key words: S. Bortkiewicz (1877–1952), composition, style, «Russian abroad», the music of the first half of the XXth century, traditionalism, emigration, revolution

Gryaznov V. Alfred Brendel in the context of the world pianism of the second half of the XXth century. This article analyzes the features of the performing style of the Austrian pianist Alfred Brendel. The author traces the professional development of the musician, represents the most important of his artistic principles. Comparing A. Brendel with other outstanding pianists of the second half of the twentieth century, the author attempts not only to enter the pianist into some conventional classification, but also to identify his uniqueness.

Key words: Alfred Brendel, biography, pianists of the second half of the twentieth century, Viennese piano school, academic classicism

Zhao Ming. Bayan compositions of the Chinese composer Li Yuqiu: some problems of interpretation. The way of bayan and accordion art development in China is traced in the article on the example of little-known in Russia creativity of Li Yuqiu (1929–2013), beginning with simple pieces till compositions including serious and important images of academic music.

Key words: Li Yuqiu, bayan duets, ensembles, suites, hidden programmatic character, Chinese legends, bayan and accordion performance

Merkulov A. C. P. E. Bach in the history of a soloist's cadenza. In this article, for the first time in Russian musicology, peculiarities of Bach's cadenzas of a soloist, their position in the history of this musical phenomenon in the XVIIIth and the early XIXth century are examined. Analyzing numerous specimens of cadenzas by «Berlin's» Bach and his statements about this musical phenomenon, the author shows the style of the master's cadenzas (intonational content, size, tonal plan, metro-rhythmic pattern, tempo profile, texture) in comparison with the improvisational inserts of his older and younger contemporaries — J. S. Bach, A. Vivaldi, P. Locatelli on the one hand, and B. A. Mozart, L. van Beethoven, on the other hand.

Key words: C. P. E. Bach, cadenza of a soloist, music history of the XVII-Ith — the beginning of the XIX-th century

Gong Wei. The book by T. Yudovina-Halperina «At the piano without tears or i am a children pedagogue» in the context of modernity. The technique of a Russian famous children pedagogue Tatiana Yudovina-Halperinaat is analyzed in the article for the first time from modern position. The author refers to the relevance and personal experience of adaptation the pedagogue's ideas in China. Proposed by her creative methods of dialoguing with a child are revealed. The article describes Yudovina-Halperina's experience of training hyperactive children, ways of creating a comfortable atmosphere for both a child and a pedagogue. Her system of breathing and motor exercises is estimated. This system is important because it is directed to overcoming delays in speech development and violation of posture as well.

Key words: pedagogue, piano, music, children, dialog, speech exercises

Klimovitskiy A., Nikitenko O. New knowledge about Chinese harmonies: presentation of Peng Cheng monography «Harmony system yun-gong-diao and its usage in creativity of the XX-th century Chinese composers». The author's theoretical concept of this unique phenomenon of Chinese musical and theoretical culture — harmonic yun-gong-diao system is widely presented in the article. It is proposed in the article to compare elements of Chinese and European musical experience and that will add something more to the process of comparison undertaken by the author of the monography, taking into consideration harmony theory.

Key words: harmony, pentatonic, heptatonic, yun-gong-diao, tonality, harmony, system of related harmonies, harmonic hierarchy, music experience, musical experience bearer

АВТОРЫ НОМЕРА

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

E-mail: tatyana31@yandex.ru

Василенко Юлия Олеговна, преподаватель Московской городской детской музыкальной школы им. С. С. Прокофьева (Москва), соискатель кафедры музыкальной педагогики и исполнительства Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

E-mail: julia.vasilenko@gmail.com

Васильев Руслан Николаевич, старший преподаватель кафедры хорового дирижирования Пермской государственной академии искусства и культуры

E-mail: runivas@yandex.ru

Грязнов Вячеслав Владимирович, ассистент профессора кафедры специального фортепиано Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, соискатель кафедры музыкальной педагогики и исполнительства Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

E-mail: slava.gryaznov@gmail.com

Гун Вэй, преподаватель Института музыки Педагогического университета Цзянсу (Китай)

E-mail: 32434501@qq.com

Железнова Тамара Яковлевна, кандидат педагогических наук, профессор кафедры музыкальной педагогики и исполнительства Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки, декан ФДОиПК

E-mail: zheleznova@sandy.ru

Климовицкий Аркадий Иосифович, доктор искусствоведения, профессор кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств Санкт-Петербургского государственного университета, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, главный научный сотрудник Российского института истории искусств РАН, член Союза композиторов России, Gessellschaft für Musikforschung (Kassel), Русско-Немецкого общества Чайковского (Москва – Тюбинген) и Richard Wagner Gesellschaft (Bayreuth)

E-mail: a.klimovitsky@gmail.com

Куранова Юлия Александровна, аспирант кафедры истории музыки Российской академии музыки им. Гнесиных (Москва)

E-mail: rus.july@rambler.ru

Меркулов Александр Михайлович, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории (академии) им. П. И. Чайковского

E-mail: am2929679@yandex.ru

Никитенко Оксана Борисовна, кандидат искусствоведения, доцент факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета

E-mail: nikitenko-k@list.ru

Резник Анна Леонидовна, концертмейстер Российской академии музыки им. Гнесиных (Москва), соискатель кафедры музыкальной педагогики и исполнительства Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

E-mail: annareznik@yandex.ru

Резник Аркадий Леонидович, преподаватель Государственной классической академии им. Маймонида, соискатель кафедры музыкальной педагогики и исполнительства Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

E-mail: arkadireznic@yandex.ru

Родионова Ирина Андреевна, аспирант кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

E-mail: txirola@rambler.ru

Сунь Лу, аспирант кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

E-mail: nngk@mail.ru

Чжао Мин, ассистент-стажер кафедры народных инструментов Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

E-mail: 104064901@qq.com

Шинкарева Майя Изъяславовна, кандидат искусствоведения, заслуженный работник высшей школы РФ, профессор кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки им. Гнесиных (Москва)

E-mail: maiyas@list.ru

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

Преподаватель кафедры музыкальной педагогики и исполнительства (дирижирование, основы дирижирования, вокальный ансамбль) — 0,5 ст.

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

Контактный телефон / факс — (831) 419 40 15

РЕКТОРАТ

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

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

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

Оформление сносок и примечаний в пределах статьи должно быть единообразным: библиографические ссылки оформляются внутри текста ([1, с. 3], первая цифра — указатель источника, который приводится в конце рукописи в разделе «Литература» в алфавитном порядке), примечания (без применения автоматической функции «сноска») приводятся в конце статьи перед списком литературы. Список литературы оформляется в соответствии с требованиями ГОСТ Р 7.0.5-2008. Рукопись обязательно подписывается автором (авторами) на каждой странице. Указывается дата.

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

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

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

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

603600, Нижний Новгород, ГСП-30,
ул. Пискунова, д. 40,
Нижегородская государственная консерватория
(академия) им. М. И. Глинки,
издательский отдел.

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

Редакционный совет:

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

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

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

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

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

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

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

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

Т. Г. Бухарова (кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой иностранных языков)

Л. А. Зелексон (кандидат физико-математических наук, доцент кафедры музыкальной звукорежиссуры)

Е. В. Приданова (зав. аспирантурой, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки)

Т. Б. Суханова (зав. издательским отделом, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры музыкальной педагогики и исполнительства)

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

Компьютерная верстка А. С. Платонова

Дизайн обложки Е. Н. Соловьев

Корректор Л. А. Зелексон



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

Журнал зарегистрирован Министерством печати и массовой информации РФ
Рег. № ФС77-41738 от 20.08.2010

Распространяется во всех регионах России

Подписка по каталогам «Пресса России» (индекс 82885)

Свободная цена

Издание включено в систему Российского индекса научного цитирования
(договор № 74-11/2010Р от 24.11.2010)

Адрес издателя и редакции:

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

ФГБОУ ВПО «Нижегородская государственная

консерватория (академия) им. М. И. Глинки»

Тел./факс (831) 419-40-56

Подписано в печать 20.02.2015. Формат 60×84/8.

Усл. печ. л. 9,3. Тираж 100 экз. Заказ №42.

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

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