16+

Нижегородская
государственная
консерватория
им. М. И. Глинки

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Научно-
аналитический,
научно-
образовательный
журнал

1 [39] 2016

Главный редактор
Т. Б. Сиднева

Зам. главного редактора
О. М. Зароднюк

Редакционный совет
Т. Н. Левая
В. Н. Сыров
А. А. Амрахова
Р. А. Ульянова
А. Е. Кром
Т. Я. Железнова
А. А. Евдокимова
Т. Г. Бухарова
Л. А. Зелексон
Е. В. Приданова
Т. Б. Суханова

Компьютерная верстка
А. С. Платонова
Корректор
Л. А. Зелексон

Учредитель и издатель
ФГБОУ ВО
«Нижегородская
государственная
консерватория
им. М. И. Глинки»

Адрес издателя
и редакции:
603950, Нижний Новгород,
ул. Пискунова, д. 40
Тел./факс (831) 419-40-56

http://www.nnovcons.ru
E-mail:
nngk.izdaniya@yandex.ru

Содержание

Проблемы теории и истории музыки

Булавинцева Ю. В. В рамках церковной традиции: Реквием А. Брукнера 3

Маклыгина А. А. «Реформатор с глубоким осознанием традиции». К вопросу о гармонии в музыке Эдгара Вареза 7

Гончаренко С. С. Аудиовизуальные паттерны додекафонии 15

Абдуллина Г. В. «Не ручей, а море…»: аналитические размышления о творчестве Григория Корчмара 21

Зароднюк О. М. Античная поэзия в вокальной лирике Татьяны Сергеевой 24

Присяжнюк Д. О. В. Екимовский. Виртуальные грани риторики 29

Проблемы теории и истории исполнительства

Грязнов В. В. Творческое наследие Альфреда Бренделя и исполнительские принципы крупнейших отечественных пианистов-педагогов XX века: черты общности 35

Василенко Ю. О. Безграничный мир Восьмой сонаты Прокофьева: богатство и разнообразие трактовок 39

Гринес О. В. Некоторые стилевые особенности Сонаты для кларнета и фортепиано ор. 128 Марио Кастельнуово-Тедеско (опыт исполнительского анализа) 43

Проблемы методики и педагогики музыкального образования

Чжан Кэу. Цай Юаньпэй и Сяо Юмэй: творческий тандем в истории китайского музыкального образования первой половины XX века 53

Ян Бо. Чжоу Сяоянь: у истоков профессионального певческого искусства Китая 57

Музыка в ее художественных параллелях и взаимосвязях

Булычёва Е. И. Музыка в «парламенте форм» 56-й Венецианской биеннале 60

Дай Юй. Роль традиционной поэзии в новой китайской музыке 64

© Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки, 2016

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

© *Булавинцева Ю. В., 2016*

УДК 783

В РАМКАХ ЦЕРКОВНОЙ ТРАДИЦИИ: РЕКВИЕМ А. БРУКНЕРА

В статье анализируется Реквием А. Брукнера с позиции реконструкции стилевых элементов Ренессанса, барокко, классицизма. Отдельное внимание обращается на старинную форму записи партитуры, примеры более древних способов исполнения церковной музыки.

Ключевые слова: старинная форма записи, церковная традиция, Реквием А. Брукнера

С церковной музыкой А. Брукнер был знаком еще в детские годы, когда мальчиком пел сначала в хоре ансфельденской школы, а затем был певчим в монастыре св. Флориана. Позже, пребывая в должности органиста в разных храмах Австрии, А. Брукнер познал тонкости исполнительского органного искусства, овладев в совершенстве мастерством игры на этом инструменте. Все авторское наследие А. Брукнера в той или иной степени отражает его трепетное отношение к церковной музыке и ее традициям. Даже в поздних вокально-симфонических произведениях просматривается так называемый «хоровой компонент»[1] как одна из важных составляющих музыкальной ткани его сочинений. Возвышенный характер звучания, отражающий особенности «брукнеровского» мелодического и гармонического мышления, верность церковным традициям говорят о том, что А. Брукнер просто «…не мог сочинять иначе, как в русле "*обращенности к Богу*"» [7, с. 159]. Однако не только религиозность А. Брукнера, его обучение и работа в храмах Австрии оказали влияние на формирование его авторского стиля. Немаловажную роль в этом сыграло и личное пристрастие композитора к старинной музыке в целом: интерес к григорианике, полифонии эпохи Возрождения, сочинениям отдельных авторов XVII–XVIII веков.

Несмотря на большое количество научных публикаций, раскрывающих тему сакральности в его творчестве, авторы не всегда уделяют должное внимание сочинениям, написанным А. Брукнером в ранний период творчества. Однако именно в них можно увидеть истоки будущих музыкальных пристрастий композитора, его глубокие знания в области культовой музыки. Одним из таких сочинений по праву можно считать Реквием d-moll, написанный на заказ еще в довенский период и исполненный в 1849 году в годовщину смерти его друга, нотариуса и служащего монастыря св. Флориана Ф. Зейлера. Несмотря на то что Реквием d-moll занимает достаточно скромное место в ряду крупномасштабных полотен А. Брукнера, таких как мессы или «Te Deum», именно это сочинение вызывает исследовательский интерес прежде всего с позиции ретроспективы различных стилевых элементов церковной традиции. На протяжении всего произведения постоянно осуществляется диалог с эпохами Ренессанса, барокко и классицизма. На примере этого произведения можно увидеть и понять, как хорошо А. Брукнер владел правилами написания церковной музыки, понимал особенности формы ее записи, знал законы расположения и соотношения голосов и инструментов в храме.

Изначально сориентированный на исполнительские возможности конкретного небольшого храма Реквием d-moll является скорее сочинением камерным, о чем говорит и его исполнительский состав: четырехголосный смешанный хор, трио тромбонов и небольшая группа струнных инструментов, часть из которых (Basso, Violino, Violoncello) входят в группу *basso continuo*. Все десять номеров Реквиема выстроены в соответствии с традицией чинопоследования заупокойной службы[2]. Вербальный текст Реквиема не имеет купюр и каких-либо особых изменений, лишь в отдельных фрагментах партитуры А. Брукнер допускает повтор наиболее значимых в литургическом смысле слов. Доминирование силлабики, аккордовый склад изложения, моноритмический рисунок во всех партиях хора обеспечивают четкость и ясность произношения канонического текста, что всегда являлось важным фактором исполнения церковной музыки.

Большая часть номеров цикла апеллируют к традициям барокко и классицизма, но в Реквиеме есть и фрагментарное внедрение более древних элементов культовой музыки. В качестве примера можно привести номер «Hostias», который исполняется только мужским составом хора и напоминает о временах, когда звучание женских

голосов в храме было недопустимо, а высокие партии исполнялись мальчиками-дискантами[3]. Светлые и чистые голоса детей символизировали пение ангелов и херувимов. Запрет на звучание голосов женщин в церкви отчасти был связан с посланием Апостола Павла: «…Жены ваши в церквах да молчат, ибо не позволено им говорить … ибо неприлично жене говорить в церкви» [1 Кор. 14:34]. В церковных интердиктах XIII века также можно найти подобное установление: «Мы запрещаем женщинам собираться для того, чтобы петь и танцевать, входить на кладбища или другие святые места…» [6, с. 319]. В дальнейшем, в процессе секуляризации церковных жанров звучание женских голосов было разрешено, однако и сейчас в отдельных храмах продолжает сохраняться традиция исполнения высоких вокальных партий только детскими голосами.

Пример обращения к древней церковной традиции можно увидеть в номере «Agnus Dei», где просматриваются черты респонсорного стиля. Изначально по традиции это песнопение исполнялось всей общиной, затем в практику вошел респонсорный тип, при котором священнослужитель запевал начальную строфу текста, а хор прихожан подхватывал его вторую половину (repetenda). В Реквиеме А. Брукнера в соответствии с традицией первая строфа этого номера поется сольно, а хор исполняет его вторую половину с характерным для текста заупокойной мессы текстом «dona eis requiem». В третьем проведении в «ответе» хора добавляется слово «sempiternam»[4]. Респонсорный стиль здесь совмещен еще и с троекратным повтором строф песнопения «Agnus Dei», что напрямую связано с символикой Троицы.

Как уже отмечалось, Реквием d-moll написан для хора в сопровождении инструментального состава, однако в этой партитуре есть небольшая автономная часть, исполняющаяся *a cappella* (номер «Requiem»). Известно, что пение *a cappella* имеет в христианской музыкальной культуре древние корни, но его расцвет пришелся на эпоху Ренессанса, когда в партитурах композиторов римской школы строгий стиль письма, в котором доминировал голос как единственный в своем роде «божественный инструмент», допустимый в стенах храма. Иногда исключение составлял орган, но все же большая часть сочинений исполнялась *a cappella*, в некотором роде «визитная карточка» строгого церковного стиля эпохи Возрождения. Связь с традицией строго стиля просматривается в использовании автором «белой нотации», которая являясь одним из этапов развития мензуральной нотации, нашла свое отражение в церковных сочинениях композиторов XV–XVI веков: Й. Окегема, Я. Обрехта, Дж. Палестрины и других. Пение *a cappella*, медленный темп, удобный диапазон, плавное ведение голосов, «белая нотация» — все это создает атмосферу строгой молитвы о «вечном покое» и отсылает к традициям церковной музыки. Если в православии пение *a cappella* и сейчас остается единственным типом исполнения церковной музыки, то западная традиция предусматривает включение в музыкальное оформление богослужения инструментального звучания. Как отмечалось, одним из инструментов сопровождавших богослужение был орган, который, по праву, можно считать символом западной музыки. В отличие от многих других образцов реквиема XIX века, где исполнительская органная традиция менее значительна, в заупокойной мессе А. Брукнера она неизменна[5]. Однако наибольший интерес вызывает не сам факт постоянного звучания этого инструмента на протяжении всего сочинения, а именно старинная форма записи его табулатуры.

В Реквиеме d-moll А. Брукнер использует цифрованную запись партии органа с необходимой для этого сигнатурой[6]. Композитор здесь обращается скорее к традиции «компактного», баховского звучания органа, которая одновременно со знанием «кода» цифрованной записи требует от исполнителя владения приемами импровизации. В XVII веке такое условие для капельмейстеров и органистов было обязательным, но в мессах и реквиемах XIX столетия подобного рода форма записи встречается крайне редко. В этой связи хотелось бы заметить, что реквием как музыкальный жанр на этот исторический момент претерпел уже довольно сильную трансформацию и вышел за рамки церковной традиции. Однако музыкальное оформление заупокойной литургии в храме продолжало носить прикладной характер, а значит, должно было соответствовать требованиям и законам исполнения музыки для Церкви. Такого рода традиция исполнения и записи табулатуры в отдельных церквях Австрии и Германии существовала вплоть до середины XIX столетия, и А. Брукнер, видимо, счел необходимым использовать ее в цикле заупокойной мессы.

Если орган в большей степени раскрепощал творческую фантазию А. Брукнера и «…способствовал поискам гармонических и тембровых красок, то в хоровых произведениях выковывалась его композиторская техника, мастерство голосоведения, овладения формой, приемами полифонического развития тематического материал» [5, с. 340]. В партитуре хора доминирует аккордовый склад изложения, одна-

ко в отдельных номерах Реквиема d-moll («Quam olim») уже намечаются черты полифонического письма, которое получит свое дальнейшее развитие в более поздних сочинениях А. Брукнера. Партии сопрано, альта и тенора выписаны в ключах «С», что также отличает партитуру этого реквиема от иных образцов жанра романтической эпохи и связывает его с музыкальными традициями прошлого. Известно, что подобного рода способ был нормой партитурной нотации эпохи Ренессанса. Впоследствии он получил широкое распространение в церковных капеллах XVII столетия, когда расположение инструментов и голосов определялось нормами коллективного музицирования. Ключи тогда обеспечивали удобство записи и одновременно являлись знаками «тесситурной зоны» хора. В свое время еще Преториус отмечал, что «…ключи (предназначенные для человеческих голосов) в своих подлинных, присущих пределах» должны были оставаться «…ни слишком высокими, ни слишком низкими» [цит. по: 2, с. 225]. Удобная вокальная тесситура для всех партий хора была вызвана стремлением к естественному, ровному звучанию голосов без лишнего эмоционально-динамического накала. Это позволяло создать атмосферу сакральности и одновременно способствовало четкому и внятному произношению литургического слова.

Конечно же, хор и орган по-прежнему сохраняли за собой первенство, но со временем в храмах стали появляться и другие музыкальные инструменты. Постепенно состав церковных оркестров расширялся, и наряду с органом появились струнные смычковые и медные духовые инструменты, звучание которых заметно обогатило тембральную палитру партитуры, придав всему музыкальному оформлению богослужения особую красоту. Исследование записи партитуры Реквиема А. Брукнера показало, что исполнительский состав этого произведения подобен тому, что был широко распространен в церковных оркестрах XVII столетия: «…музицирование происходит в церкви, состав имеет все признаки церковного оркестра: орган, тромбоны. Группа генерал-баса состоит из органа и виолончели, за нею расположены струнные, далее духовые» [2, с. 189]. Из партитуры Реквиема А. Брукнера видно, что виолончель, контрабас и орган также входят в группу basso continuo. Помимо перечисленных инструментов в XVII столетии в ее состав могли входить также клавесин, чембало, а иногда и фагот. Все вместе они представляли собой основу всей гармонии исполняемого сочинения. Над группой basso continuo в соответствии с тесситурой звучания в партитуре расположены голоса хора, выше — остальные струнные инструменты. Венчают эту вертикаль — партии трех тромбонов. Подобное «трио» тромбонов (Alt, Tenor, Bass) можно назвать стандартным для церковных оркестров эпохи Барокко, так как тромбон на тот момент был практически «…единственным механически совершенным духовым инструментом, существовавшим еще до возникновения организованных оркестров» [4, с. 27]. Как правило, в церковной музыке эпохи барокко тромбоны дублировали вокальные партии. В динамическом и тесситурном отношении они не должны были «перекрывать» голоса хора. В отдельных случаях, по необходимости, духовые инструменты могли даже замещать какую-либо отсутствующую вокальную группу, чтобы не нарушать баланс звучания всей многоголосной партитуры сочинения. «В протестантских церквях альтовый, теноровый и басовый тромбоны часто употреблялись для удвоения (уплотнения) звучания вокальных партий в хоралах, и только иногда имели свою, независимую от хора партию» [3, с. 143]. В соответствии с барочной традицией тромбоны в Реквиеме А. Брукнера лишь в отдельных фрагментах партитуры имеют свою самостоятельную линию, а в основном дублируют хоровые партии. С учетом динамических и тесситурных возможностей певцов тромбоны поддерживают и дополняют голоса, но никогда не доминируют по отношению к ним. Обратим внимание и еще на одну деталь. Запись альтового и тенорового тромбонов во всех номерах, без исключения, произведена в ключах «С». Подобного рода обозначение в партиях тромбонов встречается еще во второй половине XVI столетия, например, в партитурах Джованни Габриели.

В Реквиеме d-moll хорошо просматривается еще одна черта традиции. Каждый из номеров цикла заупокойной мессы А. Брукнера подчинен единой эмоциональной сфере, что свойственно принципу *одноаффектности*, характерному для стиля барокко, но в большей степени нашедшего свое отражение в сочинениях эпохи классицизма. Еще в XVII столетии в каждом номере музыкального цикла, как правило, сохранялся единый темп, одно эмоциональное состояние и неизменный состав исполнителей. Определенная группа инструментов использовалась на протяжении всей части, что по выражению И. А. Барсовой, создавало «…определенный принцип оркестровки» и «…сохраняло некое стилистическое единство» [2, с. 45]. Контраст же создавался внутри самого цикла, где сопоставлялись соседствующие номера, и практически не было никаких ремарок относительно постепенного нарастания или ослабления динамики. В записи партитуры Реквиема

А. Брукнера изначально были проставлены только *f* и *p* и отсутствовали знаки *crescendo, diminuendo* и иные авторские ремарки относительно развития динамики. Запись без детальной нюансировки, характерная для партитур барочного и классического периодов, существовала достаточно долго, и А. Брукнер, писавший Реквием в рамках церковной традиции этого периода, сохранил ее в своем произведении. Эмоциональный контраст соседствующих номеров или разделов часто был продиктован их литургической символикой.

Реквием d-moll остался в истории как образец ретроспективы церковной традиции, где можно увидеть целый ряд стилевых черт разных эпох, начиная с древних способов исполнения песнопений и заканчивая музыкальными традициями классицизма. Несмотря на это, Реквием А. Брукнера вряд ли следует рассматривать как пример историзма авторского мышления, который так ярко проявится в более поздних сочинениях композитора. Именно в них, по выражению С. Е. Антоновой, обращение к традиции обретет уже «…особый механизм ее претворения», выступая как «…процесс творческого осмысления художественного опыта ушедших поколений, как сознательный диалог с традицией» [1, с. 7]. В реквиеме, написанном автором по заказу, по всей вероятности нашли отражение черты традиции, сохранившейся в этот период в отдельных церквях Австрии и Германии. А. Брукнер, отлично знавший каноны культовой музыки, видимо, просто не мог написать заупокойную мессу, предназначенную для исполнения вне рамок церковной традиции. В этом смысле нельзя не согласиться с точным высказыванием Л. Новака: «…мы не должны забывать о том, что церковь предъявляет к той музыке, которую она использует в рамках богослужения, совершенно определенные требования, <…> ибо она — существенный компонент священнодействия. Это конечно не означает, что из нее должно быть вытеснено <…> все личное, субъективное. Но субъективное должно в ней быть введено в русло того объективного начала, которое доминирует в самом акте богослужения, а это требует от композитора, пишущего для церкви, чтобы он так или иначе учитывал атмосферу храма» [7, с. 159].

В дальнейшем особое отношение к церковной музыке и ее традиции даст возможность А. Брукнеру не только сохранять и возрождать ее в своих последующих сочинениях, но искать новые пути ее претворения. Переосмысление культурного прошлого позволит ему «…не ограничиваться представлениями о нем всего лишь как о неисчерпаемой традиции, но вступать с ним в диалог на равных, намеренно сопоставляя его с современностью» [1, с. 6]. Взяв за основу техническую базу старинной музыки и свое, индивидуальное понимание музыкального языка современности, композитор создаст некую «брукнеровскую универсалию», в которой на основе глубокой связи с культурным наследием прошлого будет прослеживаться новый тип художественного мышления XIX столетия, который позже получит название *исторического*.

Примечания

[1] Термин Л. Новака [7, с. 161].

[2] Исключение составляет последний номер «Cum Sanctis», которого обычно нет в цикле реквиема.

[3] Во многих церквях для исполнения наиболее высоких партий использовались певцы-сопранисты (кастраты), голоса которых отличались красотой тембров и большим диапазоном.

[4] В missa-ordinarium вторая половина первых двух строф песнопения «Agnus Dei» имеет текст «miserere nobis», а третья «dona nobis pacem».

[5] Подобный подход можно отметить и в Реквиеме Ф. Листа, написанного для мужского хора в сопровождении органа (медная группа с ремаркой «ad libitum»).

[6] В отдельных фрагментах можно увидеть ремарку «Tasto solo» (одна клавиша), предполагающую игру баса без гармонии.

Литература

1. *Антонова С. Е.* Историзм музыкального мышления и его проявление в симфоническом творчестве И. Брамса и А. Брукнера: автореф. дис. … канд. искусств. Н. Новгород, 2007. 25 с.
2. *Барсова И. А.* Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997. 517 с.
3. *Булавинцева Ю. В.* Реконструкция традиций в реквиеме романтической эпохи: дис. … канд. искусств. Н. Новгород, 2009. 180 с.
4. *Карс А.* История оркестровки / ред. Н. Корндорфа. М.: Музыка, 1989. 304 с.
5. Музыка Австрии и Германии XIX века. Вагнер, Вольф. Брукнер: в 3 т. / сост. Т. Э. Цытович. М.: Композитор, 2003. Т. 3. 451 с.
6. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / сост. В. П. Шестаков. М.: Музыка, 1966. 562 с.
7. *Новак Л.* Стиль симфонический и стиль церковный // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 159–166.

© *Маклыгина А. А., 2016*

УДК 781.41

«РЕФОРМАТОР С ГЛУБОКИМ ОСОЗНАНИЕМ ТРАДИЦИИ». К ВОПРОСУ О ГАРМОНИИ В МУЗЫКЕ ЭДГАРА ВАРЕЗА[1]

В статье предпринята попытка выявить точки соприкосновения с традиционными явлениями композиционной техники на примере одного из самых впечатляющих произведений молодого Эдгара Вареза — «Гиперпризма» (Hyperprism, 1922–1923).

Ключевые слова: Эдгар Варез, «Гиперпризма», гармония, техника центрального элемента

«Одинокий франтирёр[2], концепция музыки которого, к счастью, никогда не отличалась ортодоксальностью», — эти слова Пьера Булеза [2, с. 121] метко характеризуют, пожалуй, одну из самых непримиримых фигур музыкальной культуры XX века — Эдгара Вареза (1883–1965). Непримиримой она кажется вследствие его словесных формулировок, в которых композитор выступал как борец за «новое музыкальное искусство», свободное от устоявшихся норм и традиций — будь то понимание звука, тембра, инструментария, ритма, музыкальной формы или нотации.

Вот некоторые из его высказываний, датируемые тридцатыми годами прошлого века: «наш музыкальный алфавит беден и нелогичен», «необходимо найти новые средства, чтобы освободить звук, освободить его от ограничений темперированной системы», «ясно постижимым окажется движение масс и переменных плоскостей», «роль колорита и тембра полностью изменилась бы — вместо эпизодического […] живописного действия, тембр прорисовывал бы контур (как разные цвета на карте)», «я мечтаю об инструментах, послушных моей мысли», «новая нотация, возможно, будет сейсмографической», «я уверен, что придет время, когда композитор после того, как графически выполнит свою партитуру, увидит ее автоматически доверенной машине» [7, с. 8].

Сейчас, с позиции нашего времени — начала третьего тысячелетия — можно с уверенностью сказать, что слова Вареза были пророческими: почти все его высказывания предугадывают масштабные открытия музыки XX века, такие как сонорика, электронная музыка, спектральная техника. Понятия, которыми оперировал композитор, казались неслыханными и чуждыми его современникам. Это повлекло за собой своеобразную изоляцию композитора, восприятие его как «композитора-одиночки» или, как выразился Булез, «одинокого франтирёра».

В принципе, усиливал эту отчужденность и сам композитор, отрицая какие-либо влияния на свое творчество, как из прошлого, так и из настоящего: «Я предок», — говорил композитор [6, p. 46], подчеркивая тем самым мысль о своей избранности в музыкальном искусстве и исключая любую преемственность в собственном творчестве. Но, несмотря на настойчивое желание Вареза отделить себя от общей музыкально-композиционной генеалогии и полностью выйти за рамки эволюционного уровня, ему все же так и не удалось это сделать.

И тому есть несколько причин. Во-первых, радикальные взгляды Вареза не представляли собой чего-то вовсе обособленного и исключительного для того исторического периода. Появление интереса к творчеству американского композитора совпало с наступлением новой эпохи в музыке — с «некалендарным» началом XX века, ознаменовавшим серьезное и почти повсеместное обновление композиционного языка. «Музыка "Новейшего времени", начавшаяся ошеломляющими новациями Дебюсси, Прокофьева, Стравинского, Берга, Бартока, Шенберга, Веберна, теперь уже очевидным образом сложилась как исторически новая система музыкального мышления, характеризующаяся своеобразной системой ритма, очередной модификацией понятия о гармонии, коренной реорганизацией композиторской структуры» [3, с. 3]. Эдгар Варез стоит в одном ряду с первопроходцами этого времени, заявляя свои собственные в чем-то дерзкие, а в чем-то даже шокирующие представления о формах обновления композиционного языка.

Во-вторых, сознание композитора сформировалось в Европе, где он прожил до тридцати двух лет. Здесь он застал невероятно интересный этап в развитии французской музыки: творчество П. Дюка, Э Сати, Э. Шоссона; стал свидетелем того, как Европа переживала все новые и новые музыкальные потрясения: исполнение «Лунного Пьеро» А. Шенберга, «Ночного Гаспара» М. Равеля, «Весны Священной» И. Стравинского. Естественно, что такие музыкальные прорывы, происходящие на европейском континенте, не могли

не повлиять на становление тогда еще молодого композитора. Он оказался настоящим сыном своего времени, и в его музыке очевидны следы магистральных новаций композиционного языка первой половины XX века. Среди них: особые тембро-красочные открытия К. Дебюсси, ритмические и гармонические новшества И. Стравинского, кластеры, опыты с которыми широко проводил его американский коллега Г. Кауэлл, а также всевозможные открытия в области оркестровки, происходящие в это время в творчестве таких композиторов, как К. Дебюсси, А. Скрябин, И. Стравинский, Ч. Айвз.

Звуковые миры Вареза отчетливо показывают естественное соединение старого и нового; радикальность его словесных формулировок не вступает в противоречие с художественным уровнем творимой им музыки, а практический опыт, накопленный им в Европе, стал немаловажным фактором в его последующих композиционных методах. Поэтому в анализе музыки Вареза представляется необходимым, помимо акцента на новом, выявить точки соприкосновения с более традиционными явлениями композиционной техники — хотя бы для того, чтобы оттенить поистине новаторские области его лексики. Попытаемся это сделать на примере одного из самых впечатляющих произведений молодого Вареза — «Гиперпризма» (Hyperprism, 1922–1923).

Обозначенный в партитуре состав этой небольшой пьесы — «для малого оркестра и ударных» — своей обтекаемостью не сулит той невероятной тембровой «ауры», которая ожидает слушателя. Все 9 высотно-определенных участников этого действа — духовые инструменты, причем большая часть из них — медные: 2 тромбона (басовый и теноровый), 2 трубы, 3 валторны; из деревянных духовых — только кларнет и флейта (временами — piccolo). Противостоит им огромная «батарея» высотно неопределенных ударных (общим числом 17): многообразные барабаны, цимбалы и китайские блоки, треугольник, там-там, наковальня, бич, трещотка, бубенцы… Но и это не все: в своем стремлении вырваться из оков неизменно-темперированной высотности Варез добавляет к этому набору новооткрытый им инструмент — сирену, которую целенаправленно разыскивал и, в конце концов, отыскал на барахолке.

Совершенно очевидно, что уже подобный инструментарий не оставляет места для «усредненно-академического» музыкального языка. И действительно, сонорная составляющая в «Гиперпризме» очень велика. Но даже в таких условиях говорить о полном разрыве с музыкальным лексиконом своего времени у Вареза нельзя — связи обнаруживаются, причем в разных аспектах. Остановимся подробнее на гармонической (в широком смысле) стороне, не упуская из вида и необходимые контекстуальные характеристики.

Первое, что надо установить, это какого рода «склад» представлен в сочинении (кавычки — по причине не полной адекватности названного традиционного теоретического термина), или «звуковая ткань», или даже «текстура». Почти постоянно она как минимум двуслойная (если не углубляться пока в природу слоев): так или иначе структурированные ударные практически не умолкают, составляя меняющийся фон или своеобразную «оболочку» тоновому слою (слоям), а иногда и выдвигаясь на первые роли. Таким образом, налицо сложно организованный многосоставный «тембровый контрапункт». В свою очередь тоновый (духовой) компонент различается на разных участках весьма значительно: здесь и практически «натуральная» монодия, и «почти аккордовое» изложение, и контрапунктические наслоения, и опять-таки своеобразная тембровая звукопроработка сонорного толка. И все это создает особые условия для того или иного проявления гармонии как высотной организации.

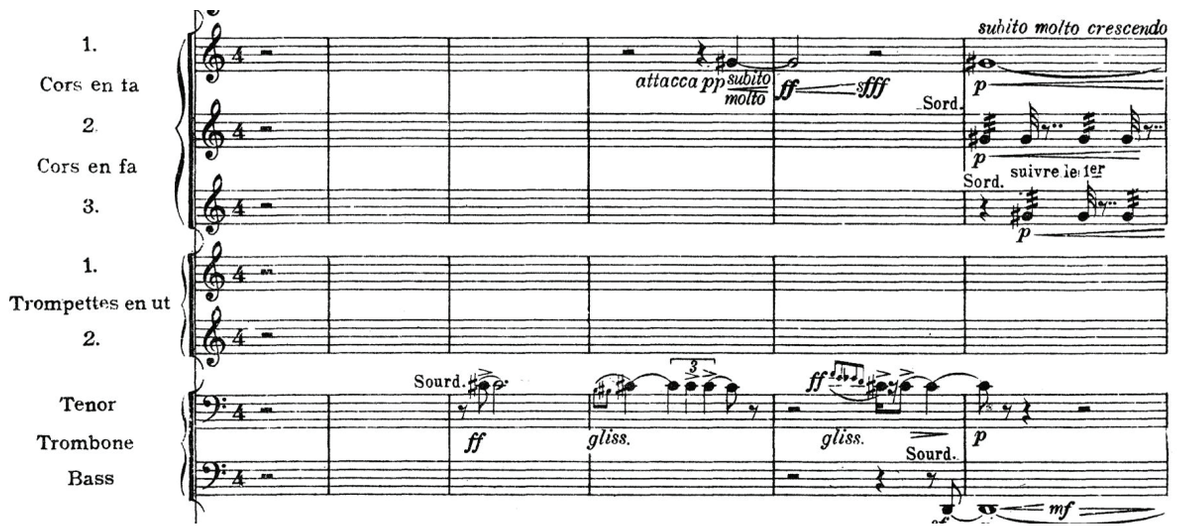
Согласно обозначенному «фактурному» рельефу прежде всего наметим основные этапы формы с их краткой функциональной характеристикой в (предварительных) традиционных категориях.

Такты	Функция	Определяющее качество
1–13	главная тема	тембро-артикуляционная разработка звука *cis*
14–17	переход	
18–24	1-я побочная тема	монодическая линия флейты
24–30	переход	
31–40	2-я побочная тема	«аккордовый хор» медных (тромбоны + валторны)
40–45	переход	
45–59	«разработка»	наслоение и перекомбинирование разных элементов (*tutti*)
60–63	переход-вступление	

63–69	«инобытие» 1-й побочной	монодическая линия тенорового тромбона как «тембровая инверсия» флейтовой монодии
69–77	переход-завершение	
77–90	кода	

А теперь вслушаемся, какие высотные события, среди прочего, поддерживают такой функциональный рельеф.

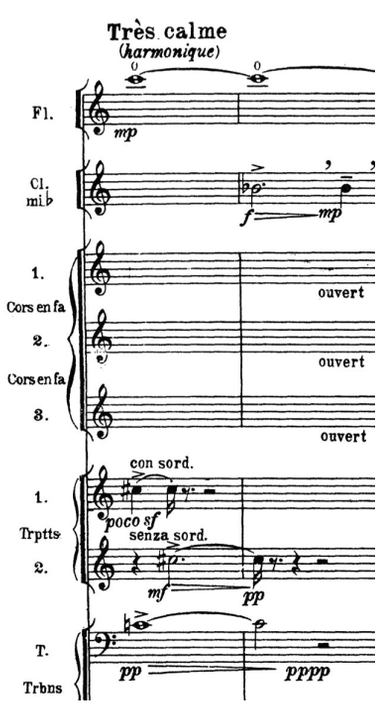
Начальный этап как будто настраивает слушателя на тембро-сонорную идею в качестве доминирующей. Если говорить об основной движущей силе на данном участке, то это, бесспорно, «перекраска» главного «объекта» — звука *cis*: перекраска тембровая, артикуляционно-ритмическая, «интонационная» — расшатывание высотной основы все более далекими глиссандирующими «подъездами» (их усиленное эхо — у сирены).



Пример 1. Такты 1–5

Вместе с тем многократно повторенный, звук *cis* не теряет и своей высотной «самости», утверждаясь — практически без конкурентов — в качестве главной опоры («центрального элемента» системы — ЦЭ).

Однако если не конкурент, то «помощник» у этого звука все же есть, и его роль по ходу развития только усиливается. Бас-тромбонный звук *D*, который очень скоро присоединяется к *cis*, поначалу теряется в регистровых «низинах» как едва слышный в гуле ударных отголосок — своеобразный «унтертон». Но со временем станет ясно, что введенная столь незаметно потенциально-острая интонация большой септимы, а также малой ноны и секунды, станет необходимой составляющей звуковой ткани как в вертикальном разрезе, так и в горизонтальном. Поэтому, появившись в виде однозвука, ЦЭ быстро становится двузвучным, а далее и трехзвучным. Дело в том, что на исходе данного построения к центральному тону *cis*, поднятому на октаву, взамен *D* присоединяется *c*, образующее с ним малую нону.



Пример 2. Такты 12–13

Возможно, эта нона — из группы «главных элементов» (как ближайший родственник исходной септимы). А возможно, что их (септиму и нону) следует рассматривать суммарно, как рассредоточенный, постепенно становящийся ЦЭ: сначала только *cis*, потом *cis-D*, а потом еще и *c*, а в целом *d-**cis**^{1}-c^{2}*. (Конкретная октавная позиция не принципиальна; данное расположение наглядно в плане интервального подобия слагаемых.)

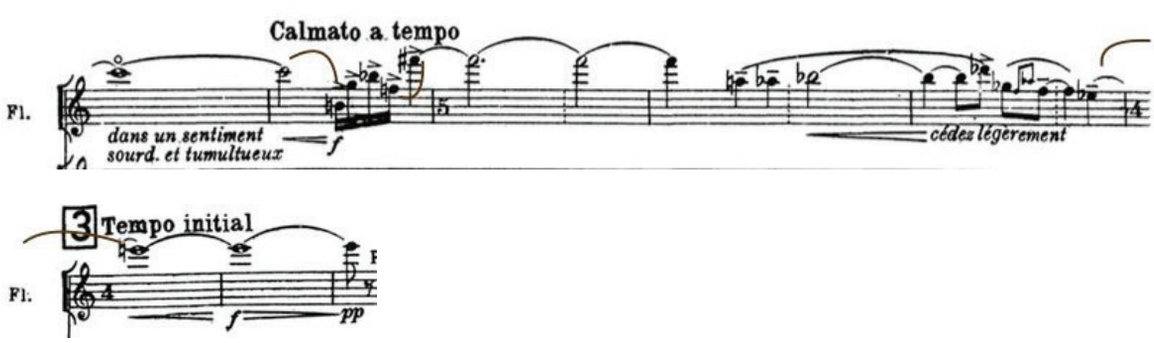
Как же проявит себя этот важный персонаж в дальнейшем? Не однозначно. С одной стороны, настоящей притягательной силы «тоники» ему не дано. Но, с другой стороны, так или иначе, в вертикальном плане (созвучия) или горизонтальном (мелодические ходы) он окажется почти вездесущим и будет реально влиять на интонационный строй музыки. Однако, прежде чем проследить его направляющее действие, выясним, что противостоит ему (в тоновых слоях), что и какими свойствами контрастирует (то есть каков контрастный элемент — КЭ).

Думается, что носителем принципиально *иного* качества в сравнении с (исходно) однозвучным ЦЭ выступает *многозвучие* как таковое — многозвучие, противостоящее своей плотностью и с сильно выраженной остротой звучания. И даже если в состав подобных КЭ входит связанная с ЦЭ интервалика (ноны-септимы-секунды), суммарно они создают новый эффект, в частности, из-за усиления сонорного начала, размывающего (в большей или меньшей степени) ощущение автономной высотности. И вероятно, не случайно, что своего рода «пограничными вехами» или «переходами» с одной территории на другую (на общей карте «Гиперпризмы») служат так или иначе вводимые многозвучные комплексы, по своей «текстуре» выпадающие из ближайшего окружения.

Рассмотрим высотный рельеф формы более подробно.

Итак, главная тема, на основе сонорно ориентированной разработки единственного звука, постепенно представляет ЦЭ (*d-cis*) со своим близко родственным ГЭ (*cis-c*) — если не сказать неразрывным «сиамским близнецом». Их «подвижной неподвижности» явно противостоит диагонально нарастающий 9-звучный комплекс: *F^{1}- E - h - d^{1} - es^{1} - fis^{1} - b^{1} - cis^{2} - c^{3}*. И хотя очевидно, что сверху и снизу он обрамлен теми же «главными» интервалами, они вследствие крайностей тесситуры (бас-тромбон в контроктаве и флейтовый флажолет в третьей октаве) имеют лишь тембровое значение. Тогда как плотный центральный комплекс (особенно 6 звуков, сосредоточенных в пространстве большой ноны, у труб, валторн, кларнетов) выделяется именно своей монолитностью. Все вместе это знаменует полную «смену декораций» и явление нового персонажа — солирующей флейты.

Лицо этой темы определяется тремя факторами: во-первых, самим тембром флейты; во-вторых, «линейностью» ее траектории, то есть принципиальной «мелодичностью»; и в-третьих, конкретным интонационным содержанием, во многом связанным с интерваликой ЦЭ.



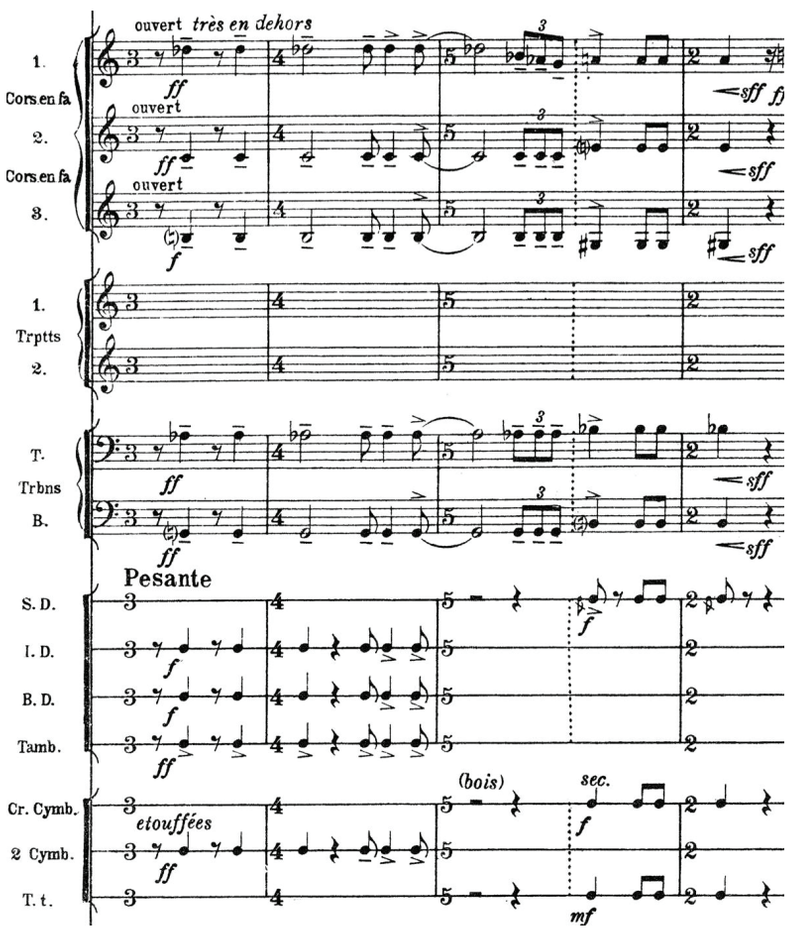
Пример 3. Такты 18–24

Монодическая природа темы, отражающая сосредоточенность на линейной высотности, выдвигает вопрос о звукоряде. При общем числе звуков мелодии, равном пятнадцати, здесь до полного 12-тонового ряда не хватает лишь одного звука (*d*). В подобном почти тотально хроматизированном пространстве особое значение приобретают, во-первых, так или иначе выделенные опорные тоны, а во-вторых, интонационно значимые интервалы. Хотя в общем наборе высот имеются некоторые повторы (дважды появляются звуки *f*, *as*, *b*, и *fis* — если приравнять его к *ges*), не ими определяется весомость звукоэлементов. Первостепенной, как это часто бывает, оказывается продолжительность звучания: долго длящиеся звуки перевешивают быстро мелькающие. И в данном случае ритмически опорными становятся звуки *c*, *fis*, *b*, *e* с их тритоновым интонационным «шлейфом». А другой заметный интонационный след оставляют широкие ходы на те самые

септимы и ноны из ЦЭ (см. нотный пример). Некоторой слуховой неожиданностью в намеченном контексте оказывается непродолжительный, но приметный участок почти диатонического наклонения (*des*, *b*, *as*, *ges*, *f*, *es*). Но в целом эта тема, хоть и функционирует благодаря своей мелодической природе совсем не так, как предыдущая, из общего интонационного пространства все же не выпадает.

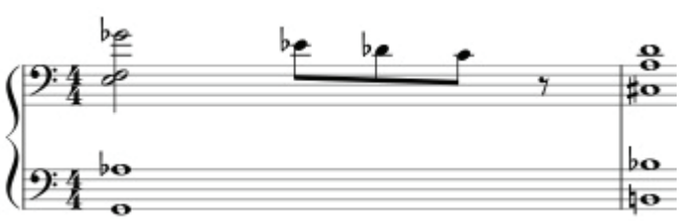
Преддверием же следующего этапа формы становится тоновая «пауза», заполненная одними ударными, и «под занавес» — сжатый в малую секунду (*a-b*) осколок ЦЭ (в ранге производного элемента — ПЭ).

Новая тема опять несет с собой новый склад — квазиаккордовый. Здесь главный герой — жесткое созвучие, которое дружно скандируется в довольно замысловатом ритме тромбонами и валторнами. Начальное построение на двух аккордах далее повторяется в ритмическом уменьшении, которое сменяется унисонным завершением.



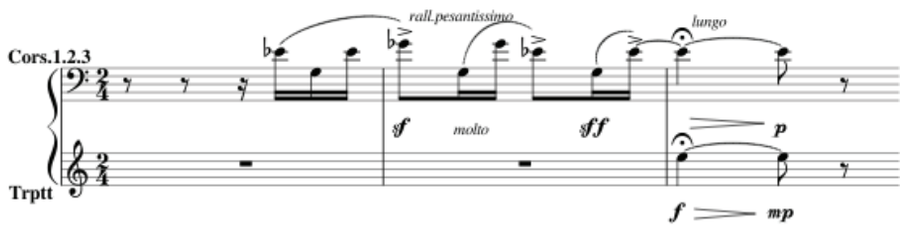
Пример 4. Такты 30–33

Примечательно, что вертикаль складывается из двух «этажей»: нижний (тромбоны) представлен исключительно малой ноной и большой септимой (очередное заимствование из ЦЭ), а верхний (валторны) прибавляет к этому основанию свои, не менее жесткие звуковые сгустки. Впрочем, указанная *поли*структура на слух практически не ощутима — прежде всего в силу гоморитмического оформления, которому подчинились на время даже ударные.



Пример 5

Унисонное мелодическое заключение у валторн с интервальным остовом *g-ges*^{1} завершается, с присоединением трубы, уже хорошо знакомым ПЭ (*es*^{1}-*e*^{2}).

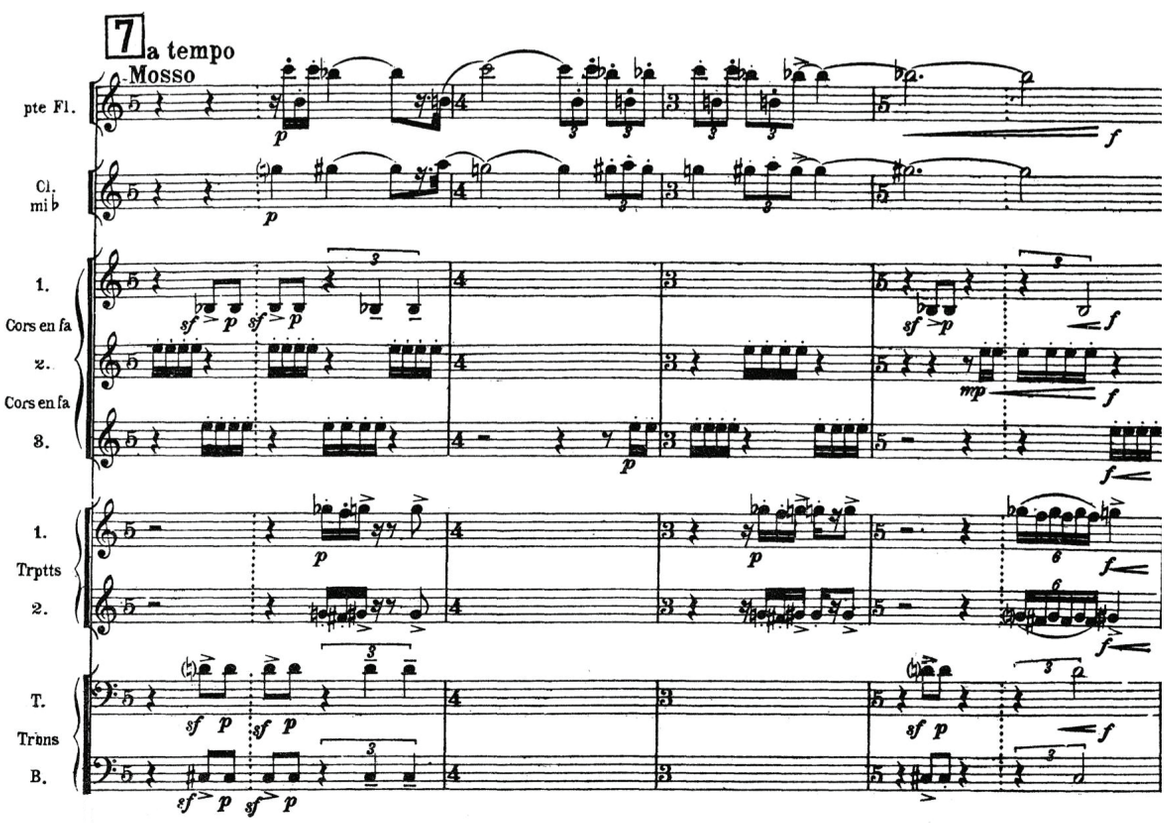


Пример 6. Такты 37–39

Таким образом, и в этой теме, при очень больших отличиях, обусловленных складом, интонационная причастность к ЦЭ ощутима.

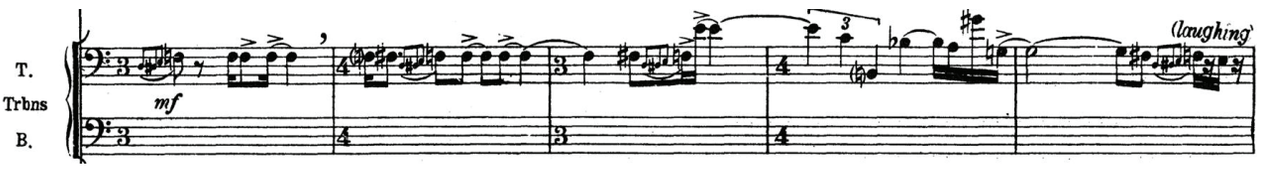
И опять границу между разделами подчеркивает КЭ — диагонально выстроенное плотное девятизвучие (*a - b - cis*^{1} *- fis*^{1} *- h*^{1} *- d*^{2} *- f*^{2} *- cis*^{3} *- es*^{3}).

Следующий раздел имеет явно развивающий или даже разработочный характер, но на всем его протяжении тромбоны неотступно придерживаются ЦЭ (*cis-d*^{1}), который осложнен, правда, ритмически солидарной с ними валторной (несущей добавочное *es*). Это один, «аккордовый», слой многосложной ткани. Другой слой, также «из прошлого», — ускоренно-остинатное *a*^{1} валторн (вспомним однозвучную начальную тему). Еще три ритмически различные слоя родственны в том плане, что фигурируют интервалы, производные от ЦЭ (флейта — малую нону и большую септиму; кларнет — «то же», но в секундовом преломлении; трубы — секундовую горизонталь с большесептимовой вертикалью). Суммарно же это образует довольно пеструю разноголосицу, более или менее скрепленную родственной интерваликой.



Пример 7. Такты 55–58

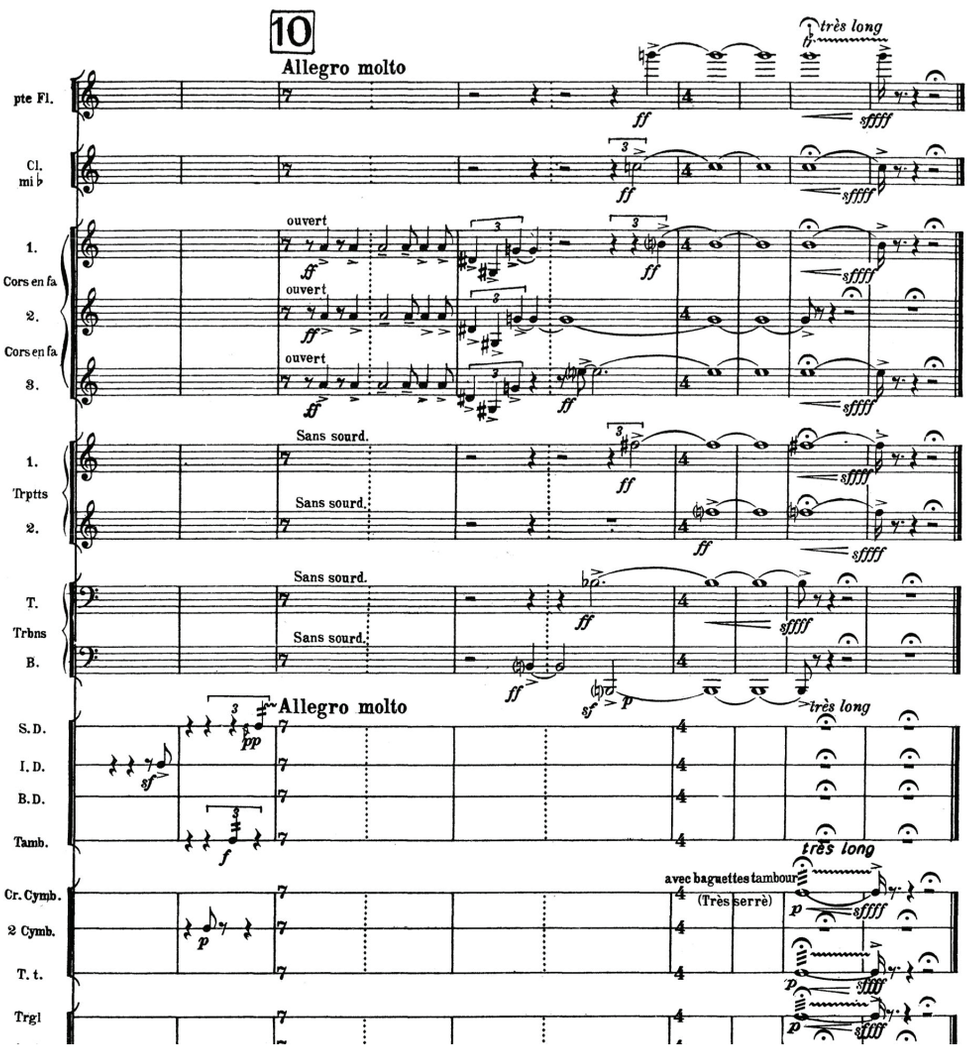
После этого «столпотворения» многозвучие в качестве разграничителя уже не сработало бы; поэтому своеобразным буфером или даже вступлением с аллюзией на главную тему, становится всего лишь трехзвучное образование (*F*^{1}*-c-fis*)^{3}. Последующее соло бас-тромбона по своим линейным характеристикам имеет немало общего с уже рассмотренным флейтовым соло, но помимо того своими повторяющимися звуками (*fis*, *f*) контактирует с упомянутым началом пьесы (где разыгрывался на разные лады звук *cis*).



Пример 8. Такты 63–67

Сменяющая его переходная флейто-кларнетовая фигурация близка одному из слоев «разработки» (в ее окончании — «заоблачная» версия ПЭ: as^3-g^4).

Наконец, в коде унисоном валторн воспроизводится ритм второй («аккордовой») побочной, причем ее высотный контур обрисовывает «суммарный» ЦЭ: d^1-cis-c^1 (дополненный «тритоновым» *gis*). Ответом на него становится последнее девятизвучие, которое, хотя и имеет в своем основании опять-таки большую септиму (*H*-*b*), но реально воспринимается как сонорный комплекс с подчиненной ролью отдельных высот.



Пример 9. Такты 84–89

Подведем итог. Как уже говорилось, весь рассмотренный «тоновый сюжет» «Гиперпризмы» разворачивается параллельно с событийно богатым ударным слоем сонорной природы. Уже это добавляет красок в общую картину. Но и «тоновые» персонажи здесь нередко обнаруживают более или менее выраженные сонорные наклонности. Поэтому было бы тщетно в этих условиях искать прямую связь с тональной традицией. Но общие логические основания новой гармонии (раскрытые Ю. Н. Холоповым во многих его работах[4]) здесь вполне ощутимы. Здесь есть

интонационно-направляющий исходный интервальный комплекс; есть его производные; есть последовательная работа с ними; есть контрастирующие элементы. Есть и результат действия этой «неслучайной» высотной системы, он — в форме произведения. При всей ее «фрагментарности» (которую отмечают многие исследователи), в ней ощутимы хотя бы следы традиционного функционального рельефа: главная и побочные темы (несущие достаточно яркую образность), переходные построения, развивающий и заключительный разделы. При желании здесь можно даже усмотреть аналогии с одной из известных типовых форм.

Новаторство Эдгара Вареза бесспорно. Но также бесспорно, что историческое положение на общей эволюционной шкале всегда дает о себе знать. Варез соединил в своем творчестве глубинный европейский опыт (вне зависимости от субъективно-личностного отречения от него) и бесстрашную энергию молодой американской культуры. Он был одновременно и композитором-предсказателем, и композитором своего времени. Весьма точно его охарактеризовал Маурисио Кагель: отмечая дерзкую натуру Вареза, он называл его «реформатором, с глубоким осознанием традиции» [5, p. 476]. На расстоянии это становится все более очевидным.

Примечания

[1] Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научного проекта № 15-34-01263.

[2] От фр. *franc-tireur* — букв. вольный стрелок; партизан.

[3] Подобное квинтотритоновое созвучие считается «фирменным знаком» для стиля Вареза [1, с. 34]. Однако в данном сочинении оно имеет явно второстепенное значение.

[4] Одно из первых развернутых изложений его теории — [4, с. 229–277].

Литература

1. *Акопян Л.* Эдгар Варез // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 3 М.: Гос. институт искусствознания, 2000. 214 с.
2. *Булез П.* Тенденции недавней музыки // Ренёва Н. Музыкально-теоретические взгляды молодого Пьера Булеза (на материале книги «Записки подмастерья»). 2 том. Дис. … канд. искусств. М., 2015. 155 с.
3. *Холопов Ю.* Гармония. Практический курс. Ч. II. М.: Композитор, 2003. 624 с.
4. *Холопов Ю.* Об общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность. Вып. 8. М.: Музыка, 1974. 278 с.
5. *Schnebel D.* Memories of Varese // Edgard Varese. Composer, Sound Sculptor, Visionary / ed. by Felix Meyer and Heidy Zimmermann. Suffolk: Boydell & Brewer, 2006, reprinted with correction 2007. 507 p.
6. *Stempel L.* Not even Varese can be an Orphan // The Musical Quarterly. New York: Publ. by G. Schirmer, Inc., January, 1974. Vol. 60, no. 1. 163 p.
7. *Varèse E.* Liberation of Sound // Perspective of New Music. N. Y., 1966. Vol. 5, No. 1 / в переводе А. Маклыгиной: Варез Э. Освобождение звука // Композиторы о современной композиции. Хрестоматия. М.: Московская консерватория, 2009. 356 с.

© *Гончаренко С. С., 2016*

УДК 781.4

АУДИОВИЗУАЛЬНЫЕ ПАТТЕРНЫ ДОДЕКАФОНИИ

Автор исследует феномен синестезии в серийной композиции и предлагает классификацию паттернов, в которых воплощается единство аудиальных и визуально-пространственных образов, свойственных музыке композиторов Новой венской школы.

Ключевые слова: додекафония, серийная матрица, аудиовизуальные списочные паттерны

Многочисленные высказывания свидетельствуют о синестезийности, присущей произведениям композиторов новой венской школы[1]. Уже этимология слова *серия* включает визуально-пространственные представления. Так, значение польского слова postać — облик, фигура, осанка, образ, персонаж, которым именует серию Б. Шеффер [9, с. 6], подразумевает «внешний вид», то есть подчеркивает его пространственные качества. В. Руднев, разъясняя значение понятия, акцентирует внимание на целостнообразующих свойствах серии и приводит в качестве примеров произведения живописи. К. Штокхаузен рассуждает о серии как о шкале градаций, отсылая к визуальному образу — однородной цветовой гамме[2].

А. Шенберг (он, как известно, был не только композитором, но и живописцем), описывая свое ви́дение звукового образа, использовал конкретно-предметные сравнения: «Так же, как наш разум всегда распознает, к примеру, нож, бутылку или часы вне зависимости от их положения и может воспроизвести их в воображении в любых возможных положениях — точно так же разум музыканта-творца в состоянии подсознательно работать с рядом звуков, невзирая на то, как могут предстать их взаимосвязи, являющиеся заранее заданной величиной» [1, с. 133]. Известно выражение «лирическая геометрия» о музыке А. Веберна[3]. Музыковеды, чтобы передать пространственную ее природу, используют геометрические фигуры. Изображения треугольников, вложенных один в другой, применяет Б. Шеффер, описывая Вариации ор. 27 для фортепиано А. Веберна [9, с. 329]. Цепи «музыкальных палиндромов» в первой части Вариаций в их нотной графике образуют симметричный орнамент, напоминающий раскрытые крылья бабочек. В одной из недавних работ, посвященных серийному феномену, ее автор Н. В. Девуцкая сравнивает звуковой план «архитектонически выстроенной додекафонной диспозиции» с инженерным проектом. Она пишет об объемности звукового пространства додекафонии и о возникающем «эффекте стереометрии» [4].

Неразрывное единство возникающих в творческом воображении А. Шенберга, А. Берга и А. Веберна слуховых и зрительных представлений — благодарная тема для интерпретативного подхода, направленного на выявление ассоциативных потенций музыкального текста[4]. В настоящей статье используется аналитический метод. Его предпочтение обусловлено стремлением, привлекая **графические паттерны** матрицы серийных преобразований (далее МСП), показать наглядно некоторые синестезийные свойства, заложенные в додекафонной технике композиции.

Отказ от тональной гармонии, от причинно-следственных связей, выраженных функциональными отношениями, ослабляет векторную направленность воспринимаемого во времени музыкального текста серийной композиции. Логику ее художественного целого в определенном смысле можно сравнить с представлением событий в цепи их изображений. Напомним, что додекафонное сочинение А. Шенберг сравнивал с фотоальбомом. Визуальная наглядность иллюстрирует место действия и его участников. Параметр времени отступает на второй план. Аналогичная структура свойственна, например, иллюстрациям к повествовательному сюжетному тексту — роману, повести, поэме. В панораме событий Священной истории, изображенных на клеймах икон, вторичен порядок обзора последних, он при восприятии может изменяться. Каждый из эпизодов жития Святого приобретает символический смысл, и он порой становится важнее фактора хронологии.

Структурно-семантические свойства серийных вариаций удобно пояснить, используя аналогию с несюжетными текстами, имеющими перечислительную структуру, — поэтикой литературного каталога. В каталогических композициях временно́й аспект оттеснен на периферию. Автономность и самодостаточность каждого элемента, их конкретность выдвигает на первый план фактор пространственности. При этом внутренняя организация целого имеет свои особенности. «Структурными доминантами литера-

турных перечней являются их длина, упорядоченность и однородность» [5, с. 590]. Теми же качествами обладает серийная матрица. Перед нами «статичный материал, не развернутый в сюжетное повествование» [там же, с. 587]. Однако, в отличие от вербального изложения, он подан не в виде реестра, но симультанно.

Однородность и упорядоченность элементов — серии и ее производных — дополняется в матрице «длиной» каталога. Квадрат МСП иллюстрирует полноту каталога, то есть заключенной в нем совокупности всех возможных вариантов серии. **Визуальные каталогические паттерны** МСП различаются по масштабам и по геометрическому абрису конфигураций (об этом см. статью [3]).

Индивидуализация в фактурно-ритмическом оформлении каждого варианта серии в музыкальном произведении как бы замещает изобразительную или понятийную конкретность перечислительных признаков, характерных для немузыкальных каталогических текстов: топонимических, предметных, именных или иных. Принцип каталогизации предполагает также относительно свободное присоединение к предыдущему элементу последующего, возможность дополнений, добавлений. Он также допускает и возможность выбора и сочетания элементов. В серийной композиции число используемых автором вариантов ряда всегда ограничено определенным их набором. Поэтому серийные паттерны, которые появляются в реальном звучании музыкального произведения, именуются **аудиовизуальными списочными паттернами**.

Визуальные и аудиовизуальные серийные паттерны связаны с геометрическим выражением в матрице числовых отношений[5]. Уже сам термин *додекафония* указывает на ключевое значение числа 12, соответствующего полному звукоряду равномерно темперированной шкалы. Оно всегда считалось сверхсовершенным, символом «философского камня» и божественного круга, вращающего Вселенную. Его присутствие во многих реалиях жизни сакрализуется духовно-религиозными традициями, исследуется и осмысливается в науке [6, с. 85][6].

Изучение МСП предполагает обращение к операциям с числами, соотносимыми с числом 12. В квадрате матрицы со сторонами из 12 элементов фигурируют цифры, кратные двенадцати: 48 (12х4) — общее число вариантов ряда и 144 (12х12) — число клеток матрицы (в них помещены обозначения звуков). При анализе кватерниона (набора из четырех вариантов серии) и других элементов матрицы применяются арифметические операции с простыми числами. Остановимся на символике простых чисел, заключенных в МСП, прежде всего на цифрах 1 и 4, и на их геометрических изображениях.

«Графическим выражением принципа единичности является точка или <…> прямая линия» [там же]. В МСП точками являются отдельные звуки, линиями — двенадцатизвучные ряды по вертикали и по горизонтали. Как известно, в додекафонии все тоны и все варианты серии равноправны, значимость каждого элемента является базовым принципом, который переключает слуховое восприятие на микроотношения.

Число 4 — символ единства, незыблемости материального мира. «Четверка гармонически объединяет такие противоположные понятия и полюса, как дух и материя, движение и покой <…>, воплощает в себе принципы универсального порядка, целостности, симметрии, совершенного равновесия, соответствия внутреннего и внешнего, завершенность и прочность» [6, с. 58–59][7]. Квадрат — одно из самых распространенных геометрических изображений этого числа. «Квартерность или квартерион часто имеет структуру 3+1, в которой один из элементов занимает особое положение или обладает несхожей с остальными природой» [6, с. 59]. В МСП это основной вид ряда О и три его производных: I, R, RI.

Простейшим графическим выражением числа 2 является символ, основанный на удвоении единицы. В МСП он может состоять из двух линий. Удвоение линий выражается в зеркальных вариантах ряда по горизонтали — О и по вертикали — I, включая их ракоходные варианты, а также сочетания параллельных линий. Составность четверки из двоек, объединяющих вертикаль и горизонталь, иллюстрирует четырехконечный крест — символ космического равновесия, пересечения духа и материи. Результатом деления квадрата МСП по диагонали являются прямоугольные треугольники. Треугольник представляет собой геометрический аналог триады[8]. Фигуры квадрата, креста и треугольника образуют в МСП различные конфигурации.

В звучащем музыкальном произведении сохраняются свойства каталогического набора — значительный объем, однородность. Иным становится порядок, исчезает свойство полноты. «Детская пьеса», «Фортепианная пьеса» (In Tempo eines Menuetto, посм. соч.) А. Веберна построены только на одном варианте серии. При этом линия, взятая из верхней строки матрицы, претерпевает разнообразные «геометрические трансформации». Фактурно-ритмическое варьирование, которое отражает пространственные

преобразования в виде уплотнения, сжатия и разряжения музыкальной материи, подчинены логике типовых форм. Авторская пометка *da capo ad libitum* в конце «Детской пьесы» предполагает возможность исполнения ее и как вариаций, и как репризной формы. В Фортепианной пьесе использована старинная двухчастная форма, различаются завершения первой части и второй подобно тому, как сопоставлены половинная автентическая и полная каденции в двухчастной форме танцев из старинной сюиты.

Как правило, композитор выбирает из МСП несколько необходимых вариантов. Списочные аудиовизуальные паттерны имеют вид прямых крестов: гамматических, Т-образных «антониевских» и латинских крестов (с перекладиной) [8]. В миниатюрах ор. 33a и 33b А. Шенберга главенствуют серийные комплексы из двух элементов: основного ряда и одной из его инверсий. В Фортепианной пьесе 33a бóльшая часть вариаций строится на основном ряде (O_b) и инверсии (I_{cis}). Пары вариантов образуют прямые кресты — Т-комплексы. Список аудиовизуальных паттернов ограничивается тремя комплексами (*таблица 1*). Парные варианты серии даются в прямом либо ракоходном движении, группируясь в кватернион. В фигуре главного Т–образного креста «пульсируют» O_b и его R и I_{es} и его R (этот паттерн в таблице маркирован синей заливкой). На этом приоритетном комплексе строятся экспозиция сонатной формы (т. 1–24), реприза (т. 32–40), начало разработки (т. 25-26) и ее завершение (т. 31–32). В центральном разделе разработки появляются еще два Т-комплекса из новых пар вариантов ряда: 3-я и 8-я транспозиции O_b (O_c, O_f)и такие же транспозиции I_{es} (I_f и I_b).

Масштабы изложения серий характерны для сонатности: темпоритм в разделе побочной темы заметно медленней, чем в главной. Использование периферийных транспозиций олицетворяет зону неустойчивости (locker), которая усилена благодаря учащению «пульсации» серий (соотношение количества тактов и проведений серий указано в нижней строке на схеме 1).

В Пьесе 33b ряд делится на два шестизвучных сегмента. Пять звуков первого сегмента образуют целотоновую последовательность. Дополняющий шестой звук «приставлен» снизу на расстоянии полутона. Второй сегмент является производным от первого. Он образован в результате следующих операций.

1. Взяты начальные шесть звуков инверсии от *e* в ракоходе *g fis c b d e*.

2. Крайние звуки переставлены *e fis c b d g*.

3. Проведена ротация новой последовательности путем выбора сначала четных звуков (12) *fis* (4) *b* (6) *g*, а затем — нечетных (1) *e* (3) *c* (5) *d*. Звукоряд образованного таким способом второго сегмента симметричен звукоряду первого, «дополняющий» полутон «приставлен» сверху. Общий звукоряд составили три «блока» из четырех звуков каждый. В совокупности блоки имеют структуру смешанной симметрии: зоны периодичности из целых тонов расположены симметрично относительно хроматической зоны. Ось симметрии образуют звуки ***g*** и ***gis***, которые в каждом сегменте являются «дополняющими».

В конфигурации шахматного поля МСП малые квадраты по оси Y содержат тождественные по звуковому составу сегменты. Горизонтальным линиям (O и его транспозиции) в верхнем малом квадрате соответствуют вертикальные линии (I и его транспозиции) в нижнем малом квадрате. Малые квадраты, расположенные по оси Z, содержат аналогичное тождество вертикалей и горизонталей, но оно имеет место внутри каждого квадрата, а не между ними (*таблица 2*).

Экспонирование единственного в пьесе Т-комплекса O_h–I_e (*таблица 3*) завершается в т. 5. Распределение двузвучных мотивов, отличающихся неравномерностью ритмического рисунка, между правой и левой руками образует двухголосие контрастной полифонии. Далее пятитактное экспонирование Т-комплекса возвращается в т. 32–36 и т. 64–68, создавая рондообразную композицию.

В первом эпизоде осуществляется процедура пермутации звуков серии. Ее назначение — показать мелодическую линию, в которой «обнажаются целотоновые отношения. Возвращение материала из первого эпизода, выполняющего функции побочной партии (т. 19–26), во втором (т. 52–54) в том же фактурно-ритмическом оформлении, но при изменении высотных отношений, придает форме черты сонатности. Это подтверждается «квази» гомофонной фактурой в эпизодах, мотивным секвенцированием поступенного мелодического движения по целым тонам ровными восьмыми, что создает интонационный и фактурно-ритмический контраст. Схема пятичастной рондосонатной композиции, образующей по отношению к серийным вариациям на Т-комплекс форму второго плана, приводится в приложении (*схема 2*).

Во второй части Вариаций ор. 27 аудиовизуальные паттерны в виде Т-образного креста повторяются 4 раза, бесконечный обратимый канон «уложен» в двухчастную форму:

$$||: I_b–O_{as}, I_{es}–O_{es},:||:I_{as}–O_b, O_{des} –I_f :||$$

Короткие списки вариантов фигурируют также во второй части Симфонии ор. 21 А. Веберна. А. Шенберг в Трио Менуэта из Сюиты ор. 25 (как впрочем, и в других ее частях) ограничивается комплексом серий, визуально представленном сторонами квадрата матрицы. В экспозиции простой репризной двухчастной формы Трио бесконечный обратимый канон строится на вариантах ряда, образующих два гамматических креста: основной вид от звука *e* и инверсию от звука *b*, далее — инверсию от звука *e*, а затем и ракоход от звука *b*. В середине в контрастирующем фактурном изложении с пермутацией сегментов — ракоходы от *b* основного ряда и инверсии. В репризе возвращается способ линейного изложения серии, образуется гамматический крест из ракоходов основной серии и инверсии от звука *b*.

В других случаях списки паттернов длиннее. Весьма разнообразны паттерны в третьей части Вариаций ор. 27. Использованы палиндромы (т. 34–42, т. 56–62), паттерны в виде параллельных линий I_f–I_h, O_a–O_d или Т-образных крестов. В первой части Вариаций, представляющей собой цепь палиндромов, использована еще более крупная структурная единица — комплекс из четырех серий. Визуальный паттерн имеет вид Т-образного креста. Он составлен из пары линейных паттернов: горизонтальной «перекладины» — это основной ряд и его ракоход — и вертикального «столба», это инверсия и ее ракоход. Паттерн повторяется семь раз. На двукратном проведении комплекса O_e–I_{fis} строится экспозиция однотемной сонатной формы. В побочной партии использован вдвойне подвижной контрапункт из тех же вариантов ряда, что и в главной. В репризе сохраняется большесекундовое соотношение «перекладины» и «столба», но изменяются их высотные положения O_{as}–I_b, I_{es}–O_{des}. В разработке аналогичный паттерн проводится трижды I_h–O_b, I_e–O_{es}, I_a–O_{as}.

Разумеется, указанные в схемах диспозиции классических форм весьма условно отражают качество полиморфности, присущее додекафонным сочинениям. Работу композитора, оперирующего комбинациями аудиовизуальных паттернов, можно сравнить с мыслительной процедурой гроссмейстера, ведущего сеанс одновременной игры на нескольких шахматных досках. Специфика композиторского аудиовизуального гештальта додекафонистов, вероятно, состоит в том, что он заключает в себе удивительное сочетание конкретности и абстрактности мышления, их порождающего.

Дальнейшее исследование подобного феномена — перспективная и увлекательная задача.

Примечания

[1] Феномен синестезии — важное свойство, присущее музыкальному творчеству многих композиторов прошлого и современности. Оно проявляется в программных сочинениях А. Шенберга, в музыкальной символике А. Берга, и — особенным образом — в произведениях А. Веберна.

[2] О толкованиях понятий *ряд* и *серия* см. в кн.: [2, с. 32–33, 82–83].

[3] Выражение принадлежит Г. Аймерту (1897–1972), автору «Учения об атональной музыке» (1924), в котором он впервые систематически описал принципы додекафонии.

[4] Интерпретативный синестетический метод основательно апробирован доктором искусствоведения Н. П. Коляденко [7], ее аспирантами и студентами.

[5] С. Ключников приводит свод высказываний о символическом значении цифр и их пространственного выражения, почерпнутых из философско-религиозных учений древности, а также из современных научных воззрений [6].

[6] Пространственная двенадцатиричная структура мироздания отмечается многими исследователями. Так, структура ДНК — генетического кода жизни — представляет собой четырехмерную развертку (по оси времени) вращающегося додекаэдра. Существует точка зрения, что конструкция каркаса земли имеет додекаэдрически-икосаэдрическую форму, при которой достигаются идеальные условия для сохранения внутренней энергии планеты [6, с. 85–87].

[7] Психоаналитическую интерпретацию смысла числа 4 и шире — «четверичной структуры мироздания» предложил К. Г. Юнг. По Юнгу, квартерность следует понимать как «некий универсальный архетип» [там же, с. 59].

[8] Треугольник в эзотерических представлениях символизирует стихии.

Литература

1. Арнольд Шенберг. Стиль и мысль. Статьи и материалы. М.: Композитор, 2006. 528 с.
2. *Гончаренко С. С.* Детерминированность и недетерминированность музыкальной композиции. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2015. 144 с.
3. *Гончаренко С. С.* Визуальные паттерны додекафонии // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2015. № 4 (38). С. 35–40.
4. *Девуцкая Н. В.* Серийный феномен: истоки и эволюция (На примере музыки А. Веберна и ранних сочинений П. Булеза): автореф. дис. … канд. искусств. Саратов, 2009. 26 с.

5. *Жолковский А.* Il catalogo è questo (к поэтике списков) // Жолковский А. Поэтика за чайным столом и другие разборы. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 585–666.
6. *Ключников С.* Священная наука чисел. М.: Беловодье, 1998. 187 с.
7. *Коляденко Н. П.* Проблемы музыкальной синестетики. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2015. 160 с.
8. Российская книжная палата [Электронный ресурс]. Режим доступа: http: //biblia.org.ua Крест — история, виды, символика (дата обращения: 18.05.2015).
9. *Schäffer P.* Klasycy dodekafonii. 2 cz. Kraków, 1964.

Приложение

Схема 1
Сонатная форма в Фортепианной пьесе А. Шенберга op. 33a

Разделы и такты	Экспозиция		Разработка			Реприза		
	Гл. п. 1–13	П. п. 14–24	25–26	27–30	31–32	Гл. п. 32–33	П. п. 34–36	Гл. п. 37–40
Число тактов и Т-комплексов	13/7	10/3	2/1	4/4	1/2	2/2	2/1	4/3

Схема 2
Рондосонатная форма в Фортепианной пьесе А. Шенберга op. 33b

A (18 т.)				B (8 т.)		A_1 (19 т.)			B_1 (4 т.)		A_2 (10 т.)
Рефрен				1 эп.		Рефрен			2 эп.		Рефрен
a	b	c	a_1	d	разр	a	b	a	d	разр	a
1–5	6–10	10–11	11–18	19–26	27–31	32–40	41–45	46–51	52–54	55–56	57–68
Гл–св. п.				П. п.		Разр.-репр. Гл.–св.			П. п		Гл. п.

Таблица 1. А. Шенберг. Фортепианная пьеса op. 33a
Три аудиовизуальных паттерна – Т-комплекса

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1	b	f	c	h	a	fis	cis	dis	g	as	d	e
2	es	b	f	e	d	h	fis	as	c	des	g	a
3	as	es	b	a	g	e	h	des	f	fis	c	d
4	a	e	h	b	as	f	c	d	fis	g	des	es
5	h	fis	cis	c	b	g	d	e	as	a	es	f
6	d	a	e	es	des	b	f	g	h	c	ges	as
7	g	d	a	as	ges	es	b	c	e	f	h	des
8	f	c	g	ges	e	des	as	b	d	es	a	h
9	des	as	es	d	c	a	e	fis	b	h	f	g
10	c	g	d	des	h	as	es	f	a	b	e	ges
11	f	cis	gis	g	f	d	a	h	es	e	b	c
12	e	h	fis	f	es	c	g	a	des	d	as	h

Таблица 2. А. Шенберг. Фортепианная пьеса op. 33b
Тождество шестизвучных сегментов O и I в малых квадратах

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1	h	des	f	es	a	gis	fis	b	g	e	c	d
2	a	h	es	des	g	fis	e	as	f	d	b	c
3	f	g	h	a	es	d	c	e	des	b	fis	as
4	g	a	des	h	f	e	d	fis	es	c	as	b
5	des	es	g	f	h	b	as	c	a	fis	d	es
6	d	e	as	fis	c	h	a	des	b	g	es	f
7	e	fis	b	as	d	des	h	es	c	a	f	g
8	c	d	fis	e	b	a	g	h	as	f	des	es
9	es	f	a	g	des	c	b	d	h	as	e	fis
10	fis	as	c	b	e	es	des	f	d	h	g	a
11	b	c	e	d	as	g	f	a	fis	es	h	des
12	as	b	d	c	fis	f	es	g	e	des	a	h

Таблица 3. А. Шенберг. Фортепианная пьеса op. 33b
T-комплекс

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1	h	des	f	es	a	gis	fis	b	g	e	c	d
2	a	h	es	des	g	fis	e	as	f	d	b	c
3	f	g	h	a	es	d	c	e	des	b	fis	as
4	g	a	des	h	f	e	d	fis	es	c	as	b
5	des	es	g	f	h	b	as	c	a	fis	d	es
6	d	e	as	fis	c	h	a	des	b	g	es	f
7	e	fis	b	as	d	des	h	es	c	a	f	g
8	c	d	fis	e	b	a	g	h	as	f	des	es
9	es	f	a	g	des	c	b	d	h	as	e	fis
10	fis	as	c	b	e	es	des	f	d	h	g	a
11	b	c	e	d	as	g	f	a	fis	es	h	des
12	as	b	d	c	fis	f	es	g	e	des	a	h

© *Абдуллина Г. В., 2016*

УДК 78.01

«НЕ РУЧЕЙ, А МОРЕ…»: АНАЛИТИЧЕСКИЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ О ТВОРЧЕСТВЕ ГРИГОРИЯ КОРЧМАРА

Статья посвящена творчеству российского композитора рубежа XX–XXI веков Григория Корчмара. В ней рассматриваются некоторые вопросы стилевого моделирования, композиторской техники и формообразования, соотношение традиционных принципов развития и творческих новаций. Для анализа избраны произведения, написанные в жанре чаконы, в которых происходит соединение традиционной формы и новой техники письма.

Ключевые слова: Г. Корчмар, традиции, новации, полифония, чакона, полистилистика, остинато, вариации, техника композиции

Новое отношение композиторов к звуковому материалу, которое характерно для второй половины XX и начало XXI века, выдвигает новые тенденции формообразования, важнейшей из которых является свободное построение произведения. Актуальными явлениями в современной музыке становятся дискретность и фрагментарность формы, модальность и комбинаторика, сверхмногоголосие и расслоение фактуры, а также непрерывное обновление музыкального материала. Как отмечает К. Южак: «Методы тематического развития и связанные с ними формы в современной музыке существенно отличаются от предшествующих, хотя и генетически связаны с ними» [3, с. 32]. Современные авторы переосмысливают материал, накопленный многолетней практикой, и исследователи (В. Ценова) пишут, что новизна формы заключается в «особенностях музыкальной ткани и новых техниках письма» [4, с. 199]. Соединение старых форм и новых техник ведет к появлению индивидуальных структур и композиторских систем. Это, к примеру, сонорная микрополифония Д. Лигети и К. Пендерецкого, микротоновая сонорность Э. Денисова и А. Шнитке, модальный контрапункт С. Губайдулиной и Г. Корчмара. В условиях новой художественной системы вырабатываются новые способы развития музыкального материала и расслоения фактуры. Особенности развертывания музыкальной ткани сопряжены как с классическими закономерностями, так и с новыми принципами, напрямую зависящими от современных техник письма. На первый план выходят неспецифические средства выражения и артикуляция, иная звуковысотная организация музыкального материала и полистилистика, сонорика и кластер, микромотивность и серийная основа темы.

Обратимся к творчеству Григория Корчмара. Симфоническая, инструментальная, вокальная, сценическая музыка композитора поражает широтой творческого диапазона. Им написаны произведения в самых различных жанрах — симфонии и симфониетты, оперы, хоры, камерные вокальные и инструментальные сочинения, а также большое количество транскрипций музыки других авторов. Известно, что композитор часто использует принцип художественного моделирования, который проявляет себя в каждом случае по-разному. Это и реконструкция (например, какого-либо композиторского опуса), и погружение в стиль композитора (например, Моцарта, Баха), и диалог стилей (старинной музыки и арий на стихи неизвестных поэтов XIV–XVII веков), и моделирование жанра, стиля, языка, образа. Все отмеченное дает автору возможность применять различные техники письма и совмещать, например, принципы необарокко, неоклассицизма и неоромантизма. Следует отметить, что сочинения Г. Корчмара, в которых используются приемы додекафонии, инструментального театра, алеаторики, коллажа, кластера — оказываются как бы возвращением композитора к традиционным формам и приемам развития, однако с их глубинным творческим переосмыслением.

Еще одна важная тенденция его творчества — использование фольклорных истоков, где также можно отметить масштабность диапазона. Композитор обращается и к древним иудейским песнопениям, и к знаменному распеву, и к лютеранскому хоралу. Звуковое пространство произведений Григория Корчмара удивляет многообразием творческих воплощений — от «шепчущих» микроунисонов, до масштабного сверхмногоголосия. Фактурные преобразования происходят на основе смены разных полифонических пластов, что является отличительным свойством письма композитора. В сопряжении контрапунктических голосов и особенностях их взаимодействия проявляются индивидуальные стилевые черты автора. Необычные виды контрапунктических соеди-

нений в его сочинениях вызревают в полифонических формах — фугато, канонах, пассакалиях, а также в сонорной полифонии пластов и особых видах контрастной полифонии.

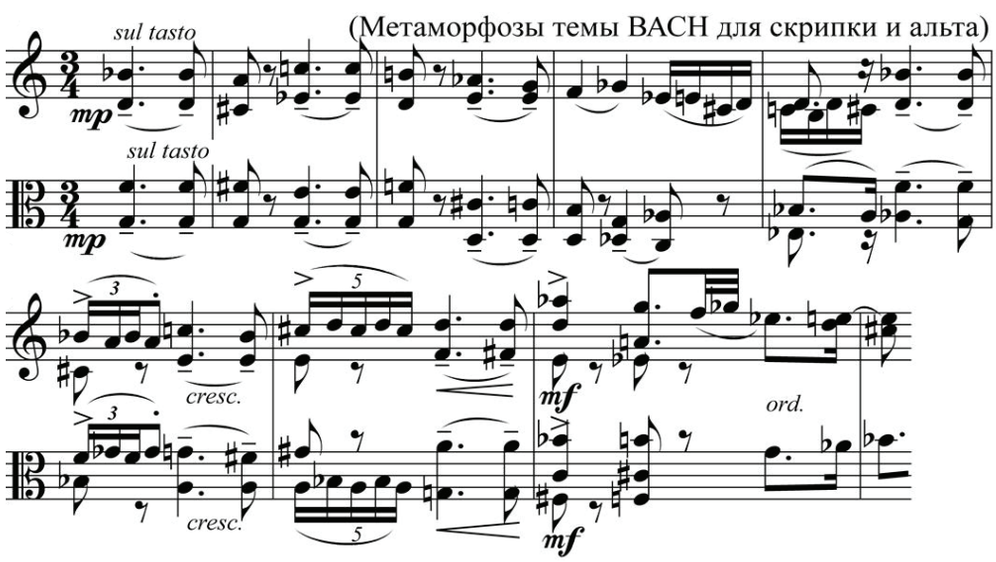
В композиторской технике Григория Корчмара очевидна склонность к полифоническому письму, что выражает общую направленность в искусстве ушедшего столетия — повышенный интерес к контрапункту, имитационному письму и полифоническим формам. У многих авторов XX века можно встретить подобную высокую степень насыщенности сочинений контрапунктическим письмом — это Б. Бриттен и Д. Шостакович, П. Хиндемит и И. Стравинский, Б. Тищенко и А. Шнитке, Л. Пригожин и В. Цытович. У Хиндемита и Шнитке, например, преобладают фугированные структуры, у Стравинского и Корчмара остинатные и полиостинатные, у Шостаковича и Тищенко полифонические формы характерны для кульминационных частей или фрагментов композиции. Для Корчмара контрапунктический стиль и линеарно-мелодический способ изложения материала стали господствующими, и композитор, используя многообразные методы и техники письма — тонально-атональный, серийный, сонорный, кластерный, открывает безграничные возможности фуги, фугато, канона, чаконы и пассакалии.

Смысловой диапазон произведений композитора представлен богатым спектром эмоциональных состояний — от созерцания, медитации и мечтательности до трагического переживания, отчаяния и катастрофы. Интерес представляют и сами названия его опусов — Bagoссо-сюита, «Господину капельмейстеру Баху», «Старая Вена», «В гостях у господина Вебера», «Рассвет на Москва-реке», «Будь ты со мной», «Дорогой Сергей Сергеич!», «Соната сонета», «Орангутанго» и многие другие.

Отметим некоторые закономерности полифонического развития в остинатных произведениях композитора. Музыкальная ткань индивидуальна в каждом конкретном случае: от энергичных, ярких и насыщенных звуковых многоголосных фрагментов до утонченных и изысканных двухголосных звучаний. Главным в трактовке различных ее видов становится создание противоположных эффектов, которые достигаются сопряжением микрополифонии и сверхмногоголосия, особой последовательностью тембро-ритмических структур, «степенью канонической интенсивности» (термин А. Милки) [1, с. 74], регистровыми наложениями фрагментов темы и их мультиплицированием. Динамика развития музыкальной ткани определяется как традиционными принципами ритмического диминуирования и фактурного прогрессирования, так и нетрадиционными приемами тематических модификаций и мобильностью самой темы. Полифонические пласты организуются различными способами — при помощи имитационной и контрастной полифонии, микрокластеров, сверхмногоголосия, контрапункта линий, сжатия и расширения звуковой ткани.

Обратимся к анализу и рассмотрим соотношение традиций и новаций в творчестве композитора. Произведение «Не ручей, а море…» (Метаморфозы темы BACH для скрипки и альта) любопытно уже своим названием. Это чакона, в которой совмещаются традиционные и нетрадиционные принципы развития материала. Анализ позволяет выявить разнообразие звуковысотных, тональных, ритмических и тембровых новаций композитора. Традиционное разрастание полифонической ткани, ритмическая цитата из скрипичной Чаконы Баха и классический набор из 32 вариаций

(Метаморфозы темы BACH для скрипки и альта)



взаимодействуют с разделами, в которых образуются политональные переплетения контрапунктических линий скрипки и альта с додекафонной темой. Фактура многократно трансформируется в связи с появлением экспрессивных интонаций и рассредоточением мелодических линий внутри разделов, отличающихся динамическим и смысловым несовпадением. Разветвленность и разобщенность фактурных линий возникает ввиду их ритмической самостоятельности. Драматургическая линия строится на выразительных противоречивых диалогах скрипки и альта, основанных на интонациях главной темы. Мелодическая насыщенность интонационных оборотов в некоторых случаях внезапно прерывается, в большинстве же своем приводит к экспрессивным кульминациям. Нетрадиционность развития материала проявляется также в яркой жанровости вариаций, кластерных фрагментах, политональной игре, разнотембровом и разноритмическом контрапункте голосов и, в конечном итоге, в образной трансформации темы. В старинный жанр чаконы привносятся элементы экспрессивного политонального концертирования.

Третья часть Второй симфонии Г. Корчмара также представляет собой чакону. В первых вариациях традиционно представлен весь арсенал ритмического диминуирования темы. Свобода в построении композиции и развитии музыкальной ткани чаконы ощущается с четвертого проведения, в котором тема постепенно растворяется в полифонической фактуре. Подобная звуковая трансформация, а затем и полное исчезновение темы создают эффект постепенного расширения диапазона и удаления друг от друга переплетающихся линий. В восьмой вариации начинается процесс ритмического сжатия темы, в девятой — тема предстает в кластерном оформлении, в десятой — вновь постепенно собираются и взаимодействуют все контрапунктические голоса. Чакона демонстрирует тенденцию к отступлению от начальной традиционности: постепенно происходит пуантилистическое разбрасывание сегментов темы по всему звуковому пространству. Финал Симфонии тематически контрастен и связан с национально-фольклорными прообразами, однако в его центральном разделе, как напоминание, появляется тема чаконы в новом ярком ритмическом оформлении, сопряженном с новым характерным ритмом данной части. Можно считать это одиннадцатым проведением темы. Кода Финала и его кульминация строятся на новом материале, но в высшей точке развития (ц. 86 партитуры) снова, на этот раз в виде хорала, представлена тема чаконы. Это проведение можно считать двенадцатым и последним. Тема звучит здесь несколько противоречиво, в ней появляются декламационные возгласы и особые энергетические посылы, а *tutti* оркестра и общий динамический фон придают ей гимнически-триумфальный характер. В двух частях симфонии соблюдаются все традиционные принципы остинатно-вариационной формы, однако четко демонстрируется тип рассредоточенной формы, связанной общей идеей и тематическим материалом.

Своеобразие музыкального пространства симфонии связано с особой темброфактурой и оркестровыми наслоениями, а также с соотношением полифонических пластов, линий и кластеров. Подобный принцип организации материала прочно вошел в арсенал современной музыки и оказался близок композиторам самых разных школ и индивидуальностей — С. Губайдулиной, Э. Денисову, Б. Тищенко, В. Сильвестрову, А. Шнитке, Ю. Фалику.

Таким образом, представленный выше анализ ясно демонстрирует степень сопряжения традиционных и новейших методов развития материала в произведениях Г. Корчмара, связанных с преобразованием исходных моделей и порождающих иные музыкальные формы. Создание новых индивидуальных композиций на базе традиционных структур выражает широту творческих поисков и музыкальных идей Григория Корчмара.

Литература

1. *Милка А. П.* Относительно функциональности в полифонии // Полифония: сб. ст. / ред.-сост. К. И. Южак. М.: Музыка, 1975. С. 63–103.
2. *Франтова Т. В.* Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века / ред. А. Селицкий. Ростов н/Д.: Изд-во СКНЦ ВШ, 2004. 305 с.
3. *Ценова В. С.* Музыкальные формы в творчестве московских композиторов // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза: сб. тр. Вып. 132. М., 1994. С. 199–215.
4. *Южак К. И.* О природе и специфике полифонического мышления // Полифония: сб. ст. / сост. и ред. К. И. Южак. М.: Музыка, 1975. С. 6–62.

© Зароднюк О. М., 2016

УДК 78.02

АНТИЧНАЯ ПОЭЗИЯ В ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКЕ ТАТЬЯНЫ СЕРГЕЕВОЙ

На примере вокального цикла «Песни на стихи античных поэтов» выявлены характерные для Татьяны Сергеевой способы работы с поэтическим текстом, организации вокальной формы. А также выявлены оригинальные композиторские приемы соотношения поэтического и музыкального метроритма, особенности вокальной мелодики, определяющие неповторимость авторского почерка.

Ключевые слова: Татьяна Сергеева, вокальный цикл, античная поэзия

«Античное наследие на протяжении почти двух тысячелетий составляло атмосферу, почву и инвентарь европейской культуры», — так определяет значение античности известный культуролог Г. С. Кнабе [4, с. 11]. Россия, как и Западная Европа, глубоко впитала античные традиции, но переживала их несколько иначе. Интерес к ушедшей эпохе проявлялся в неожиданных «всплесках», на смену которым приходили периоды почти полного забвения. Последним из таких подъемов, вернувшим к жизни идеалы античности, стал Серебряный век. Античные реминисценции были богато представлены в необычайно широком спектре: от абстрактных философских идей до осязаемых стилизаций мирискусников. В то же время, с горечью констатирует Г. С. Кнабе, «Серебряный век знаменовал собой исчерпание, <...> эпилог [4, с. 225] русской античности». Советская эпоха создает собственную идеологию, в которой про Античность забывают, а если и вспоминают, то представляют ее в неузнаваемом варианте, как, например, сталинский ампир в архитектуре 1930–1940-х годов.

В музыке античные «обертоны» звучат, возможно, дольше, чем в других видах искусства. Иногда они проскальзывают в вокальных, хоровых и театральных сочинениях, продолжая характерную тенденцию Серебряного века, когда «античный идеал во многом постигался через <...> лирику антологического плана — стилизованную или переводную, содержащую прямые или косвенные переклички с древними поэтическими образцами» [5, с. 79]. После «Царя Эдипа», «Аполлона Мусагета» и «Персефоны» И. Стравинского античные сюжеты и тексты практически исчезли из поля зрения отечественных композиторов. Из ныне живущих авторов исключение составляют, пожалуй, двое — Сергей Слонимский и Татьяна Сергеева.

Античные сюжеты Сергей Слонимский прочитывает в разных жанрах на протяжении более трех десятилетий: балет «Икар» (1971), Четыре стасима для смешанного хора из трагедии Софокла «Эдип в Колоне» (1983), «По прочтении Еврипида», монодия для скрипки соло (1984), «Аполлон и Марсий», симфония с солирующими флейтой и арфой (1991), монодическая драма «Царь Иксион» (1995). Татьяна Сергеева обращается к сюжетам античной мифологии в камерных программных сочинениях 1980-х годов: септет «Дионис» для гобоя, фортепиано и струнных (1980), трио «Дафна» для саксофона, виолончели и органа (1983). В одном ряду с ними находятся опусы с излюбленной Сергеевой тематикой XVIII века, например, Две арии для меццо-сопрано, скрипки, альта, тромбона и фортепиано на слова Н. Елагина и В. Тредиаковского (1981), Две арии для голоса и органа А. Писарева (1984) и А. Сумарокова (1985). Поставить их в один ряд позволяют стихи А. Сумарокова и В. Тредиаковского, представляющие собой античные реминисценции в виде подражания лирике древнегреческого поэта Анакреонта, освоенной европейской литературой XVIII века как «легкая поэзия»[1].

«Песни на стихи античных поэтов» для меццо-сопрано и фортепиано (1991–1993) занимают в этом ряду особое место. Они не только представляют собой редкий образец обращения к античной поэзии, но и подчеркивают глубинную связь с прошлой эпохой в миропонимании Татьяны Сергеевой. Ее мироощущение удивительно органично соотносится с платоновским: «...надо жить играя» [6, с. 130]. В ее песнях игровой элемент — по аналогии с античной жизнью — не осознается как нечто обособленное, а присутствует, как нечто универсальное, в том числе, «игровое качество становится определяющим принципом логики построения формы» [3, с. 16]. Игровой тип мышления наделяет сочинения композитора той свободой, которая позволяет во многом отходить от привычных норм, избегать банальных штампов, в каком-то смысле — ломать незыблемые законы (хотя Сергееву трудно причислить к числу «композиторов-революционеров»).

Выбор текстов для цикла «Песни на стихи античных поэтов» подтверждает, насколько не стандартно подходит автор к этому важному вопросу. Примечателен сам факт выбора античной поэзии, которая не избалована композиторским вниманием, возможно, в силу своей специфичности, исторической удаленности и неизбежного вмешательства переводчика. Кроме того, из ряда античных поэтов Сергеева выбирает малознакомые имена — Сульпиций Луперк Сервасий-младший, Пентадий, Флор (вместо достаточно известных авторов — Вергилий, Гораций, Овидий). В сборнике «Античная лирика» [1] указывается, что об этих авторах почти ничего не известно. Их сочинения вошли в собрание стихотворений, получившее название «Латинская антология». В его основе лежит антология римской поэзии, восходящая к началу VI века н. э., часть которой была открыта в 1615 году французским филологом Клодом Солезом. Композитор отбирает тексты трех авторов, ориентируясь, не только на их художественные достоинства, но и на яркую образность, эмоциональность и — своего рода — театральность.

В античной лирике не использовались названия стихов, что позволило композитору внести свои коррективы в заглавия.

Сборник «Античная лирика»	Татьяна Сергеева
1. О Тленности	1. О Бренности. Сульпиций Луперк Сервасий-младший. Перевод В. Брюсова
2. Нарцисс	2. О Нарциссе. Пентадий. Перевод В. Брюсова
3. О том, какова жизнь	3. О страсти. Флор. Перевод В. Брюсова
4. О приходе весны	4. О приходе весны. Пентадий. Перевод Ю. Шульца

Мы видим, что композитор словно «унифицирует» названия песен, стремясь к б*о*льшей цельности и слитности текстов цикла. Одновременно, в измененных названиях прочитывается особое поэтическое чутье Сергеевой, сумевшей расставить свои, «назидательные» акценты. Жанровое обозначение — песни — воспринимается как некий компромисс, поскольку выбранный Сергеевой способ озвучивания античных стихов вовсе не совпадает с привычной простотой песенного жанра.

Не вызывает сомнения стремление объединить четыре песни в монолитный цикл, несмотря на их внутреннюю контрастность. Вторая песня («О нарциссе») начинается буквально с повторения последнего такта предыдущего номера, «сцепляя» их друг с другом. Обрывающаяся на полуслове песня «О страсти» «врезается» в последнюю песню, словно, это и есть ее завершение. Такая спаянность номеров вкупе с образными контрастами невольно вызывает аналогию с симфоническим циклом. Первая часть («О Бренности») — философская лирика (Andantino), вторая («О Нарциссе») — подвижная пастораль (Allegro), третья («О страсти») — любовная лирика (Allegro molto), четвертая («О приходе весны») — жизнеутверждающий финал (Andantino-Allegro molto).

Серьезность и продуманность композиторской работы с текстами подтверждается значительными изменениями, которые внесены в оригиналы. Можно определить три вида таких изменений:

- сокращение текста,
- добавление текста,
- замена слов.

В текстах «О нарциссе» и «О приходе весны» Сергеева убирает несколько строк, что неизбежно нарушает их структуру. Особенно это заметно в первом случае, где убирается третья строка, а последняя – редуцируется до трех слов (*пример 2*). В звуковом варианте «неправильность» строфы «маскируется» благодаря метрической свободе (senza metro). В тексте «О Бренности» добавляется последняя — пятая — строка, нарушающая стройность четверостишия, но привносящая новые смысловые оттенки (*пример 1*). В этой же песне можно увидеть авторскую сноску, которая показывает принципиальное расхождение с оригиналом: вместо «блещет, потускнев...» звучит «стерлось, потускнев...». Сергеева точно подмечает нелогичность перевода и, не сомневаясь, вносит коррективы. Поэтическая наблюдательность заставляет композитора и в последней песне заменить несколько слов. Например, вместо «вьются гирлянды венков» появляется «вьются гирлянды цветов».

Сергеева не только корректирует, «выравнивает» шероховатости текста, но и буквально

подстраивает, «прилаживает» неудобный текст к своей музыке. Главное неудобство текста связано с использованием типичной для античной поэзии шестистопной структуры — гекзаметра. Авторы переводов бережно сохраняют эту особенность, которая наделяет стихи тяжеловесностью, неповоротливостью, неким ритмическим однообразием. Сергеева во многом сумела преодолеть эти изъяны, используя целый комплекс нестандартных композиторских решений.

В первую очередь, для каждой песни она смогла выстроить абсолютно индивидуальное соотношение поэтической и музыкальной формы, равно как и соотношение поэтического и музыкального метроритма. Это ключевые проблемы вокальной музыки, поэтому остановимся на них несколько подробней.

Поэтическая форма стихотворения «О Бренности» представляет собой строфу, состоящую из трех четверостиший. Напомним, что здесь композитор добавляет одну строку, выстраивая трехчастную форму следующим образом: А — 4 строки, В — 6 строк, С — 3 строки (*пример 1*). Создается ощущение сознательного нарушения внешней пропорциональности, устойчивости поэтического текста, но это компенсируется в музыке конечным повторением первых тактов, выполняющих функцию небольшой репризы. Появление репризы оправдано музыкальной логикой, которая не совпадает с намеренной неповторяемостью поэтического текста.

Стихотворение «О Нарциссе» написано «элегическими дистихами, в которых первое полустишие нечетных строк (гекзаметра) повторяется во втором полустишии четных строк» [1, с. 8]. Словесные повторы могли бы стать своеобразной подсказкой для композитора в построении формы. Здесь же они остаются почти незамеченными, более того — некоторые строки убираются, вновь нарушая стройность первоисточника. Музыкальная форма выстраивается как контрастная двухчастная, с намеком на репризность в последних трех тактах (*пример 2*).

Наибольшим несовпадением поэтической и музыкальной форм отмечена песня «О страсти». В контексте цикла она воспринимается как кульминационная вершина, окрашенная особым эмоциональным и физическим (самые высокие ноты) напряжением. Текст одной строфы, состоящей из четырех восьмистопных строк, разрастается до безрепризной трехчастной формы за счет повторов, образуя следующую структуру: А — 2 строки, В — 4 строки, С — 2 строки (*пример 3*).

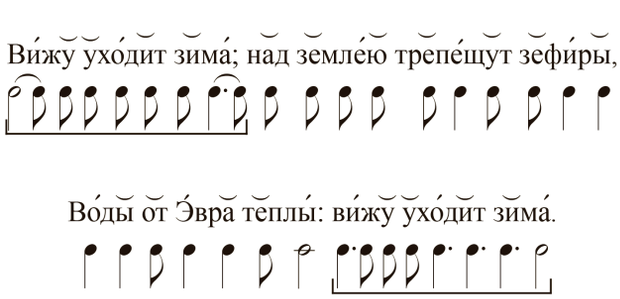
Для финала цикла выбрано стихотворение Пентадия «О приходе весны», состоящее из одиннадцати дистихов. Выбор длинного текста в завершении оправдан, хотя Сергеева его все-таки сокращает на две строки. В этой песне музыкальная форма максимально приближена к поэтической и построена как вариации на десять дистихов. Схематично ее можно выразить так:

$$\underbrace{A\ A_1\ A_2\ B\ A_3\ B_1}_{A}\ \underbrace{C\ D\ D_1}_{B}\ \underbrace{A_4}_{A}$$

Музыкальный материал седьмого, восьмого и девятого дистихов контрастен крайним разделам, в результате чего возникает форма второго плана — трехчастная репризная с контрастной серединой (*пример 4*).

Таким образом, музыкальная форма песен строится очень свободно по отношению к строфической структуре текста, не повторяя ее буквально, но подчеркивая ее смысловые скрепы.

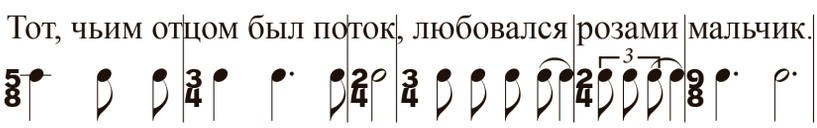
Вторая важная проблема — соотношение поэтического и музыкального метроритма — решена также оригинально. Переводы В. Брюсова и Ю. Шульца выполнены «белым стихом» (за исключением «О страсти»), лишенным рифмы, но строго сохраняющим единообразие поэтического метра. Возможно, эта особенность текста подтолкнула Сергееву к метрической и ритмической свободе. Отсутствие размера (он появляется эпизодически) позволяет нивелировать метрическое однообразие длинных строк гекзаметра. Первый дистих в песне «О приходе весны» ритмически выстроен достаточно разнообразно:



Шестистопный дактиль поэтического текста «размывается» аметричностью музыки, но при этом безупречно сохраняется просодия: ударные слоги попадают на более долгие длительности. Характерное для элегического дистиха повторение полустишия ритмически почти не под-

держивается, лишь возникает некий ритмически замедленный вариант первой фразы.

Эпизодическое появление размера, как ни странно, сохраняет ощущение метрической свободы. Например, первая — шестистопная — строка «О Нарциссе» укладывается в шесть тактов, создавая иллюзию подчинения поэтическому метру.



Но постоянно меняющийся размер и нарушение просодии (любовался, розами) подчеркивают сознательное стремление уйти от метроритмической сетки стиха. Можно сказать, что на протяжении всего цикла композитор явно предпочитает музыкальный «встречный ритм» (Е. Ручьевская), во многом не совпадающий со словесным.

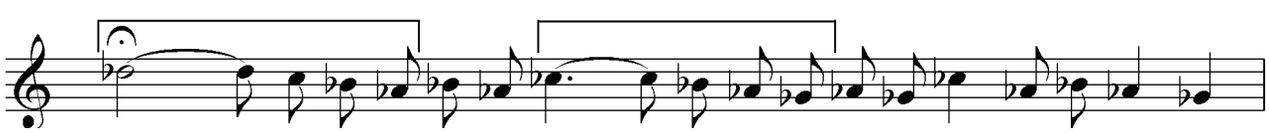
Чтобы убедиться насколько глубинно стремление Сергеевой уйти от правильной акцентной метрики, и насколько она генетически предрасположена к «органической неквадратности» (Э. Денисов), следует обратиться к эпизоду, внешне безупречно организованному на 4/4. Раздел В песни «О страсти».

Строки текста	1	2	3	4
Слоги	15	15	15	15
Количество ритмических единиц (𝅘𝅥𝅯)	25	37	24	32

Несмотря на «правильность» размера, «нечетность слогов <...> усилена асимметрией внутреннего членения» [7, с. 178].

Особого внимания заслуживает способ вокализации текста, удивляющий господством «"силлабического" произнесения» [там же, с. 178], когда слово становится «носителем "ритуала сообщения", в противовес "ритуалу вокализирования"» [там же, с. 180]. Действительно, распевы практически отсутствуют, отчего каждый слог, каждое слово обнажаются для слушателя в своем смысловом значении. Вокальная партия приближена к декламации, но с помощью выразительных деталей удается завуалировать ее «немузыкальность». Это достигается с помощью богатой вокальной артикуляции (*quasi non legato, legatissimo, legato* — «О Нарциссе»), использования glissando, sotto voce, тонкой динамической нюансировки. Своеобразный оттенок народной манеры пения возникает в песне «О Бренности», где используется прием огласовки — озвучивания согласных (х-рупким, п-лакать).

Ощущение главенства декламационности возникает и в силу особого типа мелодики, часто опирающейся на малообъемные звукоряды. Так, мелодия первого раздела песни «О Бренности» укладывается в объем чистой квинты (*as-es*), а второго раздела — большой терции (*f-a*). Упомянутая особенность воспринимается как продолжение самобытного ладотонального мышления Сергеевой. В песнях не обозначены привычные тональные ориентиры (нет ключевых знаков, окончания на тонике), вместе с тем нет ощущения ладотональной «анархии». Здесь невольно возникает аналогия с античным музыкальным мышлением, где ладотональность понималась как «ладово-тетрахордная организация, переносящаяся на различные высотные уровни» [2, с. 69]. Исследователь Е. В. Герцман указывает на частое использование в античной музыке тетрахорда со структурой: 1/2 тона, 1 тон, 1 тон, 1 тон. По его словам, Платон называл такую организацию «эллинской гармонией» [там же, с. 40]. В качестве подтверждения античных «корней» вокального цикла Сергеевой уместно привести первую строку песни «О приходе весны».



Многократно повторяясь в разных высотных вариантах, «эллинская гармония» пронизывает финал цикла, как бы протягивая незримую нить в далекую античность.

Итак, Татьяна Сергеева находит целый ряд индивидуальных авторских приемов, которые позволяют озвучить античные тексты удивительно органично, созвучно ушедшей эпохе и, вместе с

тем, удивительно современно. «Песни на стихи античных поэтов» — сочинение, открывающее мир мало известной и мало востребованной античной поэзии; сочинение, вселяющее надежду, что в отечественной культуре еще не наступил «эпилог» русской античности.

Примечания

[1] Античный ряд можно было бы продолжить стихами и живописью самой Т. Сергеевой. В своих картинах она часто изображает знакомых в виде античных героев, а названия ее стихотворений говорят сами за себя: «Аполлону», «Эроту».

Литература

1. Античная лирика. М.: Художественная литература, 1968. 623 с. (Библиотека всемирной литературы. Серия 1. Т. 4).
2. *Герцман Е. В.* Античное музыкально мышление. Л.: Музыка, 1986. 233 с.
3. *Зароднюк О. М.* Игровая логика формы в инструментальных концертах Татьяны Сергеевой // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. № 4 (34). С. 15–20.
4. *Кнабе Г. С.* Русская античность: Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России: программа-конспект лекционного курса / Рос. гос. гуманит. ун-т. Ин-т высш. гуманит. исследований. М., 2000. 240 с.
5. *Левая Т. Н.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. 165 с.
6. *Платон*. Сочинения в трех томах. М.: Мысль, 1971. Т. 3. Ч. 2. 283 с.
7. *Савенко С. И.* Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 327 с.

Приложение

Пример 1

О Бренности

A
Суждена всему, что творит природа,
Как его ни мним мы могучим — гибель.
Все являет нам роковое время
Хрупким и бренным.

B
Новое русло пролагают реки,
Путь привычный свой на прямой меняя,
Руша перед собой неуклонным током
Берег размытый.
Роет толщу скал водопад, спадая,
Тупится сошник на полях железный,

C
Стерлось, потускнев, украшенье пальцев —
Золото перстня...
Юность уходит. Об этом надо бы плакать. (добавлено)

Пример 2

О Нарциссе

A
Тот, чьим отцом был поток, любовался розами мальчик,
И потоки любил тот, чьим отцом был поток.
Видит себя самого, отца увидеть мечтая, (сокращено)
В ясном, зеркальном ручье видит себя самого.
Тот, кто дриадой любим, над этой любовью смеялся,
Честью ее не считал тот, кто дриадой любим.

B
Замер, дрожит, изумлен, любит, смотрит, горит, вопрошает,
Льнет, упрекает, зовет, замер, дрожит, изумлен.
Кажет он сам, что влюблен, ликом, просьбами, взором,
слезами,
Тщетно целуя поток, *кажет он сам, что влюблен* (сокращено).

Пример 3

О страсти

C
- A
  - Грушу с яблоней в саду я деревцами посадил,
  - На коре наметил имя той, которую любил.
- B
  - Ни конца нет, ни покоя с той поры для страстных мук,
  - Сад все гуще, страсть все жгучей, ветви тянутся из букв.

Пример 4

О приходе весны

- A
  - Вижу уходит зима; над землею трепещут зефиры,
  - Воды от Эвра теплы: вижу, уходит зима.
- A_1
  - Всюду набухли поля и земля теплоту ожидает,
  - Зеленью новых ростков всюду набухли поля.
- A_2
  - Дивные тучны луга, и листва одевает деревья,
  - Солнце в долинах царит, дивные тучны луга.

Стон Филомелы летит недостойной, по Итису, сыну,
Что на съедение дан, стон Филомелы летит. (сокращено)

- B
  - С гор зашумела вода и по гладким торопится скалам,
  - Звуки летят далеко: с гор зашумела вода.
- A_3
  - Сонмом весенних цветов красит землю дыханье Авроры,
  - Дышат Темпеи луга сонмом весенних цветов.
- B_1
  - Эхо в пещерах *царит*, мычанию стад подражая;
  - И отразившись в горах, Эхо в пещерах звучит.
- C
  - Вьется младая лоза, что привязана к ближнему вязу,
  - Там, обрученная с ним, вьется младая лоза.
- D
  - Мажет стропила домов щебетунья ласточка утром:
  - Новое строя гнездо, мажет стропила домов.
- D_1
  - Там под платаном в тени забыться сном — наслажденье;
  - Вьются гирлянды *цветов* там под платаном в тени.
- A_4
  - Сладко тогда умереть; жизни нити, теките беспечно;
  - И средь объятий любви сладко тогда умереть.

© ***Присяжнюк Д. О., 2016***

УДК 78.02

В. ЕКИМОВСКИЙ. ВИРТУАЛЬНЫЕ ГРАНИ РИТОРИКИ

В статье затрагиваются проблемы, связанные с методом и творческой эволюцией композитора В. А. Екимовского. Музыка одного из самых ярких представителей современного отечественного композиторского «цеха» изучается в контексте «риторического типа творчества», элементы которого в Композициях Екимовского опосредуются логикой музыкального виртуализма.

Ключевые слова: В. Екимовский, риторический тип творчества, музыкальный виртуализм, принцип единичности, эволюционная логика композитора

Изучение творчества современного художника для исследователя чревато как дополнительными «бонусами», связанными со свежестью впервые зафиксированных находок[1], так и очевидными сложностями, обусловленными исторической близостью предмета исследования. Пытаясь говорить о столь масштабных темах, как эстетика, драматургические принципы, либо логика эволюции композитора, изучающий невольно стремится «найти систему», которая наглядно прояснила бы то, о чем, возможно, не готов еще судить и сам автор. Осознание некой приблизительности (ведь отсутствие выраженной временной дистанции не позволяет оценить найденную систему объектив-

но) подобных действий не избавляет от необходимости их осуществления. Иначе аналитик теряет точки отсчета, которыми (а их всегда несколько, если речь идет о современном художнике) поверяется каждый следующий шаг.

Творчество В. А. Екимовского противится какой-либо схематизации особенно интенсивно. Провозглашенный (и бестрепетно соблюдаемый на протяжении десятилетий!) «постулат единичности», согласно которому автор налагает на себя жесткую систему ограничений эстетического и технологического порядка [2, с. 32], делает рискованными любые попытки обобщений. Осознавая заведомую недостаточность каждой схемы, продолжим, тем не менее, разговор о творчестве одного из интереснейших отечественных авторов, имея в виду упомянутые выше «точки отсчета». Одной из таковых становятся риторические принципы, оригинально взаимодействующие в сочинениях конца прошлого века с идеями виртуализма. Ниже мы избирательно затронем этот круг вопросов применительно к конкретному автору, имея в виду как ранние *Композиции*, так и сочинения рубежа XX–XXI веков.

В рамках данной статьи нет возможности подробно останавливаться на феномене виртуализма[2] — как самого по себе, так и применительно к музыке. Думается, такая задача на уровне теоретического осмысления, а также в связи с корректирующей трактовкой виртуального в творчестве отдельных художников — отдельная самостоятельная тема, разработка которой актуальна, быть может, и на уровне художественных универсалий современного искусства. Виртуализм Екимовского — отнюдь не дань моде. Виртуальное начало, исподволь существующее в его творческих работах, но практически осознанное автором к середине девяностых годов прошлого века, есть один из векторов нетривиальной композиторской эволюции. Но если непосредственно в творчестве автор свободно соотносит собственно звуковую составляющую с виртуальными играми, то, поднимая эту тему на страницах «*Автомонографии*», Екимовский-исследователь очень терминологически осторожен. Тем не менее представляет несомненный интерес эпистолярная полемика между автором виртуальных композиций и Н. Корндорфом, касающаяся природы виртуального творчества (фрагментарно опубликовано в «*Автомонографии*» [2, с. 269]).

Сама по себе «виртуальная составляющая» — явление, применительно к музыке отнюдь не столь редкое, как может показаться. В искусстве Нового времени примеры такого рода находим в «*Прощальной*» Гайдна, где визуальный ряд, воплощенный, к слову, в традициях инструментального театра XX века, выступает как один из дополнительных околомузыкальных символов. Чрезвычайно эффектное (учитывая эпоху) внешнее решение на более тонком уровне соответствует постепенному истончению звукового поля. Уход со сцены все новых музыкантов ведет к почти полному исчезновению музыки слышимой; достигаемая при этом инерция повторений размыкает сочинение, открывая границы виртуального пространства, где звучание может быть продолжено[3]. Виртуальные знаки в дальнейшем щедро представлены в творчестве весьма несхожих авторов, каждый из которых входит в элиту европейской музыкальной культуры[4].

Нельзя не отметить, что виртуальные миры, открывающиеся параллельно, либо рядоположно звучанию европейской музыки, видимо, являются в какой-то мере неотъемлемыми компонентами восприятия искусства звуков. Логика виртуализма исторически пролонгируется как вперед, так и вспять. Достаточно в этой связи взглянуть на творчество И. С. Баха, других барочных мастеров, а также их предшественников (не говоря о более далеких прототипах — авторах Средневековья, воплощающих пространство виртуального для нас мира чуть ли не как основное; возможны и более отдаленные, к примеру, античные, экскурсы).

Возвращаясь в XX век, мы тут же сталкиваемся с виртуальными (благодаря особенностям музыкальной коммуникации, а также риторической логике — воспринимаемыми!) реальностями «*Весны священной*», несостоявшейся, но одухотворяющей умы целого поколения скрябинской «*Мистерии*», судьбоносного «*Лунного Пьеро*», безответных айвзовских «*вопросов*», провидческих «*4’33”*»…

Говоря о виртуализме на страницах «*Автомонографии*», В. Екимовский называет имена коллег по цеху, связанных с виртуальными поисками. Помимо упомянутого выше А. Скрябина, исследователь говорит о Сибелиусе — в связи с (не)написанием им *Восьмой* симфонии. Названы также Э. Денисов, Ч. Айвз (на сей раз — по поводу симфонии «*Вселенная*»), а также Н. Корндорф [2, с. 268].

Не все указанные (а также многие не названные!) авторы трактуют виртуализм в прямом, определяющем суть сочинения, смысле, многие с разной степенью активности разрабатывают лишь элементы виртуальности. Однако очевидно, что, так или иначе, с виртуальной логикой соприкоснулись очень многие композиторы прошлого столетия. Действуют данные механизмы и в веке

нынешнем, воплощая ряд спецификаций, оригинальных, прежде всего, в связи с эстетикой и, разумеется, творческим потенциалом конкретного автора. В случае с творчеством В. Екимовского, упомянутая спецификация не просто имеет место, но претендует на статус особого направления в русле виртуальных поисков эпохи.

Ранее нам приходилось говорить о виртуализме у В. Екимовского, рассматривая виртуальный элемент как подспудно существующий уже в ранних *Композициях*, в определенный момент времени ставший промежуточным, и абсолютно естественным (при этом — весьма эффектным) итогом творческой эволюции композитора [5, с. 14]. Кроме всего прочего, попытки прорыва в виртуальное вполне могут рассматриваться как фактор «сокрытия», масочности, прячущей нерв авторского высказывания в череде виртуальных рядов, эмоциональных символов, позволяющих говорить о сокровенном, будучи услышанным, но не подслушанным. Такой поворот выступает и в качестве оригинальной версии языковой эзотерики, стремление к которой (как защитная реакция творца) есть давно зафиксированная тенденция времени. Виртуальная логика, будучи рассмотренной в этом ключе, предоставляет широкие возможности открыто эмоционального произнесения внутри виртуального кода[5].

Упомянутые способы коммуникации работают в произведениях В. Екимовского давно, являясь, по всей видимости, опорными, доминирующими тенденциями внутри невероятно изменчивых, прихотливых движений авторской фантазии. Творческое высказывание композитора, поставившего во главу угла принцип единичности концептуально-технологического решения, всегда предельно, и потому беззащитно перед напрашивающимися поверхностными параллелями, «рифмами», реминисценциями. Уязвимость творца — в истории музыки явление не новое. В данном случае она особенно наглядна, ибо «уличение» автора в повторяемости обрушит саму систему индивидуальных художественных решений композитора. Это значит, что каждое следующее высказывание дается сложнее, чем предшествующее; груз ответственности безмерно возрастает, умножаемый собственными сомнениями (сколько их рассыпано на страницах «*Автомонографии*»!) и ревнивым вниманием критиков, коллег, публики…

Если взглянуть на творчество Екимовского с этих позиций, оно предстает как жесткое противостояние времени, понимаемое не только в общегуманитарном, но и в практическом (технологическом, например) смысле: количество «ходов» в этом поединке *обязано* сокращаться с каждой новой работой, обусловленное хотя бы конечным числом существующих технологических систем. Свою роль, несомненно, играет и способ реализации ранее творчески не исследованной автором технологической идеи, отнюдь не сводимый к простой констатации ее присутствия в художественном пространстве сочинения. Значит, следующий «ход» *обязан* быть все более нетривиальным. При этом риск уйти во внешнее, схематизироваться, подчинив себя базовому манифесту, теряя, таким образом, связь с живым музыкальным текстом, каковой и должен становиться основой и итогом всякого поиска, возрастает многократно.

Разумеется, в таких условиях автор должен, с одной стороны, искать некую «нить Ариадны», позволяющую балансировать на столь опасной грани, а с другой — постоянно чураться этой нити, чуть более активная эксплуатация которой мгновенно уничтожит базовую авторскую установку. Иными словами, если привлечение каких-либо факторов преемственности с более ранними опусами достижимо (*неизбежно?*), оно может происходить лишь на уровне максимального обобщения, которое, добавим, при этом всякий раз максимально конкретно в плане своего художественного бытия, воплощаемого в единожды заданном автором контексте. Феномен, почти идеально отвечающий сформулированному запросу, — риторизм.

Риторизм (понимаемый отнюдь не только в качестве синонима термину «риторика»!) как фактор художественного бытия — явление, активно осознаваемое на искусствоведческом уровне. Основанные на особой коммуникативной системе, восходящей к давней идее исходного синтеза искусств, риторические принципы активно проявляют себя в творчестве самых разных авторов далеко за пределами барочной эпохи. Отталкиваясь от постулата «риторического типа творчества» (С. Аверинцев [1]), исследователи-музыковеды распространяют характеристики «эпох под знаком риторизма» на период вплоть до начала XX века [2].

Как было показано в ряде работ автора настоящей статьи (например, [6, с. 35]), дальнейшая пролонгация действия универсальных риторических принципов на художественное пространство XX столетия, а также и за его пределы, не только возможна, но и целесообразна. Объединенные в термине «риторизм» креативные силы позволяют объяснить сущность множества художественных (в частности, музыкальных) явлений вплоть до настоящего момента. «Активная память» (Д. Лихачев) концептуальной формулы, приема, оборота во взаимодействии с историческим контекстом

служит одним из немногих векторов, активизирующих стремящиеся к замыканию системы языка, техник, стилей. Взаимодействие и перекличка «сюжетов», принадлежащих далеко отстоящим друг от друга эпохам, «разноголосица времен» питает современное искусство. Возникающий почти независимо от эстетических ориентиров автора диалог обеспечен во многом именно риторическими механизмами.

Работа с риторическими знаками, моделями, приемами (имея в виду и традиционное их понимание, и завоевывающее все б**о**льшие «права гражданства» расширительное толкование) имеет место на протяжении практически всего доступного изучению «*композиционного*» (то есть с 1969 года) периода в творчестве Екимовского. Виртуозность, с которой автор реализует становящийся семантически значимым конкретный оборот, «локальную» формулу-эмблему, композиционно-драматургическую модель, впечатляет. Сочетая различные техники и стили, свободно смешивая языки искусств (выраженная в XX веке риторическая тенденция!), Екимовский особым образом работает со слушательским восприятием, погружаемым, по воле композитора, в полифонизированное пространство метатекстов[6].

При этом уточним: практически нигде автор не декларирует риторический принцип на уровне технологического приема, и уж, тем более — эстетического кредо. Это означает, что риторизм проник в *Композиции* не только и не столько сознательно. Он скорее стал результатом непростой эволюционной логики, вектором, корректирующим восприятие и дающим возможность диалога-общения с публикой, исполнителями, культурой. Открытое всему, кроме дурного вкуса, творчество Екимовского обрело специфическое качество. Речь идет о своеобразной масочно-риторической «амальгаме», внутри которой композитор чувствует себя абсолютно свободно. Это причудливый «авторский» мир, замешанный на опыте прошлых эпох, одухотворенный тонкостью индивидуального решения, мир, открытый прочтению и сопротивляющийся вульгарным очевидностям. Мир не ограниченный, но «пограничный», существующий в измерениях личностных восприятий, но пронизанный объективирующими ресурсами, конструктивно просчитанный, но чурающийся формальной логики. Мир, основывающийся на все ужесточающихся конструктивных и эстетических нормативах, и потому — абсолютно свободный.

Оборотной стороной такой свободы является непременное самоограничение. Композитор «разрешает себе» все — но лишь единожды. Технологические версии регулярной эксплуатации выработанной «для себя» системы стиля и языка — явление, абсолютно нормальное в творчестве огромного количества композиторов, — для Екимовского неприемлемо по определению. А это означает, что естественная эволюционная логика, предполагающая последовательное продвижение на основе достигнутого ранее, напрямую *не действует* применительно к его *Композициям*, каждая из которых рождается как бы вне такого поступательного процесса. Не упрощает понимание ситуации и рассмотрение ее с привлечением «революционной» авангардной схемы, зиждущейся на резких скачкообразных сдвигах, возникающих под знаком отрицания предшествующего. Композитор фактически в каждом следующем сочинении предлагает подобный рывок, придавая технологическим и концептуальным смещениям определенную «инерционность»; приучив к ним слушателей, автор получает возможность переключить внимание аудитории в иной план, куда более существенный, чем собственно технологическое решение.

Затрагивая феномен авангардной эстетики применительно к творчеству Екимовского, уточним, что композитор все же не является только адептом авангарда (в привычном смысле). Авангардные проявления на уровне языка и композиционного решения свободно присутствуют в пространстве Композиций, обусловленные установкой автора на предпочтение экспериментальных средств. Однако эти проявления, как и резкости, неожиданности упомянутых выше технологических и языковых решений парадоксальным образом уживаются с почтительным отношением к традиции, с чутким вслушиванием в ушедшее, в полисмысловых поворотах формы, материала, фактуры, концепта. Создающий (в связи с эстетическим кредо), по сути, энциклопедию накопленных ко дню сегодняшнему технологических возможностей предшествующих эпох, Екимовский, кажется, готов выступить и с «охранительских», (а не только с радикальных) позиций. Иное дело, что такое «охранительство» весьма «авангардно», поскольку получаемый в итоге звуковой результат технологически и концептуально соответствует обеим базовым тенденциям эпохи. Творчество Екимовского с этой точки зрения предстает как пример убедительно органичного интегрирования в искусстве центробежных и центростремительных тенденций (при базовой установке на эксперимент). Это «авангардное охранительство» срабатывает как одна из определяющих стилевых черт композитора.

Итогом такого положения дел оказывается весьма специфическое эволюционирование, со-

отнесенное скорее не с историческими тенденциями текущего момента, с которым Екимовский технически и концептуально спорит-диалогизирует (а еще это Игра, и бесконечное соревнование со временем, с самим собой!), но в контексте собственных концептов, каждый из которых требует нового избирательно-индивидуального технического решения. Авангардизм автора, не ограничиваясь областью языка и технологий, смещается в сферу весьма радикальных *контекстуальных* трансформаций звучащего текста, который сам по себе часто риторичен, давая поразительные примеры нового взаимодействия доселе разнонаправленных тенденций.

Таким образом, в творчестве Екимовского две основополагающие установки XX века («ретроспективно-охранительная» и «авангардная») уживаются и органично сосуществуют. Это оказывается возможным благодаря точному пониманию композитором природы современного художественного творчества. Накопленный веками музыкальный багаж — не повод предаваться унынию, провозглашая «конец эры композитора»[7]. Наоборот: он — точка отсчета, мерило и планка для пишущих сегодня, символ качества, бесконечно разнообразный в своих многочисленных вариантах. Элементы его, включая сюда и во множестве сохранившиеся лексемы эпох — лишь «слова» в системе метаязыка. Индивидуальность творческого высказывания в этой связи напрямую зависит от умения точно и одухотворенно применять эту лексику, обогащая ее новыми смыслами, контекстами, дополняя словарь эпох «фразами» собственного лексикона.

Истории музыки известны разные версии такого объединения, несхожие как в практической реализации, так и в плане органичности получающегося синтеза. В творчестве Екимовского риторические проявления (учитывая и их современные модификации) тонко и точно взаимодействуют с языковыми пластами авангарда. Основополагающие, притом очевидно полярные тенденции своей эпохи композитор находит возможность объединить в пространстве виртуальной игры — быть может, наиболее подходящей для столь несовместимого «сплава». Именно там музыка Екимовского, не скованная условностями техники и стиля, говорит на рубеже веков свободно и многозначно, языком сугубо современным, и притом — несомненно, древним, таинственным и универсальным мистическим языком — для каждого, но не для всех, запретного в массе, но открытого взыскующим. Три составляющих питают его: художественная индивидуальность авторского решения, многовековые пласты музыки прошлого, каждый из которых (включая авангардную лексику), будучи трактованным сквозь риторическую призму, обеспечивает коммуникативный эффект, а также виртуализм, служащий и прибежищем творца, и его маской, и ключом, открывающим двери в завтрашний день[8].

Примечания

[1] К музыке героя настоящей статьи это относимо лишь отчасти. Творчество В. Екимовского давно воспринято аналитиками как гарантированный в плане качества и при этом всегда нетривиальный и благодарный материал.

[2] Детальная расшифровка термина — применительно к музыке вообще и Композициям Екимовского в частности — задача будущего.

[3] Той же логикой, но работающей с обратным знаком, обусловлено композиционное решение *Первой* симфонии Шнитке, несомненно, апеллирующей и к Симфонии Гайдна, и к найденному там виртуальному ходу.

[4] Вспомним недописанный *Реквием* Моцарта, *Klavierstuck C-dur* («*Letzter musikalischer Gedanke*») Бетховена (к этому дирекциону последнего струнного квинтета классика обращена Вторая «*Лебединая песня*» Екимовского), глинкинские виртуальные встречи эпической «старины глубокой» и современности (2-я песня Баяна в «*Руслане*»), постоянные попытки прорыва в виртуальное пространство у Берлиоза, Вагнера, Листа, Мусоргского…

[5] Речь идет о том, что многие композиторы XX века, решая подобные задачи, в качестве маски использовали возможности самого музыкального языка, усложнение, либо эпатажное опрощение которого действовало в качестве защитного «бампера». В случае с виртуализмом языковой фактор может быть практически любым, будучи опосредован микширующей (на самом деле — уточняющей) логикой виртуального решения. Комплекс возникающих здесь проблем (например, тесная взаимосвязь виртуализма с имманентно музыкальной процессуальностью) — отдельная тема.

[6] Такое погружение, как свидетельствует творческий опыт самого композитора, может состояться и вне привлечения полистилистических, либо неостилевых возможностей (хотя у Екимовского и это фрагментарно имеет место). Для осознания уровня направленности к диалогу, риторической полифонизации звукового пространства достаточно обратить внимание на существующие в творческом портфеле композитора «*Симфонические танцы*», «*Лунную сонату*», многочастную «*Фантастическую симфонию*» (список легко продолжить)...

[7] Впрочем, автор концепции «opus post» регулярно опровергает ее, предъявляя все новые композиторские доказательства сомнительности своего основного постулата даже на уровне собственного творчества.

[8] Виртуальный «след» отчетливо заметен в Композициях Екимовского, созданных уже в XXI веке. Фиксация этих процессов, как и рассмотрение того, насколько виртуализм встраивается в систему риторического способа восприятия в более поздних произведениях композитора — цель отдельной статьи.

Литература

1. *Аверинцев С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // Аверинцев С. Литературные теории в составе средневекового типа культуры. М., 1981. 79 с.
2. *Барсова И.* Поздний романтизм и антиромантизм в свете риторического типа творчества // Барсова И. Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века. СПб.: Композитор, 2007. С. 212–227.
3. *Екимовский В.* Автомонография. М.: Музиздат, 2008. 480 с.
4. *Махов А.* Musica Literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005. 223 с.
5. *Присяжнюк Д.* К проблеме эволюции творчества В. Екимовского на рубеже XX–XXI веков // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. № 4 (34). С. 15–17.
6. *Присяжнюк Д.* Под знаком «индпроекта» (Композиции В. Екимовского в конце XX века) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2015. № 2 (36). С. 34–38.

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

© *Грязнов В. В., 2016*

УДК 78.071.2

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ АЛЬФРЕДА БРЕНДЕЛЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРИНЦИПЫ КРУПНЕЙШИХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ПИАНИСТОВ-ПЕДАГОГОВ XX ВЕКА: ЧЕРТЫ ОБЩНОСТИ

В данной статье впервые сравниваются творческие принципы выдающегося австрийского пианиста Альфреда Бренделя с позициями крупнейших отечественных исполнителей и педагогов, таких как Г. Г. Нейгауз, А. Б. Гольденвейзер, С. Е. Фейнберг, К. Н. Игумнов, С. Т. Рихтер, А. И. Зилоти. Автор прослеживает, в каких проявлениях выражался взаимный интерес, каковы были творческие контакты; находит точки соприкосновения и параллели, порой неожиданные, во взглядах и исполнительских особенностях музыкантов. Особое внимание уделяется схожести многих мыслей Фейнберга, высказанных в известной книге «Пианизм как искусство», с бренделевскими, запечатленными в его многочисленных эссе.

Ключевые слова: Альфред Брендель, отечественные пианисты XX века Фейнберг, Гольденвейзер, Нейгауз, Игумнов, Рихтер, Зилоти, исполнительские принципы, сравнительный анализ

Альфред Брендель, выдающийся австрийский пианист и исследователь-эссеист, в нашей стране известен не очень широко. Далеко не все его статьи и интервью переведены на русский язык, обширное творческое наследие, зафиксированное в звуко- и видеозаписях, еще не получило должного многогранного осмысления и освещения в отечественном музыкознании. Тем интереснее попытаться соотнести творческие принципы австрийского пианиста с позициями, которые отстаивали — на концертной эстраде, в классе, в публикациях — его советские и российские современники и коллеги, и возможно, найти точки соприкосновения или, наоборот, выявить характерные разногласия.

О каких-либо прямых воздействиях на австрийского музыканта традиций, которые условно и обобщенно принято называть «русской исполнительской школой», говорить не приходится, как и об обратном процессе. И все же определенные творческие контакты и проявления взаимного интереса были. Брендель приезжал с концертами в нашу страну трижды, каждый раз с перерывом в десяток лет, и его выступления неизменно вызывали среди профессионалов и меломанов значительный резонанс. Но еще до «живого» знакомства с мэтром европейской пианистической школы профессор кафедры скрипки Г. В. Баринова, вдохновленная прослушиванием бренделевских записей по радио BBC, в серии методических выступлений на заседаниях фортепианного факультета Московской консерватории (в 1982−1986 годах) излагала содержание некоторых глав книги Бренделя «Размышления о музыке», впервые вышедшей на немецком языке в 1977 году в Мюнхене (см. об этом: [7; 8]). На первый взгляд, может показаться странным, что именно известная советская скрипачка взяла на себя труд перевода части бренделевских статей и просветительскую миссию по ознакомлению с ними пианистов, но это лишь подчеркивает универсальную музыкантскую актуальность, оригинальность и убедительность ряда мыслей Бренделя для отечественных исполнителей разных специальностей. Показательно в этом смысле и то, что в сборнике статей «В классе А. Б. Гольденвейзера», увидевшем свет в 1986 году [3], приводится несколько цитат из упомянутой книги австрийского пианиста. Желание пригласить Альфреда Бренделя в Москву с мастер-классами высказывала в 1990 году в одном из интервью Т. П. Николаева [12, с. 152]. Брендель, в свою очередь, также проявлял интерес к советским музыкантам и их мнению по разным профессиональным вопросам — например, в одном из эссе 1983 года он ссылается на свой разговор с Эмилем Гилельсом [15, с. 347].

Сознательно упомянутые выше «русская» и «европейская» (и *уже* — «немецкая», «французская», «английская») пианистические школы отсылают нас к устойчивым представлениям об обособленности и внутренней монолитности национальных исполнительских традиций. Конечно, подобные стереотипы имеют под собой некоторые основания, особенно если учесть, что

советская музыкальная жизнь по понятным причинам была надолго вырвана из общемирового контекста и даже в известной мере была вынуждена подчиняться некоторым идеологическим установкам, «спущенным сверху». Но и сейчас, в эпоху глобализации, эти стереотипы, касающиеся не только «советской школы», демонстрируют удивительную живучесть.

На роль европейского противопоставления «русской исполнительской школе» Альфред Брендель, казалось бы, подходит едва ли не лучше всех других пианистов. «Чудак, эстет, аристократ», — так характеризует австрийского музыканта один из петербургских рецензентов [14], а подобные ассоциации вполне могут служить своеобразным антонимом собирательному образу «советского пианиста» (ныне — российского). З. Игнатьева в заметке, посвященной творческой встрече Бренделя с консерваторскими студентами и педагогами (имевшей место во время его первого приезда к нам в 1988 году), перечислив многочисленные и несомненные достоинства его игры, в итоге тоже указывает на «инаковость» зарубежного музыканта: «Эстетика А. Бренделя, его выразительные приемы по-своему убедительны, имеют полное право на существование. Несколько в ином направлении развивались традиции советского исполнительства, ведущие к большей драматизации, что проявляется, к примеру, в интерпретации сочинений Шуберта В. Софроницким и С. Рихтером» [5]. Похожи впечатления М. Бялика от приезда Бренделя в Петербург в 1999 году, но в них чувствуется противопоставление эстетики пианиста уже не просто нашей исполнительской школе, а самому «русскому духу»: «Наслаждаясь логичностью и совершенством превосходно воссозданных моцартовских звуковых конструкций, я вдруг ощутил, что мне немного скучно. В бетховенском концерте лиризм, как показалось, неоправданно пересилил драматизм и монументальность. Но, может, виноват не Артист, виноваты я, мы и наше бытие? Его искусство комфортно, проникнуто внутренним покоем, а мы, мятежные, просим бури» [2, с. 8].

В довершение всего Брендель практически не исполнял произведений русских авторов. Только в начале своего творческого пути он записал (и то отчасти по воле случая) Пятый концерт Прокофьева, «Картинки с выставки» Мусоргского, «Исламей» Балакирева и «Петрушку» Стравинского, но дальнейшего развития такое начало не получило. Неоднозначно отношение Бренделя к Рахманинову: например, его Второй концерт пианист исполнял несколько раз, но признавался позже, что несмотря на определенный профессиональный интерес, по-настоящему сильно музыка концерта его не увлекла. Центральное же место в репертуаре артиста заняли композиторы-европейцы: венские классики, Лист, Шуман.

Самым удобным вариантом было бы согласиться с предопределенной различностью «культурных кодов», а заодно и принять на веру все соответствующие клише о русской и европейской (или национальных европейских) исполнительских традициях. Но внешне убедительные выводы при детальном рассмотрении обнаруживают свою научную несостоятельность.

Не будем сейчас развенчивать мифы, к примеру, о европейской исполнительской «сдержанности» — это отдельная обширнейшая тема. Упомянем лишь, что Бренделя в музыкальной среде Европы критикуют за излишнюю рафинированность не менее охотно, чем у нас, при том без свойственного нам пиетета перед приезжей знаменитостью (в чем автор этих строк имел возможность лично убедиться, беседуя с представителями европейской музыкальной общественности). Очевидно, что и отечественная пианистическая школа не является неким единым стилевым образованием — скорее мифологическая, а не рациональная природа такого понятия как «русская (или советская) фортепианная школа» убедительно раскрывается А. М. Меркуловым [9]. Даже если взять за основу традиции только Московской консерватории, мы столкнемся с целым рядом самостоятельных «школ», имеющих зачастую противоположные исполнительские и педагогические принципы.

Но попробуем от обобщений спуститься на уровень отдельных личностей и их субъективных творческих позиций — и тогда мы сможем проследить на конкретных примерах, действительно ли различия столь принципиальны, или же определенные параллели тоже имеют место.

Бесспорный «отец-основатель» одного из исполнительских и педагогических направлений в отечественном фортепианном искусстве — *Г. Г. Нейгауз*. Для Генриха Густавовича, как известно, характерны смелые художественные и поэтические ассоциации, сделанные в том числе по поводу непрограммных произведений, тогда как в профессиональной среде негативное отношение к «принижению» музыки словесными описаниями — не редкость. Какую позицию по этому важнейшему вопросу занимает Брендель? «Наш нравственный долг, — пишет музыкант, — сделать все, что в наших силах, чтобы музыка прозвучала как можно более волнующе, таинственно, задумчиво, забавно, элегантно». И слова, ассоциации, образы, по мнению Бренде-

ля, помогают исполнителю достичь этого: «При попытке хотя бы приподнять краешек завесы над характером, его свойствами, душевным настроем, атмосферой произведения, полезными будут определенные навыки словесного выражения. Многое, возможно, самое существенное, так и останется невысказанным. И все же язык может стимулировать восприятие и поддержать психологическую память» [1, с. 13].

Если мы возьмем, условно говоря, «противоположный лагерь» отечественной педагогической и исполнительской практики — а именно направление *А. Б. Гольденвейзера* — то и здесь легко обнаружим довольно много точек соприкосновения. Например, любовь к точности, выверенности, самоконтролю. «Удивительное совпадение» позиций двух музыкантов по отношению к нотному тексту и к движениям пианиста во время исполнения отмечалось Е. И. Гольденвейзер и Д. Д. Благим в книге об Александре Борисовиче [3]. Тем не менее Гольденвейзера (из «гнезда» которого вышло так много музыкантов, составивших славу того самого русского фортепианного искусства) с гораздо бóльшим основанием, чем Бренделя, можно отнести к «академистам».

Но был в Московской консерватории и пианист, мысли которого в ряде случаев просто поразительно совпадают с бренделевскими (несмотря на индивидуальные исполнительские особенности каждого и различные репертуарные предпочтения), — это *С. Е. Фейнберг*. В своей знаменитой книге «Пианизм как искусство» Самуил Евгеньевич, в частности, уделяет большое внимание вопросу «композитор — исполнитель» и, подобно Бренделю, подходит к нему широко, под разными углами зрения.

С одной стороны, и Фейнберг, и Брендель ратуют за внимательное и бережное отношение к нотному тексту. «Истинную оригинальность и глубину исполнитель может проявить только на пути воплощения подлинного замысла композитора. Ошибочно думают те, кто считает, что текст композитора — только повод к проявлению самобытных черт игры талантливого артиста», — это слова Фейнберга (цит. по: [11, с. 10]). Брендель: «Из знака мы выводим наш образ и, возвращаясь, смотрим на знак новыми глазами. Возросшая точность усиливает, а не ослабляет нашу способность изумляться» [6, с. 22]; «Я не стремлюсь играть необычно, наперекор некой традиции <...>. Я стремлюсь лишь познать сочинение и раскрыть то, что в нем сокрыто» [2, с. 8].

В то же время оба музыканта на первое место ставят не «букву», а «дух» произведения. «Для сохранения замысла композитора иногда приходится отступать от точного выполнения его указаний» (цит. по: [11, с. 10]), — это высказывание Фейнберга актуально и для позиции Бренделя. Оба пианиста даже допускают внесение изменений в нотный текст. Например, Брендель указывает на явную эскизность нотной записи в некоторых местах поздних концертов Моцарта и сетует, что мало кто из пианистов решается, следуя простой логике, заполнить пробелы. Он указывает и на ряд случаев, когда многие исполнители, оберегая «священность» текста композитора, воспроизводят в своей интерпретации очевидные ошибки и опечатки. Фейнберг по этому поводу пишет: «Выдающийся исполнитель <...> вряд ли может оставаться равнодушным к промахам или недостаткам изложения, иногда встречающимся даже у выдающихся композиторов. И было бы ошибкой в любом случае объяснять внесенные им отдельные поправки и коррективы только нескромностью и стремлением во что бы то ни стало перешагнуть границы отведенной ему подчиненной роли» (цит. по: [11, с. 12]).

Также советский и австрийский пианисты полемизируют со сторонниками позиции «историзма», считающими, что существует некое исторически обусловленное «правильное» исполнение того или иного произведения. Фейнберг призывает «забыть о разрушительных силах времени» для того, чтобы произведение прошлой эпохи «актуально воздействовало на слушательское воображение и эстетическое чувство» (цит. по: [11], [13]). К этим же выводам приходит Брендель: «Музыкальный шедевр — это организм со множеством заложенных в нем сил. Высвободить те из них, которые найдут самый глубокий, самый благородный резонанс у нашего современника, — вот дело, возвышающее интерпретатора уртекста над хранителем музея» [6, с. 21].

Интересно, что несмотря на всю разницу творческого окружения Фейнберга и Бренделя, музыкально-идейные контексты, с которыми оба пианиста должны были соотносить свои стремления, имели много общего. В то время, как писал позже Е. Я. Либерман, «нарушать традицию "святой" клятвенной верности авторскому тексту и признаваться в несогласии с какими-либо самыми случайными или субъективными его несовершенствами, было непринято, даже опасно. В 1950–1960-е годы "самоустранение", "объективность" почитались чуть ли не главным достоинством исполнителя, а слово "субъективность" носило резко отрицательный характер» (цит. по: [11, с. 12]). О чем-то подобном пишет и Брендель, характеризуя атмосферу Венской консерватории того времени как торжество духа «академиче-

ского классицизма», а в сущности, по его мнению, — педантизма.

Фейнберг — не единственный во многих отношениях внутренне близкий Бренделю советский музыкант. «Искренний и взыскательный художник, Игумнов был чужд какой бы то ни было аффектации, позы, внешнего лоска. Ради красочного эффекта, ради поверхностного блеска он никогда не поступался художественным смыслом... Игумнов не терпел ничего крайнего, резкого, чрезмерного. Стиль его игры был прост и лаконичен» [4, с. 147], — такая характеристика, данная Мастеру его учениками Я. Мильштейном и Я. Флиэром, вполне соответствует и Бренделю. Правдивый, жизненный психологизм как основа интерпретации — один из главных исполнительских принципов *К. Н. Игумнова* — столь же свойственен австрийскому музыканту.

Еще одна важная и удивительная особенность Бренделя состоит в том, что, оставаясь довольно «сдержанным» и «рациональным», он смог завоевать авторитет одного из превосходных интерпретаторов Листа. Интересно, что именно в русской исполнительской традиции подобный феномен также имел место. *А. И. Зилоти*, признанный «листианец», более того, любимый ученик самого композитора, как пишет в своем исследовании его исполнительского стиля А. М. Меркулов, «не был пианистом стихийного, дионисийского, открыто эмоционального плана» [10, с. 11]. Соединяя в своей игре романтические черты с явно классицистскими, он в своих лучших исполнительских достижениях, по всей видимости, приближался к «золотой середине». Это же стремление нетрудно обнаружить в игре Бренделя.

Внимательное сравнение австрийского пианиста со *С. Т. Рихтером* тоже раскрывает интересные параллели. Оба пианиста отрицали свою принадлежность какой-либо «школе» и были склонны называть себя скорее самоучками. При этом отец Рихтера, под чьим руководством пианист фактически начинал свой творческий путь, закончил Венскую консерваторию. Близкие мысли у музыкантов были по отношению к некоторым композиторам. Рихтер, как и Брендель, восхищался Гайдном, которого считал незаслуженно отодвинутым на второй план. Оба пианиста уделяли огромное внимание произведениям Шуберта, что не было обычным делом в то время. Оба увлекались живописью и писали картины. Также среди общих черт двух артистов — скрупулезность в работе над произведением, требовательность к себе, музыкантская честность.

Подытоживая вышесказанное, заметим, что противопоставлять искусство Альфреда Бренделя русским музыкальным традициям можно, но примерно в той же степени, что и любого отечественного пианиста. На ум приходит любопытная (даже парадоксальная) мысль: будь Брендель советским пианистом, он легко мог бы стать едва ли не эталонным выразителем «реализма» — столь востребованного советской идеологией стиля. И все же замечательно, что при всех многочисленных сходствах остаются и различия, составляющие все вместе неповторимый стиль каждого из упомянутых музыкантов.

Литература

1. *Брендель А.* Альфред Брендель — музыкальный эссеист / сост., предисл., пер. Л. Акопян // Музыкальная академия. 2007. № 1. С. 8–23.
2. *Бялик М., Галушко М.* Я не стремлюсь играть «необычно» / интервью с Альфредом Бренделем // Мариинский театр. 1999. № 7–8. С. 8.
3. В классе А. Б. Гольденвейзера: сб. ст. / сост. Д. Благой, Е. Гольденвейзер. М.: Музыка, 1986. 214 с.
4. *Григорьев Л., Платек Я.* Современные пианисты. М.: Советский композитор, 1990. 463 с.
5. *Игнатьева З.* Встреча с Альфредом Бренделем // Советский музыкант. 1988. 25 мая. № 9 (1111). С. 4.
6. *Майкапар А.* Альфред Брендель — новая венская фортепианная школа // Музыкальная жизнь. 1988. № 11. С. 20−22.
7. *Меркулов А.* А. Брендель о Шуберте и Бетховене // Советский музыкант. 1983. 20 апреля. № 7 (1015). С. 4.
8. *Меркулов А.* Брендель о Листе // Советский музыкант. 1986. 10 декабря. № 17 (1082). С. 3.
9. *Меркулов А.* Русская фортепиано-исполнительская школа или школы? // Современная музыкальная педагогика: диалог традиций и школ: сб. трудов Всероссийской научно-практической конференции. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2015. С. 12–28.
10. *Меркулов А.* Музыкант с самообладанием... (об исполнительском стиле А.И. Зилоти-пианиста) // Музыкант-классик. 2015. № 9−10, 11−12.
11. *Меркулов А.* Слово «исполнитель» не передает сущности процесса музыкальной интерпретации (размышляя над книгами С. Е. Фейнберга) // Фортепиано. 2010. № 1−2. С. 10−14.
12. *Николаева Т.* Современные проблемы воспитания исполнителя. Беседа с А. М. Меркуловым // Музыкальное исполнительство и со-

временность: сб. ст. / науч. труды Московской консерватории / сост. В. Ю. Григорьев. Вып. 2. М.: МГК, 1997. С. 147−153.
13. *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры. М.: Музгиз, 1956. 318 с.
14. *Ренанский Д.* На страже рациональности. // «Коммерсантъ-СПБ». 2008. 3 апреля. № 113 (3930). С. 12.
15. Alfred Brendel on Music. Collected essays. Chicago: Chicago Review Press, 2001. 432 p.

© ***Василенко Ю. О., 2016***

УДК 786.2

БЕЗГРАНИЧНЫЙ МИР ВОСЬМОЙ СОНАТЫ ПРОКОФЬЕВА: БОГАТСТВО И РАЗНООБРАЗИЕ ТРАКТОВОК

В данной статье рассматриваются различные варианты интерпретации Восьмой сонаты Прокофьева: обобщены музыковедческие трактовки, представленные в работах Л. Гаккеля, В. Дельсона, Ю. Холопова и В. Холоповой, Б. Бермана; подробно разбирается оригинальная концепция молодого А. Гаврилова, изложенная им в англоязычной передаче телеканала Südwestrundfunk в 1990 году и проиллюстрированная исполнением; сравниваются интерпретации Т. Николаевой, М. Плетнева и Э. Гилельса, представляющие собой совершенно разные полюсы восприятия шедевра Прокофьева. Таким образом, убедительно раскрывается необычайная многогранность произведения.

Ключевые слова: Сергей Прокофьев, Восьмая соната, музыковедческие трактовки, исполнительская интерпретация, А. Гаврилов, Т. Николаева, М. Плетнев, Э. Гилельс

«Каждое исполнение этой сонаты является большим событием в моей артистической жизни... Из всех прокофьевских сонат она самая богатая. В ней сложная внутренняя жизнь с глубокими противопоставлениями... Соната несколько тяжела для восприятия, но тяжела от богатства — как дерево, отягченное плодами» (цит. по: [2, с. 88]). Эти слова Святослава Рихтера прекрасно характеризуют многогранность, смысловую наполненность Восьмой сонаты С. Прокофьева.

Сочинение принято считать завершением «военной триады» фортепианных сонат (с Шестой по Восьмую). Безусловно, война не могла не наложить свой отпечаток на творчество композитора, писавшего в тот период. И все же ограничить содержание Сонаты военной тематикой невозможно, несмотря на всю значительность этого смыслового пласта. Мысль о написании триады возникла у Прокофьева еще летом 1939 года после прочтения книги Ромена Роллана о Бетховене. Тогда же были написаны темы сразу всех частей трех вышеназванных сонат.

Это было время больших перемен в личной жизни Прокофьева: зарождаются отношения с Мирой Мендельсон (тогда еще 23-летней студенткой, а впоследствии женой композитора), Сергей Сергеевич уходит из прежней семьи. Общение с Мирой, которой и посвящена Восьмая соната, было насыщено новыми впечатлениями, одно из них — совместное восхождение на Эльбрус. Нельзя не упомянуть и о тяжелой внутриполитической атмосфере в тот период. Как раз летом 1939 года в разгар подготовки к постановке оперы «Семен Котко» арестовывают Всеволода Мейерхольда и убивают его жену Зинаиду Райх.

Это лишь очень краткое и сухое перечисление некоторых биографических фактов. Но уже только этот «фон» делает очевидной необычайную противоречивость и сложность чувств композитора. А музыка Восьмой сонаты еще красноречивее подчеркивает их силу и остроту. Неудивительно, что диапазон интерпретаций этого шедевра столь широк. Нащупать «границы» этого диапазона, осмыслить разные варианты трактовок — задача не из легких.

Прежде чем ступить на скользкий лед словесного описания исполнительских прочтений, обратим внимание на музыковедческий анализ, в котором отразились наиболее общие и распространенные в данное время представления о сочинении.

Музыковедческие трактовки Сонаты, представленные в работах Л. Гаккеля, В. Дельсона, Ю. Холопова и В. Холоповой, Б. Бермана (см.: [1], [2], [3], [4]), во многом схожи. Упрощая, мнение большинства исследователей относительно образного и концептуального содержания Сонаты можно свести к довольно типичной схеме: от лиризма, смятений и страданий первой части через отдых или «виде́ние прошлого» во второй к победному ликованию в финале.

Восприятие финала особенно показательно в этом смысле. Он, если верить Холоповым, «полон жизнерадостной увлекательной виртуозности, праздничного веселья» [3, с. 72]. В коде — ликование и радостный перезвон колоколов. Гаккель и Дельсон близки в определениях. Они проводят параллель между центральными «моторно-нагнетательными» эпизодами первой части Седьмой симфонии Шостаковича и финала Восьмой сонаты Прокофьева — по их мнению, «это нашествие врага» [1, с. 131]. Но в экспозиции и репризе их ничего не настораживает: светлая классичность, угловатая шаловливость, комедийные маски — вот эпитеты, которыми они характеризуют темы финала. Праздничного понимания финала придерживается и Берман. Даже центральный эпизод представляется ему вальсом — но не лирическим, а более блестящим, официальным. Кульминацию вариаций Берман все еще описывает как «сверкающее безумие бала» [4, с. 181], и только с появлением «зловещих фанфар» он меняет риторику, признавая теперь демоничность танца.

Но полноценный анализ Восьмой сонаты Прокофьева нельзя ограничить теоретическими изысканиями. Чтобы почувствовать настоящее богатство и необъятный простор этого сочинения, необходимо проследить, как вырастает концепция сонаты в *исполнительских трактовках* — в своих живых звуковых воплощениях. С момента премьерного исполнения Эмилем Гилельсом 30 декабря 1944 года это грандиозное произведение звучало в интерпретациях многих пианистов, приобретая в каждой трактовке новые грани. Рассмотрим четыре из них, представляющие собой противоположные полюсы восприятия: молодого Андрея Гаврилова, Татьяны Николаевой, Михаила Плетнева и, конечно, Эмиля Гилельса.

Наиболее резко с приведенными выше музыковедческими интерпретациями контрастирует трактовка молодого *Андрея Гаврилова* (1990 год). В одной из англоязычных телевизионных передач [5] пианист делится своими мыслями о Восьмой сонате, иллюстрируя их показом за роялем, а затем исполняет Сонату целиком. По версии Гаврилова, спустя некоторое время после возвращения на родину, Прокофьев осознает, что оказался пленником ужасной системы, что снова свободным ему уже никогда не быть, и именно об этом композитор рассказывает нам в своей шокирующей, невероятно экспрессивной исповеди — Восьмой сонате.

Начало первой части Гаврилов воспринимает как преамбулу истории: перед его глазами встает образ самого Прокофьева, раскладывающего пасьянс или играющего в шахматы. «Странные вещи» начинаются с *poco piu animato* — возникает предчувствие чего-то страшного, особенно с началом шестнадцатых, которые Гаврилов метко сравнивает с «мурашками». Тему в басах на их фоне (это первая тема главной партии, но ее звучание в таком виде едва ли узнаваемо) пианист называет «лицом России», разрушительной Советской России времен Большого террора. В связующей и побочной партиях слышна реакция человека: оцепенение, страх, мольба. Два элемента побочной партии для Гаврилова совершенно контрастны: первый — это «стук судьбы», знак смерти; второй (с ремаркой *dolce*) — просьба: «Не трогай меня! Господи, проведи это мимо меня!»

В разработке беспощадная система проявляется окончательно. Пианист играет все темы жестко, акцентированно. По сути, он разрабатывает здесь один образ, прямой и плоский, вбирающий в себя, «поглощающий» без разбора все интонации и мотивы, встреченные на пути. В репризе, в главной партии Гаврилов вновь прибегает к подчеркнуто повествовательной манере игры, позволяя на мгновение представить, что все «вернулось на круги своя». К коде эта иллюзия окончательно рассеивается.

Вторую часть Гаврилов расценивает как «скрытое послание» — для него это полная самоиронии, но ностальгически пронзительная картина некой «параллельной реальности»: какой могла бы быть жизнь Прокофьева, если бы он не сделал роковой шаг. Пианист предлагает представить, к примеру, ресторан в Париже...

Финал Сонаты он воспринимает как различные проявления ненависти, где-то затаенные, а где-то откровенные. При этом чем более мажорное, яркое — и для музыковедов, соответственно, праздничное — место, тем решительнее для Гаврилова проявляется ненависть. Центральный раздел части — очевидное, по его мнению, олицетворение гигантской тоталитарной коммунистической машины.

Начинается эпизод довольно безобидно, «по-пионерски». Но в определенный момент в этом механизме что-то ломается. «Механизм» продолжает работать «как ни в чем не бывало», но после повторного аналогичного момента он постепенно преодолевает равновесие. Появляются короткие пассажи шестнадцатыми, которые Гаврилов именует «показыванием зубов», фактура уплотняется, становясь аккордовой и все больше занимая нижний регистр. Результаты — страдания людей, повергнутых этой системной машиной, — не заставляют себя долго ждать. Это самые настоящие крики боли и ужаса.

В реминисценции побочной партии из первой части «окружающая реальность» как будто на время «выключается», и наше внимание сосредоточивается на чувствах одного человека. Эпизод *Andantino* звучит поначалу потерянно и хрупко, но в развитии становится все более живым, «дышащим», что выливается в большое *crescendo* и полные боли нисходящие интонации. Быть может, это самое открытое лирически оформленное высказывание пианиста во всей сонате.

Реприза возвращает нас к бурлению экспозиции. А кода финала, по Гаврилову, — не победное ликование и радостный перезвон, а полное смешение и доведение до абсурда всего и вся. Неуклюжая тема в басах на интонациях из главной партии для него является олицетворением большевиков. Заключительные такты он интерпретирует как своеобразное проклятие такому «светлому» будущему России.

Риторика Гаврилова, конечно, политизирована и окрашена его личными, весьма субъективными настроениями. Но это не главное. Ему нельзя отказать в логичности, последовательности концепции и убежденности в ней, что подтверждает и игра пианиста. Это не тот случай, когда словесная концепция может быть стройна сама по себе, но исполнение существует как бы отдельно от нее. Напротив, в своей интерпретации Сонаты Гаврилов иногда явно «иллюстрирует» собственные идеи. Он играет картинно, порой даже плакатно. Основные образы рисует крупно и ясно, стараясь отчетливо донести их до слушателя. И нельзя сказать, что все это противоречит музыке Прокофьева.

Представленные ниже трактовки этой потрясающей Сонаты, возможно, не столь радикальны, но не менее самобытны и убедительны. К сожалению, случаи, когда сам пианист так охотно раскрывает свой замысел вербально, редки. И, конечно, попытки расшифровать интерпретации, существующие только в звуковом выражении, не могут быть полностью объективны. Но главное — художественная наполненность, образность прочтений и изумляющая разность смыслового заряда, который каждое из них в себе несет, — будет очевидно любому, кто послушает и сравнит эти записи.

Татьяна Николаева (1965, Фирма «Мелодия») представляет Сонату одновременно в эпическом и экспрессионистическом ключе. Первая часть в ее исполнении вполне может ассоциироваться с образом России, но не в абстрактном, а мифологическом смысле — как будто это живое, дышащее, страдающее существо. Разработка у пианистки разительно отличается от «гавриловского» варианта. Ожесточение основных тем (не озлобление) происходит постепенно, как неизбежный результат борьбы, сильнейшего напряжения. И только в кульминационном, «набатном», разделе в полной мере реализуется роковой образ беспощадности.

Во второй части (которую автор снабжает ремаркой *sognando*, что означает «задумчиво, мечтательно, как бы во сне») пианистка с потрясающим мастерством и психологической реалистичностью передает состояние, а точнее процесс, который в самом деле поразительно напоминает погружение в сон — со всей его фантастичностью, причудливостью и в то же время почти «осязаемой» достоверностью. Есть даже момент «вздрагивания» на диссонансе перед репризой — совсем как это бывает, когда засыпаешь.

Третья же часть, исполненная на полутонах, но в бескомпромиссно стремительном движении, напоминающая пеструю кутерьму жизни, по контрасту с такими наполненными, правдивыми предыдущими частями неожиданно вызывает вопросы. Подлинная ли эта жизнь или подделка, всего лишь декорации, сделанные достаточно правдоподобно лишь для тех, кто в них живет и другого не видит? Не является ли середина части олицетворением той самой нелепой и страшной бюрократической машины, винтиками которой стали люди — «маленькие» по Гоголю, но все-таки живые люди. И не говорит ли нам безумие коды о том, что накопившаяся фальшь (не музыкальная, а жизненная) способна поглотить не только всякий смысл человеческого существования, но и само понятие Человек?

Удивительно и уникально исполнение Сонаты *Михаилом Плетневым* (1998, Deutsche Grammophon). Он как сказочник, как режиссер современного театра, исповедующего принципы, несколько отличные от системы Станиславского, повествует, что-то показывает (очень ясно, интересно), заставляет задуматься... Но он как будто не участвует в действии, не позволяет себе закричать «в голос» вместе с музыкой, не играет навзрыд. Плетнев ухитряется преподнести эту сонату совершенно иначе, избежать многого, чего, казалось бы, она требует, при этом не потеряв силы ее интеллектуального и эмоционального воздействия.

Уже в первой части пианист делает акцент не на драматизме разработки, а на недосказанности крайних разделов, на «потустороннем», «колдовском» колорите связующей и побочной партий. Не менее загадочна вторая часть, подобная изысканной полуфантастической сценке-виде́нию. А в финале мы как будто наблюдаем театр

марионеток, сделанных изумительно тонко, идеально заточенных под свои роли. И даже голос «хозяина театра» — то манящий, то приказывающий — временами отчетливо слышен в игре пианиста (в центральном эпизоде). Только к коде мы обнаруживаем, что наблюдали не за куклами вовсе, а за персонами, которые в состоянии освободиться от марионеточных пут и масок. «Игрушечность» неожиданно для слушателя оборачивается абсолютной серьезностью. Становится ясно, что Плетнев в выстраивании частей, нарастаний и кульминаций руководствовался сквозной линией развития. И в конце он определенно добивается ощущения «победы», хотя и без бравурности. Возможно, это победа в такого рода борьбе, которую имел в виду Чехов, говоря о выдавливании по капле из себя раба.

Безусловно грандиозна интерпретация первого исполнителя Сонаты *Эмиля Гилельса*, который в процессе подготовки премьеры много общался с ее автором. Особенно впечатляет московская запись 1967 года. В ней, как в захватывающем остросюжетном фильме, действительно узнаются образы войны. В первой части — без деления на «врагов» и «наших». Война здесь — общечеловеческая трагедия, самоотверженная борьба со смертью как таковой. В гилельсовском исполнении второй части можно рассмотреть немного ироничный, но трогательный образ бравого солдата, самозабвенно мечтающего о мирной жизни и старающегося игнорировать дурные предчувствия, пока это еще возможно. В третьей части — снова война. На этот раз выраженная театрально, кинематографично, а в центральном эпизоде — возможно, и вовсе в виде своеобразной гигантской шахматной партии.

Чем такая «игра» оборачивается для «шахматных фигурок», становится понятно в реминисценции побочной партии первой части, которая производит особенно сильное впечатление. Перед глазами встает следующая картина: не утихающий грохот отодвинувшегося на второй план боя, потерянность души раненого солдата и чистое небо над ним... Вернулся ли герой к жизни — вопрос не праздный. Ответ на него может кардинально поменять восприятие как всего дальнейшего, так и предыдущего — например, второй части. Просто мечта и последняя мечта в жизни — это ведь совсем не одно и то же. Но, похоже, что Гилельс, реализуя «кинематографичность» прокофьевского изложения, просто переключается на общий план и не дает ответа на этот вопрос, делая его вечным символом солдата с неизвестной судьбой.

И, конечно, потрясает гилельсовская кода. Трудно сразу вспомнить примеры подачи подобного чувства разъяренности в музыке. Конец сонаты у него — это та самая Победа любой ценой.

Эти «сюжеты» (субъективные и вольные, но все же основанные на конкретных исполнениях), разумеется, не исчерпывают всего богатства и глубины смыслов, которые таит в себе гениальное произведение. Мир Восьмой сонаты поистине безграничен. Думается, немного найдется фортепианных сочинений, в которых возможны *настолько разные по самой своей сути* прочтения. И в этом заключается особая ценность и величие шедевра Прокофьева.

Литература

1. *Гаккель Л.* Фортепианное творчество Прокофьева. М.: Музгиз, 1960. 172 с.
2. *Дельсон В.* Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. М.: Советский композитор, 1973. 287 с.
3. *Холопова В., Холопов Ю.* Фортепианные сонаты С. Прокофьева. М.: Музгиз, 1960. 88 с.
4. *Berman B.* Prokofiev's Piano Sonatas. New Haven: Yale UP, 2008. 256 p.
1. Andrei Gavrilov talks and plays Prokofiev. Südwestrundfunk, 1990 [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://youtu.be/CVcJubmoZ1g?t=6m56s (дата обращения: 06.11.2015).

© *Гринес О. В., 2016*

УДК 786.5

НЕКОТОРЫЕ СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОНАТЫ ДЛЯ КЛАРНЕТА И ФОРТЕПИАНО ОР. 128 МАРИО КАСТЕЛЬНУОВО-ТЕДЕСКО (ОПЫТ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА)

В статье впервые в России осуществляется исполнительский анализ Сонаты для кларнета и фортепиано ор. 128 итальянского композитора, пианиста и музыкального критика Марио Кастельнуово-Тедеско. На примере Сонаты выявляются некоторые стилевые особенности творчества композитора.

Ключевые слова: Марио Кастельнуово-Тедеско, опыт исполнительского анализа, особенности стиля, Соната для кларнета и фортепиано ор. 128

Жизнь любого музыкального произведения зависит от интерпретатора: как бы ни было оно прекрасно и оригинально, если не находится исполнитель, способный донести его до слушателя, оно остается «мертвым». Музыкант-исполнитель всегда сотворец, и оттого, насколько убедительна и глубока его интерпретация, зависит судьба сочинения. История знает немало примеров непростительного забвения гениальных творений и их счастливого возрождения. Поэтому, обращаясь к забытому сочинению, музыкант-исполнитель всегда должен чувствовать особую ответственность за его путь к слушателю. Подобным открытием для автора данной статьи стала Соната для кларнета и фортепиано ор. 128 итальянского композитора Марио Кастельнуово-Тедеско (1895–1968), отредактированная выдающимся кларнетистом из Генуи Джузеппе Гарбарино.

В 20–30-е годы XX века Кастельнуово-Тедеско был очень популярен у себя на родине, его сочинения стали приобретать известность в Европе, но его широкому признанию помешала война. Марио вынужденно покинул Флоренцию — город, где родился и вырос, город его предков, живших там с 1492 года! В 1938 году музыка композитора, которой только что восхищались, была запрещена на радио после выхода «Расового манифеста» Муссолини, постановившего высылать евреев из страны. Друг композитора Артуро Тосканини, который с 1937 года был дирижером симфонического оркестра NBC, помог Кастельнуово-Тедеско переправиться через океан в 1939 году, а выдающийся скрипач-виртуоз Яша Хейфец содействовал заключению контракта с Metro-Goldwyn-Mayer.

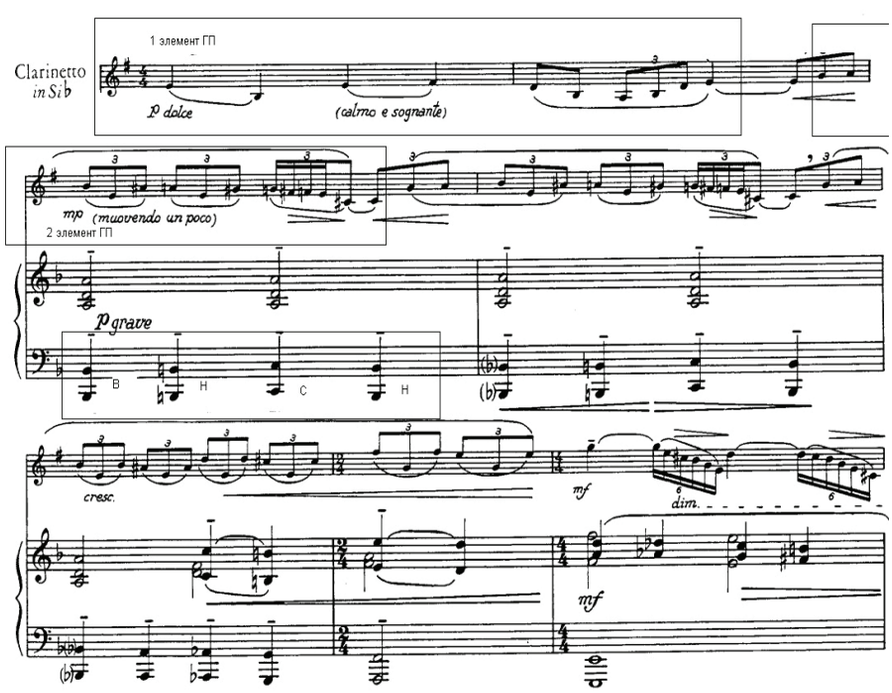
Голливуд в этот период был наводнен талантами, поэтому маститый итальянский композитор, писавший до этого во всех жанрах, стал «закадровым» композитором-призраком. В большинстве картин, к которым Кастельнуово-Тедеско создавал музыку, в титрах не указывалось его авторство, но выбирать не приходилось, надо было жить и кормить семью: любимую жену Клару Форти и сыновей Пьетро и Лоренцо. Только за один 1945 год композитор «озвучил» 19 кинокартин, но лишь в «And Then There Were None» он значится как композитор! Позже, в 1948 году, икона стиля 40–50-х годов несравненная Рита Хейворт пригласит композитора писать музыку для картины «The Loves of Carmen», но даже после успеха этого фильма история с использованием музыки Марио без указания его участия в создании картин продолжалась. Авторство будет восстановлено лишь в 2010 году, когда искусствоведы Мэтью Франке, Жюльетт Аплод и Кристофер Хартен обработают архивные документы семьи Кастельнуово-Тедеско, хранящиеся в Библиотеке Конгресса США с 1966 года.

Но вернемся в 1945-й. Во второй половине апреля сражения на германском фронте вступили в завершающую фазу: Советская армия начала Берлинскую операцию, а англо-американские войска в Италии, прорвав фронт у Феррары, готовились к выходу в долину реки По. Комитет национального освобождения призвал к всеобщему вооруженному восстанию, к концу апреля вся Северная Италия была освобождена силами патриотов от частей вермахта и итальянских фашистов. Чувство ликования охватывало душу Марио, и он не мог не выразить его в музыке. Не имея прямых документальных свидетельств, рискуем предположить, что именно в Сонате для кларнета и фортепиано композитор с наибольшей силой воплотил нахлынувшие на него эмоции. В ней ощущается творческая свобода и вдохновение. Автор статьи, являясь пианистом-интерпретатором, спешит поделиться своим исполнительским опытом, анализом формы и драматургической концепции сочинения. Разумеется, не претендуя на однозначность подобных комментариев, а предпринимая лишь попытку осмысления сочинения.

Прежде чем перейти непосредственно к анализу Сонаты ор. 128, отметим, что партии в произведении технически сложны, эффектны и вместе с тем *удобны*. Что касается фортепианной партии, то ее *пианистичность* объясняется тем, что Марио свободно владел роялем. Он начал занятия на фортепиано под руководством матери Ноэми. Именно за роялем он в 9 лет начал свои первые композиторские опыты, а затем, получив прекрасную фортепианную школу в музыкальном институте Керубини во Флоренции у Эдгардо дель Вале де Паза, выступал как пианист и аккомпаниатор. Что же касается партии кларнета, то Кастельнуово-Тедеско тщательно изучал его возможности, прежде чем приступить к созданию Сонаты, как до этого погружался в исследование особенностей звукоизвлечения на скрипке, виолончели и гитаре. Этот подходом к использованию инструментов он унаследовал от учителя по композиции Ильдебрандо Пиццетти. Так в свое время родились яркие концертные сочинения для скрипки, посвященные Яше Хейфецу, виолончельные произведения, адресованные Григорию Пятигорскому. А благодаря дружбе с Андресом Сеговией появилось более 100 сочинений для гитары, ставших бесценным вкладом в развитие гитарного исполнительства.

На протяжении всей жизни композитор был открыт всему новому (джаз, поп-музыка). Не причисляя себя ни к одному из *-измов*, он всегда находился в поиске, и ему удавалось живо и свежо воплощать музыкальные образы, не применяя современных авангардных методов и не используя новые принципы звукоизвлечения. За это его нередко обвиняли в консерватизме. Но, так или иначе, его Соната для кларнета и фортепиано пережила испытание временем и остается в репертуарных списках лучших кларнетистов Европы и Америки. В России сочинение не пользуется популярностью, и цель настоящей статьи исправить это положение.

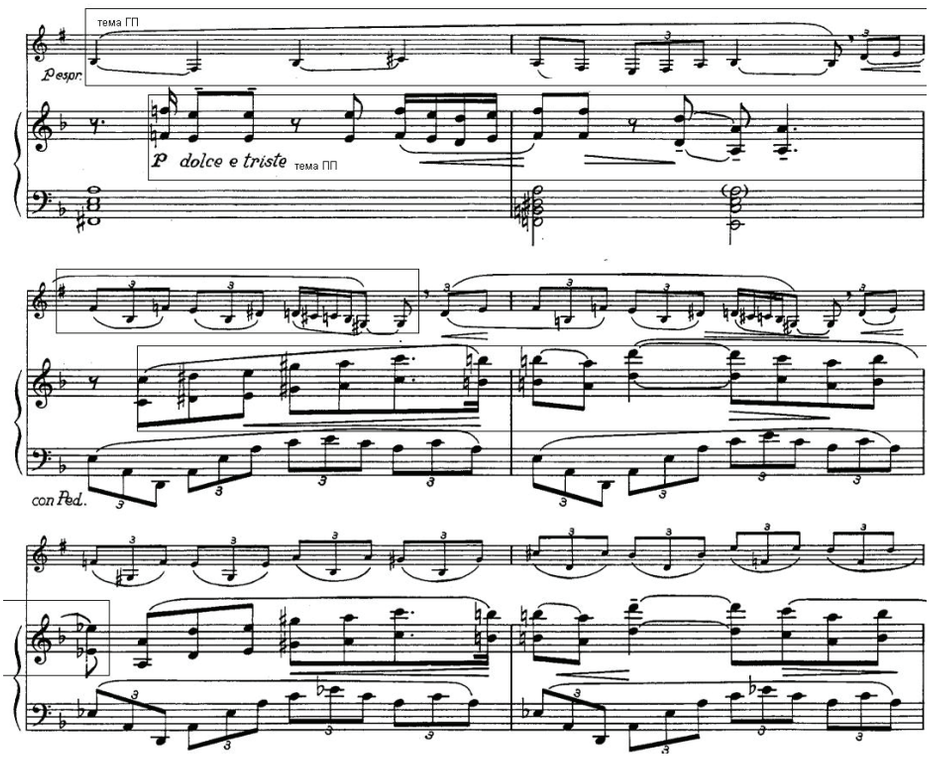
Первая часть (*Andante con moto*), написанная в сонатной форме, начинается со спокойно-мечтательной темы у кларнета полной любви и нежности *(calmo e sognante*). Однако диатоническая безмятежность ее первого элемента нарушается появлением нисходящих хроматизмов (2 элемент темы главной партии). В сочетании с басами (*grave*) и аккордами в партии фортепиано создается тревожная атмосфера *(пример 1)*. Но вскоре сумрак рассеивается. Тема главной партии (armonioso) у фортепиано парит над струящимися шестнадцатыми легко и свободно (цифра 1)[1].



Пример 1. Тема главной партии

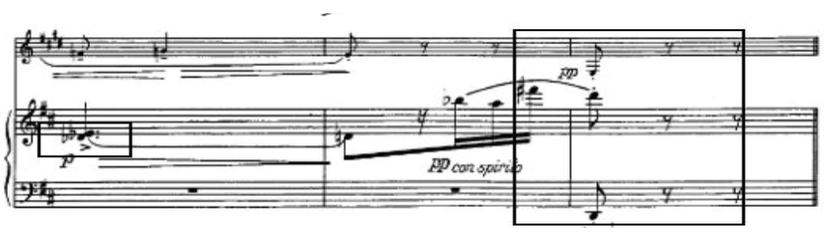
Вторящие ей реплики в партии кларнета звучат все возбужденнее (*espressivo*, *agitato*) переходя в виртуозные каскады пассажей, венчающих главную партию. В кульминационный момент в партии фортепиано появляется ритм сарабанды (*ff pesante*). Этот ритм скорби (*doloroso*) сопровождает первое проведение темы побочной партии (цифра 3), состоящей, как и тема главной партии, из двух элементов. Воодушевленному высказыванию кларнета (*molto espressivo*) вто-

рит рояль (*dolce piangente*). В третий раз тема возвращается в партии кларнета, истаивая в пассаже (*quasi cadenza*, *calmo e fluido*). Начинается разработка: в контрапункте звучат темы главной (*dolce grave*) и побочной (*dolce e triste*) партий *(пример 2)*.

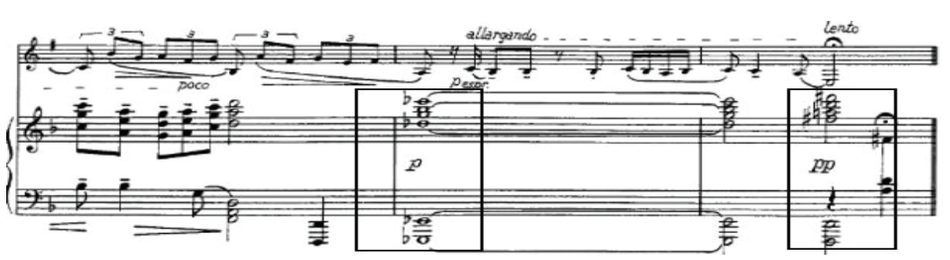


Пример 2. Контрапункт тем главной и побочной партии в разработке

Побочная партия в ходе разработки трансформируется в изысканную галантную тему, чему способствует появление романсовой сексты и секвентных повторов. Затем на смену сентиментальному дуэту в духе салонного романтизма приходят образы, напоминающие лучшие страницы музыки Дебюсси (например, «Затонувший собор» Прелюдия № 10, первая тетрадь)[2]. В туманной дымке застывших гармоний начинается реприза (цифра 7). Обе темы сохраняют свои первоначальные характеристики, только третье проведение темы побочной партии становится эмоционально более открытым. В коде (цифра 12) первые элементы главной и побочной партий вновь звучат в контрапункте, как любовь и нежность, которые неразделимы с разлукой и болью. И словно прощальный лучик надежды появляются заключительные аккорды: вторая неаполитанская ступень (II7) и одноименный мажор *(пример 3a)*. Такой же гармонический оборот будет применен в заключительных тактах второй части — Скерцо *(пример 3b)*.



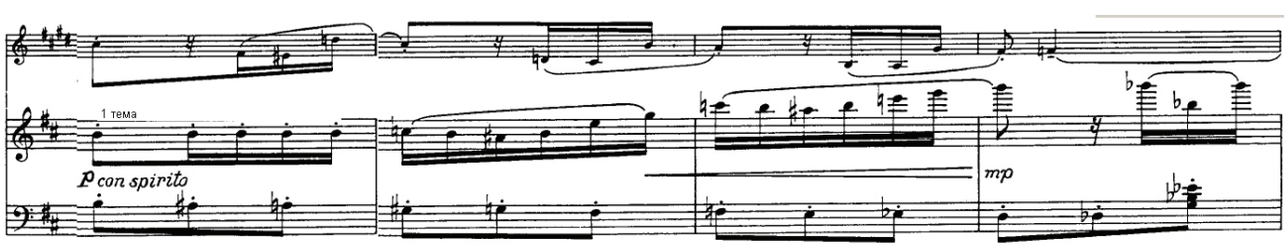
Пример 3a. Заключительные такты I части



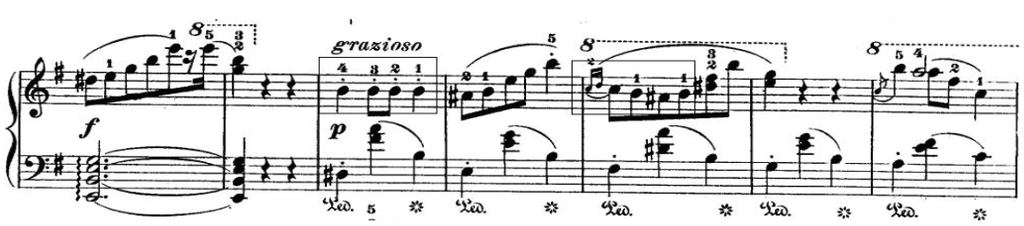
Пример 3b. Заключительные такты II части

Обратим внимание на педантичность записи у Кастельнуово-Тедеско. Конечно, фиксация музыкального материала для середины XX века является нормой. Но у Кастельнуово-Тедеско есть особенность, в которой сказалась его приверженность к литературе и поэзии. Он снабжает привычные итальянские термины многочисленными эпитетами. Например, к слову «нежно» (*dolce*) в главной партии попеременно добавляются уточнения: «слезно нежно», «предельно нежно», «нежно и грустно». Обобщенное понятие получает несколько определенных градаций и обязывает интерпретатора отобразить их в звуке. Таким образом, поиск тончайших динамических нюансов и тембров должен стать первостепенной задачей для исполнителя. В поиске туше пианистам полезно будет обратиться к книге Лонг «За роялем с Дебюсси». Едва ли можно найти рекомендации лучше, чем те которые дает великая пианистка и педагог [2, с. 39–40, 104–105]. Кроме того, требуется еще навык педализации с использованием третьей педали[3], а также известная доля виртуозности (во второй и четвертой части без нее просто не обойтись), умение дифференцировать фактуру, которая в большинстве случаев является полифонической. И, стало быть, требует точного понимания того, какой из голосов должен быть ведущим. На этой проблеме также надо акцентировать исполнительское внимание.

Вторая часть (Скерцо) написана в сложной трехчастной форме. В части явно ощутимы традиции салонного романтизма. Возникают явные параллели с увертюрой Феликса Мендельсона «Сон в летнюю ночь» (к жанру увертюры Кастельнуово-Тедеско обращался на протяжении всей жизни, на его счету двенадцать увертюр), а также с Вальсом e-moll Фредерика Шопена (*oeuvre posthume*) *(пример 4 a, b)*.

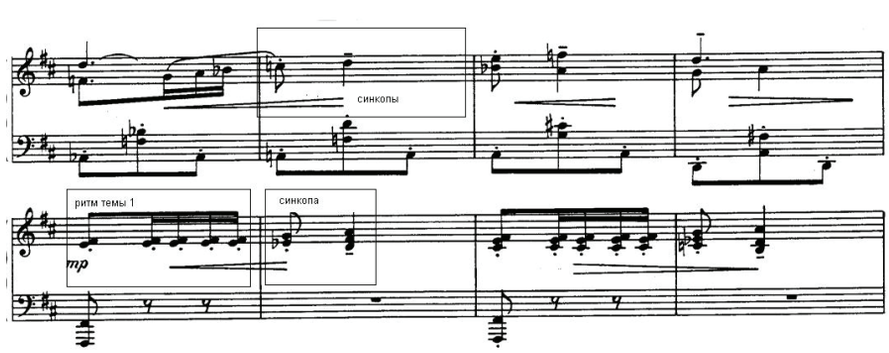


Пример 4a. Первая тема Скерцо



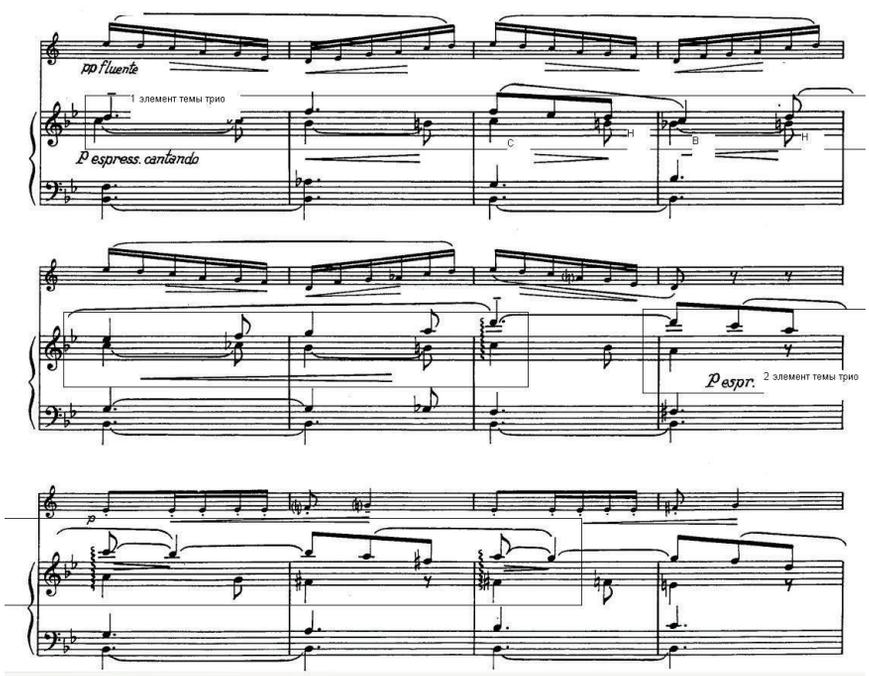
Пример 4b. Ф. Шопен Вальс e-moll

Для Кастельнуово-Тедеско эти композиторы с юности были учителями, а из современников влияние на его творчество оказал Мануэль де Фалья. В связи с этим представляется символичным появление «испанского элемента» в тексте Скерцо *(пример 5)*. Словно композитор подсознательно сосредоточил в этой части все свои юношеские предпочтения. Отметим, что «испанский элемент» прорастает из ритмической фигурации, лежащей в основе первой темы и появившихся в процессе ее развития синкоп.

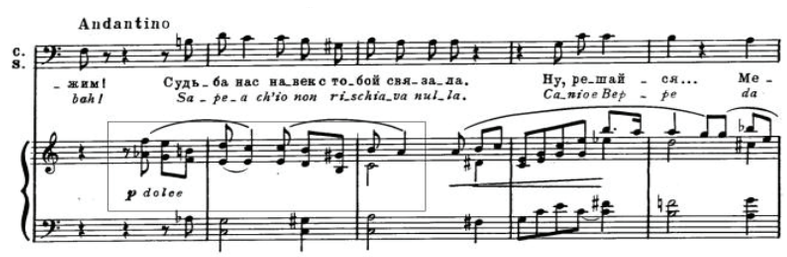


Пример 5. Первый раздел Скерцо

Тема (*esspressivo cantando*) среднего раздела (Трио), написанная в лучших традициях итальянского бельканто, состоит из двух элементов. Мелодический оборот второго элемента этой темы схож с темой из третьей сцены оперы Леонкавалло «Паяцы» *(пример 6 a, b)*. Стоит напомнить, что в 30-е годы Кастельнуово-Тедеско стоял у истоков знаменитого оперного фестиваля «Флорентийский музыкальный май» и, кроме того, сам являлся автором пяти опер[4].



Пример 6a. Тема среднего раздела (трио)



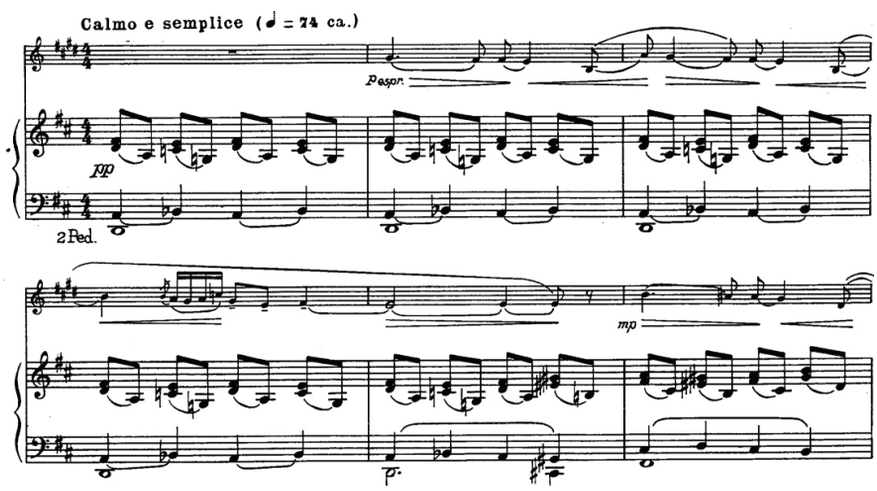
Пример 6b. П. Леонкавалло Опера «Паяцы», сцена III

Обратим внимание на ход среднего голоса в партии фортепиано B-H-C-H *(пример 6a)*, который является реминисценцией басового хода из первой части *(пример 1)*. По своему семантическому значению B-H-C-H близок символу креста, который связан с болью и страданиями, и вряд ли его появление в Скерцо можно считать случайным. Это скорее авторское указание на эфемерность светлых образов части. Изложенная сначала в партии фортепиано, а затем кларнета тема среднего раздела уступает место материалу, основанному на разработке «испанского элемента». В репризе (цифра 8) и коде Скерцо композитор применяет тот же прием, что и в первой части — контрапункт основных тем.

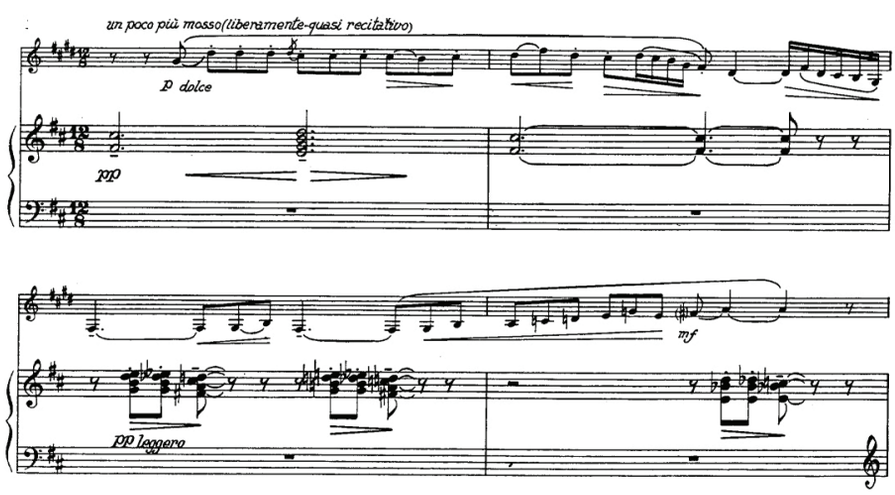
Как справедливо замечал Г. Г. Нейгауз: «Чем яснее цель, тем яснее она диктует средства для ее выражения» [3, с. 11]. Особенную сложность в этой части представляет игра в ансамбле, которая требует тождественности звукоизвлечения основных тем, а также построения непрерывной звуковой линии в моменты передачи сходного материала от кларнетиста к пианисту. Композитор подчеркивает важность такого «перетекания» часто встречающимися ремарками, такими как *scorevolle* (скользить), *liquido* (плавно), *fluente* (свободно, бегло). Ключевым словом части является *Leggero*, а преобладающее динамическое указание *piano* и *pianissimo*. Заметим, что в Скерцо лишь раз (в момент контрапунктического соединения основных тем) появляется ремарка — *poco meno,* а в коде мы снова видим — *Tempo I*. Таким образом, перед исполнителями стоит задача — создание легкого полетного звучания, которое должно быть подчинено единой точной пульсации.

Третья часть — Колыбельная (Lullaby) — написана в вариантно-строфической форме. Обладая мелодическим «чутьем», компози-

тор за свою жизнь опубликовал более 150 песен. Он сочинял песни на всех языках, которые знал, а знал он итальянский, испанский, французский, английский и латинский! Желание связать музыку с поэтическим текстом, по собственному признанию композитора, было для него насущной необходимостью. Человек высокой утонченной культуры, он сумел положить на музыку тексты таких авторов, как Кавальканти, Петрарка, Фогильвейде, Сервантес, Шекспир, Гарсиа Лорка, Уитмен. Что же касается Колыбельной, не имеющей литературного первоисточника, то к ней как нельзя лучше подходит знаменитый афоризм Бертольда Ауэрбаха: «Музыка — единственный всемирный язык, его не надо переводить, на нем душа говорит с душою». Кастельнуово-Тедеско находит простые и доверительные интонации, при этом средства, которые он использует, далеко не тривиальны: ритм всегда изобретателен, гармонии сложны. Основные темы куплета и припева *(пример 7 a, b)* появляются три раза и каждый раз в новой тональности и в ином фактурном облачении. Во втором проведении тема куплета излагается в каноне (цифра 2), а перед припевом появляется новый мотив, который прорастает из заключительного элемента темы припева (цифра 3).



Пример 7a

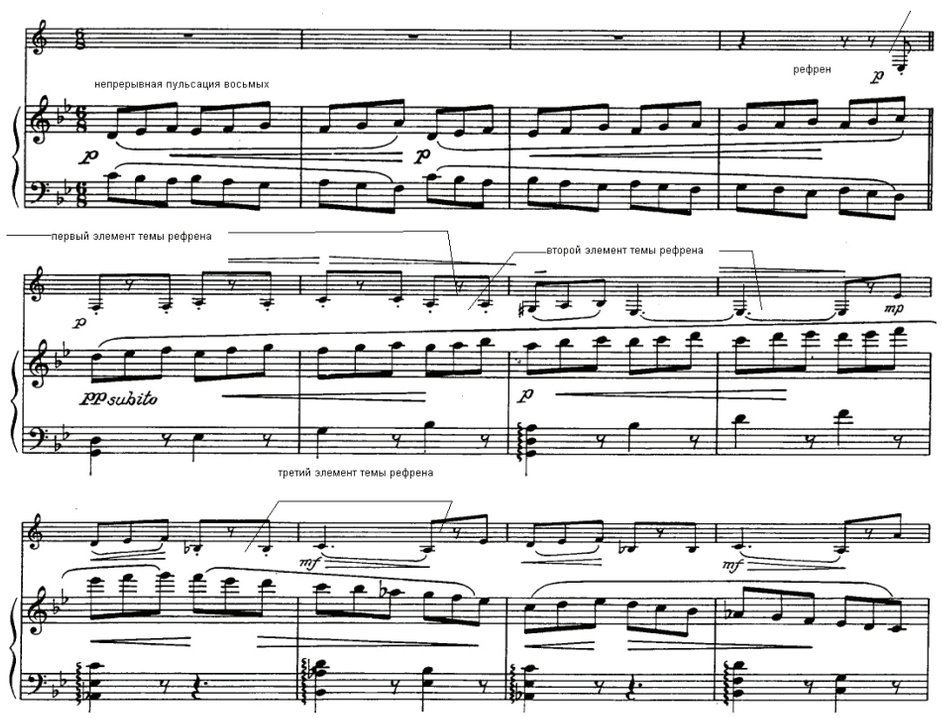


Пример 7b

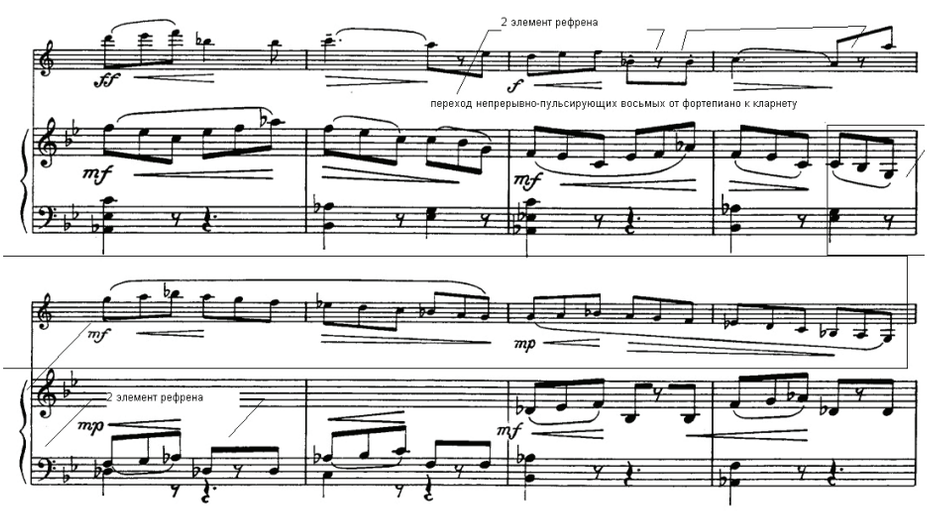
«Мелодия — это то, что более всего нас трогает. А знаете ли вы, что в действительности более всего нас трогает? То, что нашим ушам легче уловить, и то, что наше горло или пальцы научились воспроизводить» [1, с. 267]. Это точное высказывание Ванды Ландовской объясняет успех многих музыкальных произведений, и в этом смысле Колыбельная может и должна стать одной из самых запоминающихся частей Сонаты. Зритель, выходя из зала, будет с удовольствием повторять этот простой и искренний мотив, но только в том случае, если исполнители смогут вложить в него всю теплоту и нежность души. Над такими «простыми» (*calmo e semplice*) сочинениями нужно немало потрудиться, чтобы найти нужное состояние. Тогда третья часть Сонаты станет лирическим центром произведения, средоточием самых сокровенных, самых глубоких и чистых эмоций, связанных с

образами детства, материнской любви, родного дома. И тем ярче и эффектнее ворвутся неистовые образы (*rapido e tagliente*) четвертой части — Рондо в неаполитанском стиле.

Четвертая часть (Rondo alla napolitana) написана в сонатной форме с признаками рондо. Появление первой темы (Т1) в жанре тарантеллы[5] (будем называть ее также рефреном) предваряет вихрь клубящихся восьмых *(пример 8а)*. Их стремительное движение не прекращается на протяжении 53 тактов! Сначала эта пульсация сосредоточена в партии пианиста, а в момент перехода элементов темы в фортепианную партию подхватывается кларнетом *(пример 8b)*.



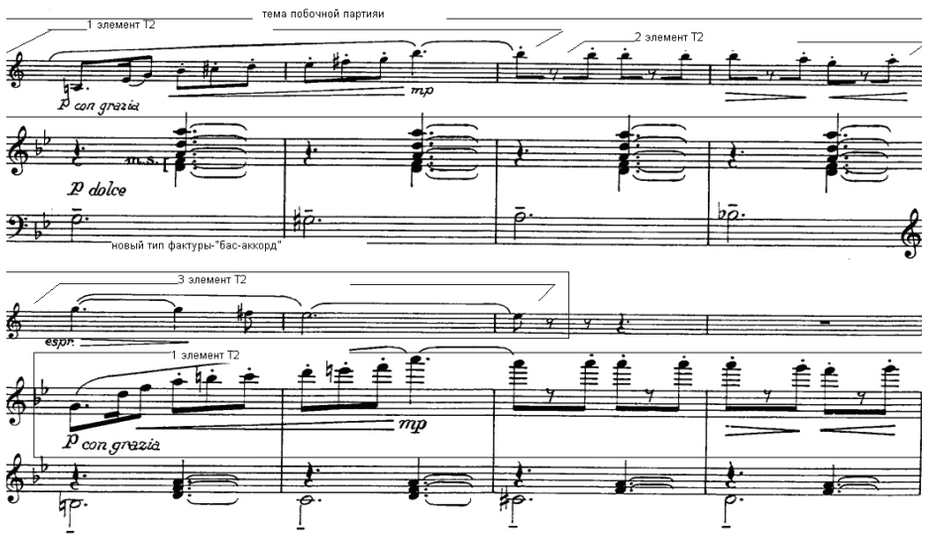
Пример 8а. Первая тема (Т1) — рефрен



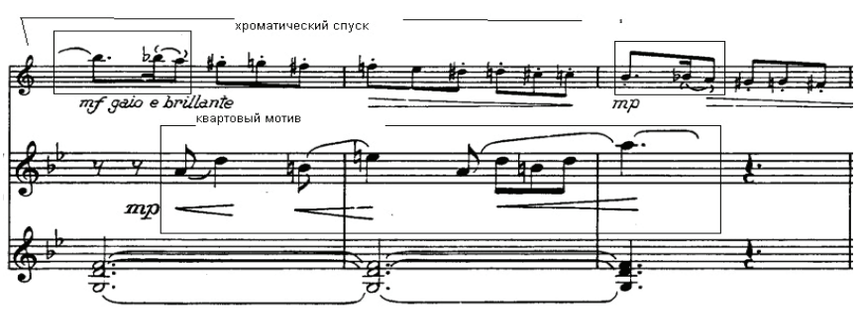
Пример 8b. Развитие рефрена

В 53-м такте пульсация прекращается лишь на мгновение (цифра 2), но с этого момента начинает формироваться новый образ. Появляется мелодический элемент, который ляжет в основу грациозной «пунктирной» темы побочной партии (обозначим ее Т2), а также новый тип фактуры — «бас-аккорд» (цифра 3). Тема побочной партии не содержит яркого контраста теме главной партии. Ее образный строй (цифра 4) близок атмосфере Скерцо, поэтому особенно важно найти разницу прикосновений *piano* и *staccato* в этих темах. Так в рефрене (Т1) звук должен быть плотным, точным, предельно артикулированным, даже агрессивным, а во второй теме звонким, светлым и облегченным (*dolce con grazia*). Обратим внимание на воз-

никновение в побочной партии двух элементов: нисходящего «хроматического спуска», содержащего тождественный теме пунктирный ритм, и «квартового мотива» *(пример 9 a, b)*. Эти мелодические образования примут важное участие в дальнейшем развитии финала и претерпят значительную тембровую и смысловую трансформацию.

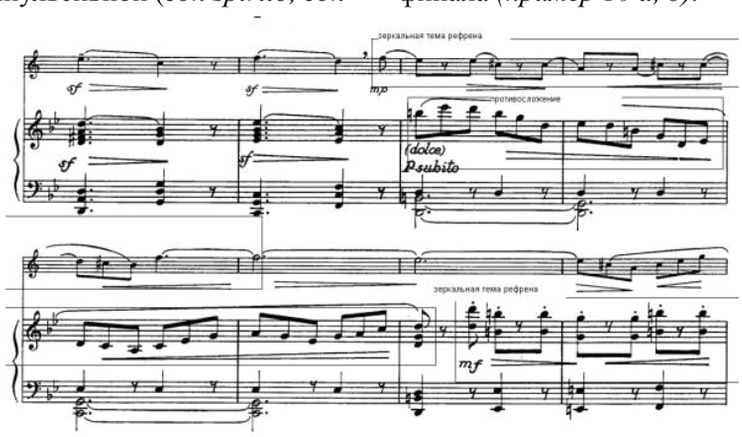


Пример 9a. Побочная партия, Тема (T2)

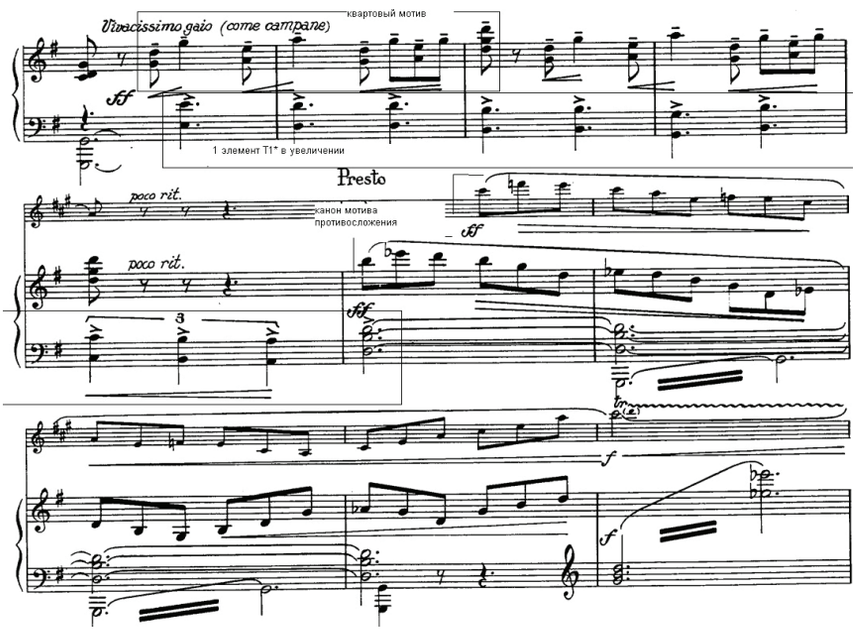


Пример 9b. «Хроматический спуск» и «квартовый мотив»

В первом разделе разработки (*un poco adgitato*, цифра 6) квартовый мотив чередуется и контрапунктирует с первым элементом темы (T2) на фоне упругого хроматического движения четвертей в басу, приобретая с каждым проведением мощь и силу (*forte quasi tromba, brillante*, цифра 7). Тема (T2) также становится все более воодушевленной и импульсивной (*con spirito, con slancio*). Общее настроение раздела (*gaio* — весело) можно охарактеризовать как празднично-приподнятое. Второй раздел разработки (цифра 8) связан с появлением зеркальной темы рефрена (T1*). Обращает на себя внимание выразительное противосложение (*piano, dolce*) зеркальному рефрену, оно появится в заключительных тактах финала *(пример 10 a, b)*.



Пример 10a. T1 и его противосложение*



Пример 10b. Заключительные такты финала

Краски сгущаются, элементы зеркальной темы рефрена (T1*) в контрапункте с квартовым мотивом звучат драматически напряженно, приводя к генеральной кульминации разработки. В динамизированной репризе три мощные динамические волны. Первая волна (цифра 9) связана с контрапунктическим изложением тем главной и побочной партии (T1 и T2), причем характеристики тем теперь максимально сближены. Второй динамический подъем (цифра 14) основан на полифоническом соединении зеркальной темы (T1*), «квартового мотива» и «хроматического спуска». А третья победоносная завершающая Сонату динамическая волна (цифра 17) строится на стретном проведении рефрена (T1 и T1*) и «квартового мотива».

Финал сосредоточил в себе все исполнительские трудности, о которых уже шла речь выше. Важно, сохраняя непрерывность стремительного движения, не впасть в однообразие, находить краски и тембры, на которые указывает автор: *quasi tromba* (как труба), *quasi corno* (как рожок), *come campane* (как колокола). Отметим, что Соната для кларнета и фортепиано создавалась одновременно с музыкальной картиной «Наводнение». (Ноев ковчег) для чтеца, симфонического оркестра и хора, являющейся пятой частью сюиты Genesis «Книга Бытия» (1945)[6], которая доступна для прослушивания [11] и может стать подспорьем в интерпретации Сонаты. Кроме того, невольно напрашиваются драматургические параллели «Наводнения» и Сонаты. Разумеется, чем лучше знаешь творчество композитора в целом, тем глубже и достовернее становится интерпретация отдельного сочинения.

В последнее десятилетие интерес к творчеству Марио Кастельнуово-Тедеско явно возобновился. В Европе и США множится мемуарная[7] и исследовательская литература, посвященная его жизни, творчеству, критическому и литературному наследию. Однако в России сочинения композитора звучат крайне редко, крупных исследовательских работ не написано, переводов западных изданий не сделано, но думается, это явление временное. Хочется верить, что исполнительский анализ Сонаты станет в скором времени одним из многочисленных обращений исполнителей и теоретиков к творчеству Кастельнуово-Тедеско, а российские слушатели получат возможность насладиться в полной мере прекрасными образами, созданными выдающимся итальянским композитором.

Примечания

[1] Цифры, данные в скобках, приводятся по клавиру Сонаты ор. 128 Марио Кастельнуово-Тедеско издания Casa Ricordi (Милан, 1977).

[2] Любовь к французскому импрессионизму была привита Кастельнуово-Тедеско итальянским композитором, блистательным пианистом и дирижером, другом и учителем Альфредо Казеллой. Благодаря ему произведения Марио попали в репертуар Национального музыкального общества и стали звучать по всей Европе.

[3] Несмотря на то что с середины XX века педаль *sostenuto* в обязательном порядке присутствует во всех типах роялей известных мировых фирм, в России традиции ее использования нет, так как состояние инструментов даже в консерваториях не позволяют отработать этот навык. Третьей педа-

ли либо нет, либо она не работает. Таким образом, интерпретатор вынужден дублировать залигованные басы, чтобы избавиться от «педальной грязи» и ограничен в создании «педальной дымки».

[4] В 30-е годы Кастельнуово-Тедеско стоял у истоков знаменитого оперного фестиваля «Флорентийский музыкальный май» (Maggio Musicale Fiorentino) и писал яркие критические статьи, сотрудничая с дирижером и композитором Витторио Гуи и, как это ни парадоксально, с лидером Национальной фашистской партии во Флоренции, редактором издания «Bargello» Алессандро Паволини. В апреле 1945 года Паволини был арестован и казнен партизанами, как и Дуче. Возмездие, о котором мечтал Марио Кастельнуово-Тедеско, свершилось. Композитор мог вернуться в любимую Италию, расставание с которой, по собственному признанию в автобиографии «*Un vita di musica*», принесло ему почти физическое мучение, явилось генеральной репетицией смерти.

[5] С историей тарантеллы связано много легенд. Начиная с XV века, в течение двух столетий тарантелла считалась единственным средством излечения «тарантизма» — безумия, вызываемого, как полагали, укусом тарантула. В связи с этим в XVI веке по Италии странствовали специальные оркестры, под игру которых танцевали больные тарантизмом, поэтому выбор тарантеллы как финальной части выглядит драматургически убедительно: Европа, истерзанная мировыми войнами, начала излечиваться от фашистской чумы.

[6] Проект Натаниэля Шилкрета «Книга бытия» (Genesis), премьера которого состоялась 18 ноября 1945 года, был призван устранить разрыв между «серьезным» искусством и киномузыкой.

[7] Блистательный контрапунктист и мелодист Марио Кастельнуово-Тедеско был еще и прекрасным педагогом. Он всегда охотно делился своими знаниями и сумел передать свой опыт. Неслучайно его ученики Н. Риддл, Э. Бернстайн, Г. Манчини, Дж. Уильямс, А. Превин, Дж. Голдсмит стали выдающимися кинокомпозиторами XX столетия. В их воспоминаниях композитор предстает как человек необычайной доброты, порядочности и бесконечного трудолюбия.

Литература

1. *Ландовска В.* О Музыке. М.: Классика-XXI, 2005. 367 с.
2. *Лонг М.* За роялем с Дебюсси. М.: Советский композитор, 1985. 158 с.
3. *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры. М.: Музыка, 1987. 239 с.
4. *Bardi A.* Mario Castelnuovo-Tedesco amicodeimusicistinapoletani. Napoli, 2012. 102 p.
5. *Castelnuovo-Tedesco M.* Una vita di musica. Fiesole: Cadmo, 2005. 853 p.
6. *Castelnuovo-Tedesco M.* Music and Poetry: Problems of a Song-Writer. The Musical Quarterly 30, № 1/1944: 102–11.
7. *Castelnuovo-Tedesco M.* Papers Guides to Special Collections in the Music Division of the Library of Congress Washington D.C., 2010. 74 p.
8. *Champagne J.* Aesthetic Modernism and Masculinity in Fascist Italy / A glimpse through an interstice caught: fascism and Mario Castelnuovo-Tedesco's «Calamus» songs. New York: Routledge, 2012. S. 118–148.
9. *Georg K.* Selected Early Italian Songs of Mario Castelnuovo-Tedesco. Illinois, 2014. 126 p.
10. *Gualdi P.* A Study of Castelnuovo-Tedesco's Piedigrotta 1924: Rapsodia Napoletana. DMA diss., University of Georgia, 2010. 93 p.
11. *King T.* Gregor Piatigorsky: The Life and Career of the Virtuoso Cellist. McFarland, 2010. 368 p.
12. *Malorgio C.* La vicendaartistica e umana di Mario Castelnuovo-Tedesco. De Sono / Paravia, 2011. 258 p.
13. Jerry Goldsmith ArchiveInterview [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.youtube.com/watch?v=rQ7ICPKcqJc (дата обращения: 16.02.2011).
14. Genesis Suite (1945) A Collaborative Composition [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.youtube.com/watch?v=wyBtOstfcWo (дата обращения: 16.02.2011).

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДИКИ И ПЕДАГОГИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

© *Чжан Кэу, 2016*

УДК 78.071

ЦАЙ ЮАНЬПЭЙ И СЯО ЮМЭЙ: ТВОРЧЕСКИЙ ТАНДЕМ В ИСТОРИИ КИТАЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

В статье исследуется вклад в китайское музыкальное образование двух выдающихся деятелей первой половины XX века Цай Юаньпэя и Сяо Юмэя, благодаря которым состоялось становление профессионального музыкального образования в Китае в 20–30-е годы, осуществилось открытие крупных образовательных центров — «Ассоциации исследования музыки», музыкального факультета при Пекинском университете, Шанхайской консерватории.

Ключевые слова: Сяо Юмэй, Цай Юаньпэй, китайское музыкальное образование, Шанхайская консерватория

Первые десятилетия XX века принято считать начальным этапом становления профессионального музыкального образования в Китае. Это сложное время в истории страны: период окончания династии Цин с господством феодализма, империалистических нашествий на Китай западных стран и становления буржуазного строя. Как отмечали многие китайские историки, к началу XX века Китай серьезно отстал в развитии от западных стран, следствием чего явилось «зачаточное» состояние музыкального образования и науки. Активизации этой отрасли во многом послужило «Движение школьных песен»[1], благодаря которому появилось первое поколение китайских педагогов-музыкантов — Шэнь Синьгун, Цзэн Чжиминь, Ли Шутун, проповедующих идеи сочинения и распространения песен, а шире — музыки в общеобразовательных учреждениях Китая. Движение изменило отношение к музыке китайского общества, музыкальное образование стало уважаемо. Под влиянием «Движения школьных песен» музыка как обязательный предмет вошла в образовательные заведения разного уровня и стала неотъемлемой составляющей образовательной системы Китая. Этому факту имеются многочисленные свидетельства, в частности, Чэнь Ин приводит одно из них: «В 1902 году известный педагог Цай Юаньпэй (蔡元培) вводит пение как особый предмет обучения в женской школе Ай Гуо (Шанхай)» [3, с. 12]. Цель инициаторов «Движения…» была ясна: она реализовывала конфуцианскую идею — поднять культуру общества, улучшить его нравственные нормы посредством музыки.

Просветительские идеи были подхвачены выдающимися деятелями образования Китая — Цай Юаньпэем (1868–1940) и Сяо Юмэем (1884–1940). Они принадлежали к разным профессиям и имели разницу в возрасте, но их личностное становление имело много общего: оба получили высшее образование в Лейпцигском университете, оба в разные годы занимали пост ректора Шанхайской консерватории. Их творческий путь непрерывно пересекался, и это неслучайно, так как они были мотивированы на достижение единой цели — поднять китайское музыкальное образование на уровень, соответствующий развитию европейских культурных сообществ.

Цай Юаньпэй с момента создания Китайской республики (1 января 1912 г.) занимал важные государственные должности: министр просвещения Китайской республики, ректор Пекинского университета. Цай Юаньпэй не был музыкантом, однако всеми силами претворял идею эстетического воспитания в китайское образование, стимулировал развитие разных направлений музыкальной деятельности. В частности, при поддержке министра Цай Юаньпэя в 1919 году была создана «Ассоциация исследования музыки» (北大音乐研究会) при Пекинском университете (далее — «Ассоциация»). Также он содействовал открытию в 1920 году «Музыкального журнала», редакция которого функционировала при «Ассоциации».

Идеей Цай Юаньпэя, которую он последовательно воплощал в жизнь, было улучшение нравственности в обществе. Достижение реальных результатов виделись им не в религии, как это утвердилось в мировой практике: «Нравственное воспитание совершенствуется эстетическим воспитанием», — писал он в своей статье «Целевая установка образования» («教育宗旨») (цит. по: [6, с. 43]). Понятие «эстетическое воспитание»

напрямую связывалось им с музыкой, благодаря поддержке Цай Юаньпэя музыкальное образование в 10–20-х годах XX века в Китае начало интенсивно развиваться.

Сяо Юмэй принадлежал к числу немногих китайских музыкантов, получивших профессиональное музыкальное образование в Европе. Выдающийся деятель китайского музыкального искусства, педагог, композитор[2], дирижер[3], он был первым китайским исследователем, защитившим диссертацию (в Лейпциге) по музыковедческой тематике и получившим ученую степень[4]. Будучи прекрасным педагогом, в 1920-е годы преподававшем в Пекинском университете, Пекинском женском высшем педагогическом университете и Шанхайской консерватории, он серьезно пополнил фонд учебников музыки[5].

Первые профессиональные контакты Сяо Юмэя и Цай Юаньпэя относятся к 1911–1912 годам. После Синьхайской революции 1911 года Сяо Юмэй получил должность секретаря президента Нанкинского временного правительства Сунь Чжуншань (Сяо Юмэй познакомился с Сунь Чжуншань еще во время обучения в Японии, в 1902–1909 годы). По свидетельствам биографа Сяо Юмэя Ляо Фушу, в период работы в должности секретаря Сяо Юмэй выразил желание «изучать музыку и получить образование в Германии» [5, с. 9]. Вероятно, именно тогда он подал ходатайство в Министерство просвещения Китая о предоставлении ему этой возможности. Однако желаемое исполнилось не сразу: первый президент Китайской республики Сунь Чжуншань был свергнут, это положило конец деятельности Нанкинского временного правительства, что послужило причиной отъезда Сяо Юмэя в марте 1912 года в родную провинцию Гуандун. В октябре этого же года он получил разрешение от министра просвещения Китая Цай Юаньпэя (1868–1940), с которым они познакомились во время государственной службы в Пекине, на поездку в Германию с целью продолжения образования.

По возвращении в Китай Сяо Юмэй был приглашен на работу в Пекинский университет Цай Юаньпэем, который в этот период занимал должность ректора. В 1920-е же годы Сяо Юмэй был вовлечен в деятельность «Ассоциации исследования музыки» (北大音乐研究会) («Инь юэ чуань си со» (音乐传习所)), организованной Цай Юаньпэем.

Уже в первых публикациях Сяо Юмэя 1920-х годов в «Музыкальном журнале», существовавшем на базе «Ассоциации», обнаруживается близость его взглядов к устремлениям Цай Юаньпэя. Если обобщить положения, высказанные в печати обоими деятелями, то они могут быть сформулированы в следующих тезисах:

1. Создание в Китае музыкального образовательного учреждения, не уступающего по качеству обучения европейским консерваториям.
2. Воспитание национальных музыкальных кадров путем привлечения педагогов с Запада, использования лучших образцов западной образовательной системы.
3. Всемерное развитие музыкальной науки.
4. Сосредоточение внимания на проблемах музыкального воспитания в китайском обществе.

Позднее Сяо Юмэй был назначен руководителем «Ассоциации». Цай Юаньпэй не только всячески покровительствовал своему младшему коллеге, но и прислушивался к его дальновидным советам. Так, в 1922 году по инициативе Сяо Юмэя «Ассоциация исследования музыки» была реорганизована в музыкальный факультет при Пекинском университете («Инь юэ чуань си со» (音乐传习所)), руководство которого взял на себя декан Цай Юаньпэй[6].

Просветительская миссия педагогов была продолжена в рамках педагогической деятельности. Перед Сяо Юмэем стояла задача подготовки исполнительских кадров, которые бы обеспечивали осуществление концертной деятельности в Китае. По его рекомендации и при поддержке Цай Юаньпэя в 1922 году на музыкальном факультете Пекинского университета был создан небольшой симфонический оркестр под руководством Сяо Юмэя. В период с 1923 по 1927 год оркестр дал 42 концерта, в программах которого прозвучала не только европейская классика, но оркестровые переложения китайской традиционной музыки.

Важнейшей миссией, осуществленной творческим тандемом «Цай Юаньпэй — Сяо Юмэй», стала организация первой китайской консерватории как центра высшего профессионального музыкального образования европейского образца. Она была открыта в Шанхае в 1927 году. Предыстория этого события упоминается Ляо Фушу: «В течение мая и июня 1927 года Сяо Юмэй был наслышан, что в Нанкине будет открыта Академия[7] под руководством Цай Юаньпэя. Сяо Юмэй предложил ему свой план создания консерватории...» [5, с. 31]. История показала, что план Сяо Юмэя был принят. Однако сам инициатор не встал во главе вновь открывшегося учебного заведения, заняв должность заместителя ректора. Первым ректором Шанхайской консерватории стал Цай Юаньпэй, но занимал этот пост недолго — с ноября 1927 по сентябрь 1928 года. С этого времени и до 1940 года консерваторию возглавлял Сяо Юмэй[8].

Встает вопрос: почему пост ректора достался Сяо Юмэю не сразу? Дело в том, что личность Сяо Юмэя не особенно была известна в широких общественных кругах Китая. По воспоминаниям Ляо Фушу, именно Цай Юаньпэй, имея большой авторитет и возглавив крупный образовательный центр, мог «пробудить общественное уважение к музыкальному образованию» [5, с. 34].

Возглавляя крупные образовательные центры, Цай Юаньпэй и Сяо Юмэй имели много общего в ведении организационно-образовательной политики. Преследуя цель создания высокого профессионального уровня образования, оба привлекали к работе лучших педагогов-музыкантов Китая и из-за рубежа. Так, Цай Юаньпэй пригласил на работу в Пекинский университет выдающегося китайского мастера-исполнителя на гуцинь и пипа Ван Лу (1877–1921). Этому образцу следовал и Сяо Юмэй: «Сяо Юмэй придавал большое значение профессионализму педагогических кадров. С 1927 по 1937 год в консерватории работало более 40 педагогов, из них 28 были специально приглашены из других стран. Примечательно, что большую часть иностранцев составляли русские музыканты: И. Шевцов, Б. Захаров, В. Шушлин, З. Прибыткова, С. Аксаков, Б. Лазарев и А. Черепнин» [2, с. 18].

Для обоих деятелей становление музыкального образования заключалось не только в организации музыкально-просветительских и музыкально-образовательных учреждений разного уровня, а шире — в создании базы для развития разных направлений музыкальной культуры Китая: музыкального исполнительства и композиции, музыкальной науки и образования. Их попытки привлечь внимание к указанным проблемам мы можем наблюдать в статьях и очерках китайских СМИ тех лет. В частности, Цай Юаньпэй писал: «В Китае наблюдается серьезное отставание науки, однако это не значит, что среди китайской нации нет умных людей» [9, с. 78]. Решение проблемы Цай Юаньпэй видел в обращении к научному знанию и создании *образовательной системы,* что, по его мнению, могло уберечь Китай от дальнейшего отставания в социальном развитии по сравнению с другими странами [4, с. 2].

В одном из предисловий к выпуску «Музыкального журнала» Цай Юаньпэй высказывал мысль о необходимости «принятия западных инструментов и европейской нотации» для того, чтобы иметь возможность совершенствовать практику китайской музыки [10, с. 396]. Отсутствие единой системы нотной записи Сяо Юмэй считал одной из важнейших причин отставания китайской музыки от музыки европейских стран [8, с. 638]. Как известно, в начале XX века в Китае была распространена цифровая нотация — «оригинальный способ письменной записи музыки для тех, кто не знает нотную грамоту» [1, с. 6]. Однако цифровая нотация имеет ряд серьезных недостатков, и главный из них — неудобство записи аккордов (см. об этом подробнее: [1, с. 7]). Реализация идеи перехода к более совершенной европейской линейной нотации осуществлялась в Китае достаточно длительный период, однако первые шаги на этом пути были сделаны Сяо Юмэем, который разработал серию учебников «по новой системе обучения».

Цай Юаньпэй и Сяо Юмэй с исключительным почтением относились друг к другу, что нашло отражение в публицистической литературе тех лет: «Цай Юаньпэй активно поддерживал Движение 4 мая, всемерно поощрял эстетическое воспитание и музыкальную деятельность Сяо Юмэя» [7, с. 147]. В свою очередь Сяо Юмэй высоко ценил вклад Цай Юаньпэя в китайское образование. Впоследствии он напишет в одной из своих работ: «Благодаря господину Цай Юаньпэю китайское художественное образование развивается, а музыкальное образование стало уважаемо» (цит. по: [11, с. 67]).

Творческий тандем «Цай Юаньпэй — Сяо Юмэй», состоявшийся в 20–30-х годах XX века, сделал возможным осуществление грандиозных образовательных проектов в Китае, таких как создание «Ассоциации исследования музыки», музыкального факультета при Пекинском университете, Шанхайской консерватории и др. Как видим, Цай Юаньпэй в силу своего авторитета и интуиции давал им первоначальное развитие, а Сяо Юмэй доводил эти начинания до логического завершения. Музыкальное образование Китая встало на профессиональный путь, а первая китайская консерватория явилась образцом для других музыкально-образовательных учреждений: Частной гуанчжоуской консерватории (1932), музыкального факультета Академии искусств им. Лусюнь (1938), Северо-западной консерватории (1943), Гонконгской чжунхуаской консерватории (1947) и др.

Цай Юаньпэй и Сяо Юмэй дали китайскому музыкальному образованию мощный импульс, который позволил в дальнейшем воспитать многих замечательных талантов (Дин Шаньдэ, Сянь Синхай, Ли Хуаньчжи, Хэ Люйтин), прославивших музыкальную культуру Китая в XX веке.

Примечания

[1] «Движение школьных песен» (学堂乐歌) связано с распространением в начале XX века в Китае

песен, принадлежащих народностям Японии, Европы, Америки, в которых оригинальные тексты заменены текстами на китайском языке и зафиксированы с помощью цифровой нотации.

[2] Сяо Юмэй — автор ряда произведений для фортепиано, струнного квартета, для медных духовых инструментов, песен на стихи китайского поэта-революционера И Вэйчжай.

[3] В период обучения в Германии Сяо Юмэй освоил основы искусства дирижирования. Из-за отсутствия аудиозаписей трудно судить об уровне его дирижерской техники, тем не менее в историю китайской музыки он вошел как первый китайский музыкант, вставший за дирижерский пульт симфонического оркестра.

[4] Сяо Юмэй имел ученую степень доктора философии. Согласно образовательной системе Германии первой половины XX века целью консерваторий было обучение композиторов и исполнителей, а теоретики музыки, готовившие научные исследования, выходили на их защиту в университетах. После защиты диссертации соискатель удостаивался степени доктора философии. В немецких университетах того периода научное знание делилось на две области: естественные и гуманитарные науки. Соответственно соискатели, защитившие диссертации по гуманитарным дисциплинам, получали «философскую» степень. Подобная градация сохранилась и в современном Китае: в частности, после окончания музыкального факультета вуза студенты получают степень бакалавра гуманитарных наук.

[5] Среди учебников Сяо Юмэя, нашедших широкое применение в учебной практике: «Очерки истории западной музыки» («近世西洋音乐史纲», 1920–1923) для студентов музыкального факультета Пекинского женского высшего педагогического университета, «Собрание настоящей музыки» для средних и высших школ, или высшего образования («今乐初集», 1922), «Собрание новых песен» для средних и высших школ, или для высшего образования («新歌初集», 1923), «Учебник пения по новой системе обучения» для средних школ в 3-х тетрадях («新学制唱歌教科书», 1924).

[6] На факультете были созданы пять кафедр: фортепиано, западных струнных инструментов, две кафедры традиционных струнных инструментов — гуцинь и пипы, кафедра китайской традиционной оперы куньцюй.

[7] Академия (大学院) — это высший административный орган Китая, имеющий все полномочия, касающиеся организации научной работы в стране.

[8] По материалам официального сайта Шанхайской консерватории: http://www.shcmusic.edu.cn/intro_14.aspx?cid=14.

Литература

1. *Сунь Лу.* Цифровая нотация в музыкальной практике новой китайской нотации // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. № 4. С. 6–11.
2. *Цюй Ва.* Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте фортепианной музыки XX века. Дис. … канд. искусств. Ростов-на-Дону, 2015. 231 с.
3. *Чэнь Ин.* Адаптация европейских музыкальных традиций в Китае на примере «школьной песни» // Музыкальная культура народов мира. 2014. № 1. С. 12–15.
4. 李文彬 «论蔡元培的音乐教育观» (*Ли Вэньбинь.* Рассуждение о концепции музыкального образования Цай Юаньпэя: реф. магистра. Чжэцзян: Чжэцзянский педагогический университет, 2011. 74 с.)
5. 5. 廖辅叔 «萧友梅传» (*Ляо Фушу.* Биография Сяо Юмэя. Ханчжоу: Академия искусств Чжэцзян, 1993. 74 с.)
6. 孙继南 «中国近现代音乐教育史纪年 (1840–2000)» (*Сунь Цзинань.* Летопись китайской музыкальной истории (1840–2000). Цзинань: Шаньдунское образование, 2004. 669 с.)
7. 萧友梅 «什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因» (*Сяо Юмэй.* Что такое музыка? Иностранные музыкальные учебные заведения. Что такое музыковедение? Почему китайское музыкальное образование не развивается? // *Чэнь Линцюнь, Ло Цинь.* Полное собрание сочинений Сяо Юмэя. Шанхай: Шанхайская консерватория, 2004. Т. 1. С. 143–147.)
8. 萧友梅 «最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因» (*Сяо Юмэй.* Факты развития западной музыки и причины отставания китайской традиционной музыки // *Чэнь Линцюнь, Ло Цинь.* Полное собрание сочинений Сяо Юмэя. Шанхай: Шанхайская консерватория, 2004. Т. 1. С. 637–638.)
9. 蔡元培 «科学界的伟人» 序 (*Цай Юаньпэй.* Великие люди в кругах науки // *Гао Пиншу.* Полное собрание сочинений Цай Юаньпэя. Пекин: Чжунхуа, 1989. Т. 7. С. 77–78.)
10. 蔡元培 «音乐杂志» 发刊词 (*Цай Юаньпэй.* Предисловие к «Музыкальному журналу» // *Гао Пиншу.* Полное собрание сочинений Цай Юаньпэя. Пекин: Чжунхуа, 1984. Т. 3. С. 396–397.)
11. 江晓春 «蔡元培的音乐教育思想及其影响» (*Цзян Сяочунь.* Музыкальные образовательные концепции Цай Юаньпэя и их влияние // Исследование музыки. 1999. № 2. С. 65–67.)

© *Ян Бо, 2016*

УДК 78.071.2

ЧЖОУ СЯОЯНЬ: У ИСТОКОВ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ПЕВЧЕСКОГО ИСКУССТВА КИТАЯ

В статье обоснована значимость известной китайской певицы и педагога Чжоу Сяоянь как ключевой фигуры в становлении профессионального певческого искусства Китая. Представлены вехи ее биографии, дана характеристика вокальных особенностей певицы, сформулирована ее педагогическая позиция.

Ключевые слова: певческое искусство Китая, вокальное образование Китая, Чжоу Сяоянь

Формирование профессионального певческого искусства в Китае связано с появлением в стране первых специальных музыкальных учреждений и организаций в 1920–1930-е годы. Согласно соответствующей статистике, около 1919 года только в двух городах — Пекине и Шанхае — последовательно появляется более 20 музыкальных учреждений и организаций [3], в том числе факультеты педагогических университетов и институтов искусств. В то время они представляли собой достаточно скромные по масштабу, плохо оборудованные помещения, педагогический штат этих учреждений был немногочисленным.

На начальном этапе развития вокального образования в Китае остро ощущался недостаток высококвалифицированных педагогов. Многие молодые люди, желающие получить специальное образование, ощущали значительное отставание научной, культурной, педагогической мысли в Китае. Поэтому они выезжали за границу по государственным программам или за собственный счет, чтобы специализироваться в области западной музыки и академического пения. После завершения учебы они возвращались и работали в Китае, формируя собственно китайскую вокальную школу. Среди наиболее известных педагогов — Ин Шаннэн, Хуан Юкуй, Юй Ищюань, Чжоу Сяоянь, Лан Юйсю и т. д.

Вернувшись в Китай после получения образования в Европе и Америке, они не только занимались концертно-просветительской деятельностью, исполняя на концертах сочинения китайских и западных авторов в новой европейской манере, но и преподавали вокал, воспитывая новое поколение китайских певцов.

Несмотря на то что среди перечисленных музыкантов основателем китайской вокальной школы принято считать Хуан Юкуй, Чжоу Сяоянь (р. 1918) является не только не менее значительной, но и во многом ключевой фигурой в становлении профессионального вокального исполнительства в Китае. Ее роль пионера в этом направлении обусловлена сочетанием таких качеств, как выдающийся талант певицы, самоотверженная любовь к музыке и музыкальной педагогике, научный подход к преподаванию вокала, глубокий патриотизм и сила духа. Вплоть до настоящего времени Чжоу Сяоянь активно преподает вокал, ее мастер-классы и уроки вокального мастерства записаны на компакт-диски, по которым и сейчас обучаются многие музыканты в Китае.

Творческий путь певицы складывался в эпоху сложнейших социальных потрясений. Свое музыкальное образование она получила в Русской консерватории им. С. В. Рахманинова в Париже, где в 1938–1947 годах она училась под руководством итальянского баритона Бернарди (Bernadi), а также изучала искусство французского романса под руководством Перуджа (Perugia) и Магнети (Magneti).

В октябре 1947 года певица вернулась на родину, где преподавала сначала в Цин Мугуаньской государственной консерватории[1], а затем в Шанхайском государственном специализированном музыкальном институте. В годы войны с Японией Чжоу Сяоянь работала в качестве командира полка восточного отделения Центральной консерватории, выступала в составе заводских, деревенских массовых хоров.

Период «Культурной революции» был самым тяжелым в ее жизни. В стране, где в течение 10 лет запрещалось и оперное пение, и преподавание, Чжоу Сяоянь настойчиво продолжала свою работу. В период «Культурной революции» она поставила голос известному китайскому певцу Вей Суну, вокальные данные которого, по мнению китайских и зарубежных специалистов, соответствуют мировому уровню.

Все эти испытания выявили глубокий патриотизм и силу духа Чжоу Сяоянь. Певица, которая получила в Европе поэтичное прозвище «Китайский соловей», принципиально остается на родине и самоотверженно работает в сфере вокального искусства на благо своей страны.

Интенсивность и многогранность деятельности Чжоу Сяоянь в исполнительском, препо-

давательском и исследовательском направлениях — свидетельство в пользу определения основополагающей роли певицы в становлении профессионального вокального образования Китая. Подтверждением тому служит интенсивность и продуктивность ее педагогической работы, а также яркий резонанс в мире художественной общественности в стране и за рубежом.

О ее певческом таланте свидетельствует выступление в октябре 1945 года в Национальном театре (Париж) в опере А. Н. Черепнина, которое получило высокую оценку критики. Ясное и чистое колоратурное сопрано Чжоу Сяоянь позволяло ей создавать искренние и эмоциональные образы, а владение европейским и китайским вокальным репертуаром[2] свидетельствовало о широте кругозора и владении различными музыкальными стилями. Позднее ею были совершены гастрольные поездки по городам Европы (Берлин, Женева, Прага, Варшава и др.), а также в Индии, Бирме, Северной Корее.

Как педагог Чжоу Сяоянь воспитала целую плеяду выдающихся талантов, за почти семьдесят лет работы в сфере вокального образования у нее обучалось огромное количество студентов.

В числе наиболее известных — Лю Цие, американский тенор китайского происхождения, первый вокальный исполнитель КНР, получивший высокую международную награду, также победитель первой степени (Гран-при) молодых исполнителей телевизионного канала CCTV в 1984 году; Вей Сун, известный лирико-драматический тенор, директор Шанхайского оперного театра; Чжан Цзяньи, один из немногих азиатских оперных теноров, проявлявших активность на международных сценах, он специализируется на исполнении традиционных итальянских и французских лирических партий; Ляо Чаниун, один из известных китайских певцов, выступавший на международных оперных сценах, получил премию первой степени на мировом оперном конкурсе имени Доминго.

В своей педагогической практике Чжоу Сяоянь развивала новые принципы китайского вокального искусства. После образования КНР в сфере вокального образования начались большие споры, связанные с поисками дальнейшего направления его развития. Двумя сторонами этого спора выступили приверженцы традиционного китайского пения и сторонники иностранного метода пения на основе развития традиций бельканто. Этот научный спор продолжался более 30 лет и получил широкий общественный резонанс, поскольку был неразрывно связан с политическими событиями. Сторонники национальных традиций в пении критиковали западную манеру и тех китайцев, кто основывается на традициях бельканто при обучении пению. Они считали, что это раболепство перед Западом, отмечая такие недостатки, как прикрытый способ звукоизвлечения и плохая (с точки зрения норм китайского языка) дикция. Их оппоненты критиковали китайский традиционный народный метод пения за антинаучность, отсутствие системы, вредное влияние на состояние голоса певца.

Позиция Чжоу Сяоянь заключалась в том, что она настаивала на применении бельканто в исполнении китайских песен. По ее мнению, китайский певец должен изучать классический вокал для того, чтобы хорошо исполнять не только европейский, но и родной, китайский репертуар.

Она стремилась к тому, чтобы пению ее учеников были присущи красота и в то же время естественность исполнения, подразумевающие ясное и чистое звукоизвлечение, приятный выразительный тембр. Она ставила перед ними самые высокие эстетические задачи, призывая к достижению совершенного пения. Во многом ее методика ломала сложившиеся стереотипы и рутинные теории, господствовавшие в вокальном образовании.

В восьмидесятые и девяностые годы Чжоу Сяоянь добилась блестящих успехов в преподавании вокала, ее достижения легли в основу новой вокальной школы Китая. Важным достижением стало создание ею вокального центра, на базе которого было подготовлено большое количество талантливых музыкантов. В 1984 году четверо из ее учеников приняли участие в Международном конкурсе вокалистов в Вене. В финале конкурса выступления учеников прославленного педагога заслужили три золотые и одну серебряную медали. В 1989 году по инициативе Центра состоялась премьера оперы «Риголетто», которая прошла в Китае с огромным успехом.

В связи с выдающимся вкладом в вокальное искусство и вокальное преподавание, Чжоу Сяоянь была удостоена высшей награды от Китайской ассоциации музыкантов, была награждена французским правительством Национальной медалью французских офицеров, в 2002 году получила награду от Шанхайского городского правительства за особый вклад в литературу и искусство, и в 2003 году — награду Героя-педагога.

Чжоу Сяоянь сочетала исполнительскую и педагогическую деятельность с исследовательской и просветительской работой. Эта сфера представлена академическими лекциями для студентов и аспирантов, мастер-классами для преподавателей, диссертацией, научными статьями.

В своей монографии «Вокальный диапазон и способы его расширения» («Искусство музыки», 1979. 1-е изд.), а также в диссертации «Современные вокальные тенденции: переосмысление вопросов вокальной педагогики» («Искусство музыки», 1981. 1-е изд.) она рассмотрела общую ситуацию вокального образования в Китае, подвела итог его развития на протяжении трех десятилетий, отметила важность различных аспектов языка в исполнении китайских и иностранных произведений.

Кроме того, тематику ее исследований характеризуют такие научные работы, как «Несколько слов о современном вокальном стиле исполнения» («Гуанмин жибао» от 1981 года 11 марта), «Несколько вопросов о том, на что нужно обратить внимание при обучении вокалу (на примере победителей вокального конкурса в Вене)» («Искусство музыки», 1985. 4-е изд.).

В своих теоретических работах Чжоу Сяоянь выступает как систематизатор огромного европейского опыта в преподавании вокала, а также как неутомимый просветитель, задача которого — донести сложные и непривычные для культурного сознания соотечественников идеи европейского искусства. Именно этап обобщения, усвоения непривычной методологии характерен для периода становления национальной школы.

Чжоу Сяоянь вложила огромные усилия и энергию в развитие китайского вокала. Сегодня уже более чем девяностолетняя госпожа Чжоу все еще преподает в крупных музыкальных и педагогических университетах, дает мастер-классы и проводит семинары по вокалу. Ее пример послужил импульсом для многих современных изысканий в этой сфере, заложив мощные перспективы для дальнейшего развития искусства пения в Китае.

Примечания

[1] Одно из первых высших специальных учебных заведений в Китае (с пятигодичным сроком обучения). Эта консерватория стала предшественником Центральной музыкальной консерватории. Здесь были сосредоточены самые мощные педагогические ресурсы.

[2] В июле 1946 года в Люксембурге состоялся первый сольный концерт певицы, на котором она исполнила произведения таких композиторов, как Шуберт, Шуман, Верди, Лист, Ци Эрпин, Хэ Люйтин, Лю Сюеань и других, в том числе китайскую песню «Баллада Великой китайской стены».

Литература

1. 王勇 «“中国之莺”的歌唱人生-访周小燕先生» (*Ван Юн.* Вокальная жизнь китайского соловья. Интервью у профессора Чжоу // Вокальное искусство. Пекин, 2011. № 3. С. 4–8.)
2. 李静 «周小燕声乐教学思想和方法研究» (*Ли Цзин.* Исследование идей и методов вокального обучения Чжоу Сяоянь: магистерская диссертация. Хэнань, 2009. 30 с.)
3. 张楠 «真，善，美是声乐演唱与教学的至高境界-周小燕教授访谈录» (*Чжан Нань.* Правда, добра и красота — самый высокий уровень вокального исполнения и обучения // Народная музыка. Пекин, 2006. № 1. С. 21–25.)
4. 胡昌民 «听周小燕先生讲那过去的事情» (*Ху Чанминь.* Слушая Чжоу Сяоянь: воспоминания // История культуры. Ухань, 2001. № 5. С. 16–17.)

МУЗЫКА В ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ

© *Булычёва Е. И., 2016*

УДК 78

МУЗЫКА В «ПАРЛАМЕНТЕ ФОРМ» 56-Й ВЕНЕЦИАНСКОЙ БИЕННАЛЕ

В статье рассматриваются процессы взаимодействия различных форм визуальности и музыки в арт-проектах актуального искусства на примере 56-й Венецианской биеннале.

Ключевые слова: актуальное искусство, интегративные процессы, кураторский проект, синтез искусств, «парламент форм»

Попытки интеграции музыкальных средств выразительности и визуального искусства предпринимались еще в начале XX века, достаточно вспомнить, например, некоторые проекты дадаистов. Стремление обогатить художественный потенциал актуальной визуальной культуры и, как следствие, многочисленные эксперименты художников в этой сфере заложили основы для дальнейшего развития интегративных процессов в последующем. Вторая волна серьезного внимания к проблеме взаимодействия визуальной художественной культуры и музыки, с ее специфическими выразительными возможностями, обозначилась во второй половине прошлого века. В качестве примера можно назвать деятельность группы «Флюксус», которая объединяла в общих проектах — в едином «потоке» — средства художественной выразительности разных видов искусства. Следует особо отметить, что процессы интеграции были в равной степени интересны и для художников, и для музыкантов. Так, констатируя взаимный интерес, один из представителей этого поколения композитор Брайан Ино писал, что в его поисках нового «удивительным образом сплетались современная музыка, авангардная музыка, поп-музыка и веяния изобразительного искусства» [2, с. 233]. К началу XXI века стремление к интеграции визуальных и музыкальных форм проявляется как особая направленность творческой деятельности целого ряда художников, чью специализацию уже трудно ограничить какой-то одной сферой. Их работы появляются на различных выставках актуального искусства, в том числе и на биеннале в Венеции, демонстрируя принципиально новые возможности интегративных форм творчества. Можно назвать, например, «Утопию» Арто Линдсея, представленную на 50-й биеннале (2003), «Желтые фильмы» Тони Конрада — на 53-й биеннале (2009) и др.

56-я Венецианская биеннале развивает и закрепляет эту тенденцию. В грандиозном кураторском решении предполагалось уже не просто присутствие отдельных интегративных проектов, но достаточно активное взаимодействие практически всех видов искусств в общей системе организации выставки. Такое решение было значительным обновлением концепции крупнейшей европейской выставочной площадки, которое предложил Оквуи Энвезор — главный куратор биеннале 2015 года. Тесного сближения творческих ресурсов художников, композиторов, режиссеров, исполнителей, хореографов требовала основная идея, предопределившая характер выставки и выраженная в девизе: «Все судьбы мира» («All the World's Futures»). Для того чтобы наиболее полно раскрыть заданную проблематику, куратор привлекает весь спектр актуальных форм творчества, широко включая в экспозицию проекты интегративного характера. При этом, приглашая того или иного участника будущей экспозиции, куратор скорее готов был простить художественное несовершенство, нежели отсутствие ясно выраженной гражданской позиции, так как, по его мнению, современное состояние мирового сообщества таково, что не оставляет шансов для искусства как объекта спокойного созерцания или наслаждения. «Искусство не делает свою работу, если оно не умеет громко и ясно обозначить социальные проблемы», — утверждал он [4].

Выходец из Нигерии, Энвезор, несмотря на серьезный опыт сотрудничества с европейским художественным сообществом, привнес в формирование выставки неевропейские традиции. Как признается он сам: «в качестве куратора 56-й биеннале в Венеции решаю вопрос включения тех точек зрения, которые на биеннале не были представлены десятилетиями. То есть точек зрения, принадлежащих маргинальным группам, например африканцам, но не только им» [1]. Музыка тоже традиционно не входила в систему выставочных проектов биеннале как равноправная

составляющая. Энвезор в своем проекте сделал ее неотъемлемой частью экспозиции: в контексте предложенного им решения она стала голосом этого маргинального мира.

Как было отмечено выше, девиз 56-й биеннале — «Все судьбы мира» («All the World's Futures») [5, с. 18]. Традиционная функция девиза — объединить творческие усилия художников разных стран, разных направлений. Но в формулировке, предложенной Энвезором, «будущих» много. Заявляя девиз в такой форме, Энвезор допускает множественность точек зрения — и, тем самым, задает тон дискуссии. Острота подходов к возможному решению проблем усиливалась еще и тем, что несмотря на заявленную тему будущего, очень многие композиции, отобранные куратором, были наполнены драматичными образами прошлого и настоящего.

При обилии разнонаправленных разрозненных проектов биеннале могла бы превратиться в неуправляемое хаотичное нагромождение, но Энвезор стремился преодолеть хаотичность благодаря активному использованию интегративных приемов. Он говорит об этом так: «Я вижу биеннале как столкновение голосов, ораторию, а не просто набор произведений» [1]. При работе над концепцией выставки он вводит такое понятие как «парламент форм» [4]. Организационная структура «парламента», отсылающая наше восприятие прежде всего к социально значимым проблемам, казалась ему наиболее продуктивной. При этом «парламент форм», по его мнению, не мог быть ограничен определенным видом искусства или способом художественного высказывания. Энвезор вовлекает в стихию дискуссии, как уже было отмечено, все виды и формы творчества, тем самым обращаясь к межвидовому языку синтеза искусств. Но! Традиционный вариант художественного синтеза предполагает единую систему использования выразительных средств разных видов искусства при доминантной роли одного из них, собирающего и «цементирующего» все в неразрывное художественное целое. Здесь же мы имеем дело с принципиально новым подходом, когда общность рождается из свободной комбинаторики выразительных возможностей отдельных сфер творчества без доминантного положения одной из них. Энвезор ставит перед собой задачу, — предъявив зрителю россыпь контрастов, достичь единства через «парламент форм» через дискуссию, в которой из многоголосия рождается целостность. При такой постановке проблемы «парламент форм» выступает как пример интегративности, которая способна объединить усилия художников, музыкантов, актеров, не ограничивая их определенными установками или правилами взаимодействия. В контексте такой интерпретации глобального проекта «Все судьбы мира» необычно раскрываются выразительные возможности музыки как участницы интегрального процесса нового типа. Мы попытаемся проследить на некоторых примерах, как была представлена музыка в «парламенте форм» 56-й биеннале.

Одной из концептуальных доминант экспозиции в Центральном павильоне выставки становится проект «Капитал». Энвезора привлекает критика Карлом Марксом последствий промышленной революции. Обосновывая свой выбор, в одном из интервью он говорит: «Я ввожу эпический масштаб. Мы берем "Капитал" Маркса, базовый текст для новейшего времени, и оживляем его. Если бы оперный композитор взял "Капитал" за основу для новой партитуры, это вызвало бы всеобщий интерес» [1]. «Капитал» стал грандиозным эпическим перформансом: безостановочное чтение текста Карла Маркса в течение нескольких месяцев уподобляется куратором, по его собственному признанию, ритуалу сикхов «акханд-пахт». Такой подход к сугубо прагматичному труду основоположника марксизма стал возможен только благодаря парадоксальному художническому ви́дению. Комментируя такого рода интерпретацию, Энвезор вспоминает о своих предшественниках, в том числе и о неосуществленном замысле Сергея Эйзенштейна, который хотел снять фильм по «Капиталу» и даже написал 29 страниц сценария. Куратор подчеркивает: «Эйзенштейн хотел снять "Капитал" как бы через фильтр "Улисса" Джеймса Джойса, представляете, сколько интересных пересечений мы сейчас изучаем?» [1]. Стремясь приблизиться к замыслу великого мастера, Энвезор привлекает немецкого режиссера новой волны Александра Клюге, чтобы снять фильм по мотивам заметок Эйзенштейна. Фильм получил название «Репортаж из идеологической античности» и был показан на биеннале, несмотря на то что его продолжительность составляет около десяти часов. Обращаясь к тексту Карла Маркса как основе арт-проекта, Энвезор ставил перед собой цель исследовать «социальные отношения в основе циркуляции капитала» [1]. Но постольку поскольку исследование изначально носило творческий характер, то и его экспериментальные составляющие тоже подчинялись закономерностям творчества: в эпическое устное чтение, по замыслу Энвезора подобное сакральной оратории, вплетались многочисленные песни рабочих из собрания американского джазмена Джейсона Морана, ритуальные вставки-перформансы, видеоинсталляции и т. п.

Одним из авторов, чьи работы были включены в проект «Капитал», был Чарльз Гейнс (род. 1944) — афроамериканский художник-концептуалист, развивающий идеи Джона Кейджа. Среди тем его творчества как ведущую можно выделить исследование систем познания и языка в их взаимодействии. Часто для осуществления своих замыслов Гейнс использует музыкальные партитуры по принципу палимпсеста, в котором предыдущие записи просвечивают сквозь вновь нанесенные. На 56-й биеннале художник представил серию «Манифесты» («Manifestos») — своеобразные композиции с включением музыкальных элементов. В партитуры были вписаны тексты, связанные с образами общественных активистов (например, Малкольма Икс), фрагменты «Декларации прав женщины и гражданки» 1791 года и др. В этих композициях Гейнс сопоставил словесную и нотную записи, используя буквы C D E F G A B, которые в его интерпретации корреспондировали с соответствующими им нотами. Связь избранных текстов с музыкой на этом не завершалась, так как Гейнс включил в свой концептуальный проект и звуковые элементы. В содружестве с композитором С. Гриффином он переложил на музыку часть текстов «Манифестов» и разработал «Озвученные тексты» («Sound Texts»), которые и исполнялись в течение работы биеннале на Арене Центрального павильона, в рамках проекта «Капитал». Музыкальную основу «Озвученных текстов» составили народные американские песни, на мелодии которых вели дискуссию популярные общественные деятели, например, Карл Маркс и Нельсон Мандела. По признанию самого художника, он стремился к тому, чтобы музыка помогала в поисках решений социальных проблем.

Другим участником, чей проект также был включен в живое чтение «Капитала», был Олаф Николаи (род. 1962) — немецкий художник-концептуалист, режиссер. В последние годы Олаф Николаи поставил серию музыкальных спектаклей, среди которых «Внутренний голос» («Innere Stimme») и «Поднимись к песне» («Escalier du Chant»). В композиции, представленной на 56-й биеннале, художник тоже обращается к музыкальному материалу. Его проект называется «Не испортим… (к Луиджи Ноно)» [«Non consumiamo… (to Luigi Nono)»]. И название, и посвящение демонстрируют, что О. Николаи основывает свою программу на композиции Луиджи Ноно «Музыкальный манифест № 1: Лицо и море — Не испортим Маркса» [«Musica-Manifesto n. 1: Un volto, e del mare — Non consumiamo Marx»]. При работе над ней Ноно использовал записи студенческих протестов 1968 года, создавая сложную звуковую ткань из зафиксированных уличных шумов и живого голоса. В 1968 году Луиджи Ноно как член Итальянской коммунистической партии бойкотировал Венецианскую биеннале — на биеннале 2015 года Олаф Николаи включил посвящение ему в проект «Капитал». В проекте «Не испортим…(к Луиджи Ноно)» Олаф Николаи опирается на технологические находки своего предшественника. Так же, как и Луиджи Ноно, он применяет сочетание живого исполнения и аудиозаписей, используя возможности смартфонов и системы громкоговорителей. Каждые два-три дня под руководством Олафа Николаи актеры исполняли новую песню, которая потом проходила соответствующую обработку и становилась частью проекта «Капитал».

Неслучайно Энвезор в своих высказываниях многократно уподоблял этот проект оратории. По замыслу авторов активное включение музыкальных компонентов в чтение труда Маркса должно было создавать чувственно постигаемую атмосферу жизни тех, кто незримо стоял за сухими теоретическими выкладками по политэкономии. Во многом благодаря интегративным приемам с опорой на закономерности музыкального языка стало возможным существование нехудожественного текста по законам искусства.

Кроме вышерассмотренного проекта «Капитал», в интернациональную экспозицию был включен и ряд других композиций, при создании которых авторы также прибегали к смешению выразительных возможностей визуальных искусств и музыки. Некоторые из них были связаны с темой Джардини — темой венецианских садов, традиционно принимающих основные экспозиции биеннале. Оквуи Энвезор заявил тему сада, как одну из ведущих в биеннале 2015. Но, реализуя эту тему, он тоже стремился раскрыть ее через противоречие. Сад — прекрасное место, отсылающее воображение входящего к райским виденим красоты и гармонии — куратор интерпретировал как «Сад беспорядка» [4]. По его замыслу, «Сад беспорядка» должен был стать символическим воплощением дисгармонии, порожденной современным состоянием мира, поэтому многие арт-проекты, в том числе и связанные с использованием музыкальных средств выразительности, раскрывали эту тему через образы хаоса или Апокалипсиса. Таковы, например, работы Сони Бойс, Терри Эдкинса, дуэта Аллоры–Кальсадильи и других.

Соня Бойс (род. 1962) родилась и выросла в Великобритании, но в ее композиции «Восхитительная Какофония» поднимается социальная проблема «черного и белого», которую она интер-

претирует как проблему самоидентификации темнокожей молодой художницы в контексте европейской культурной традиции. «Восхитительная Какофония» — это видеоинсталляция, в которой в едином пространстве художественного проекта документируются блестящие импровизации трех вокалистов, смешивающих бесчисленные «черные и белые» стили XX века: от шумов и абсурда дадаистов до джаза, рэпа, диско, фолка или хип-хопа.

Терри Эдкинс (1953–2013) — афроамериканский художник, чью специализацию трудно определить. Он достаточно успешно работал в скульптуре, был автором многочисленных инсталляций, перформансов, видео- и фоторабот. Терри с детства демонстрировал явные способности к изобразительным искусствам, но в качестве профессии выбрал музыку. В конечном итоге во всем, что он делал в сфере творчества, визуальные и музыкальные начала представали в неразрывном единстве. Одной из композиций, в которой сочетались слово, видеоматериалы и живые инструменты, стала медитативная видеоинсталляция «Постлюдия» (2013). Близка к ней по стилю и другая работа Эдкинса — «К Осирису». На 56-й биеннале было представлено несколько проектов Т. Эдкинса, созданных в 1990-е и 2000-е годы. Все они обращены к музыке. Среди них «Последняя труба» (1995), «Божественные немые» (1998), «Заглушенные барабаны» (2003). Это инсталляции или объекты, скомпонованные из реальных музыкальных инструментов, которые автор позиционировал как звучащие скульптуры. В работах Терри Эдкинса музыкальные инструменты выступают в качестве основных «персонажей», которые, как молчащее тело музыки, призваны продемонстрировать невозможность музыкальной гармонии в мире хаоса. Например, композиция «Последняя труба» (1 995) составлена из четырех музыкальных инструментов, которые Терри называл акрафонами. Акрафоны — результат увлечения художника реконструкцией музыкальных инструментов — напоминают трубы ангелов, которые можно увидеть в многочисленных средневековых композициях «Страшного суда». Иногда темой работ Терри Эдкинса становились образы выдающихся деятелей культуры и искусства. В 2004 году он создает серию звучащих скульптур «Черный Бетховен», в которых в символической форме пытается осмыслить проблемы соотношения расовой идентичности и художественного ви́дения. Некоторые из работ этой серии также были включены в экспозицию 56-й биеннале.

Дженнифер Аллора (род. 1974, США) и Гильермо Кальсадилья (род. 1971, Куба) составляют творческий дуэт художников, которые тоже не ограничивают свою деятельность определенным видом искусства. В их арт-проектах синтезируются возможности скульптуры, фотографии, перформанса и звуковые эффекты. Музыкальные аспекты в их экспериментах занимают серьезные позиции, так как авторы достаточно свободно владеют выразительными средствами музыки. Их проекты имеют ясно выраженную социальную направленность. В целом ряде композиций Аллора и Кальсадилья исследуют формы взаимосвязи музыки и власти, а также приемы использования музыки в борьбе за власть. К числу таких проектов относятся «Ропот» («Clamor», 2006), «Осадки мнений (Фигуры речи)» [«Sediments Sentiments (Figures of Speech)», 2007], «Проснись» («Wake Up», 2006) и вызвавшая активный интерес зрителей реинтерпретация финала 9-й симфонии Бетховена («Оды к радости») — музыкальный перформанс «Остановись, Восстановись, Приготовься: Вариации на "Оду к радости" для подготовленного пианино» («Stop, Repair, Prepare: Variations on "Ode to Joy" for a Prepared Piano», 2008). К 56-й Венецианской биеннале художники подготовили новое сочинение «В гуще событий» («In the Midst of Things»). В этом проекте в качестве исходного материала Аллора и Кальсадилья использовали ораторию Й. Гайдна «Сотворение мира». Содержание оратории, созданной по поэме Мильтона «Потерянный рай», оказалось чрезвычайно созвучным теме райского сада, который превратился в «Сад беспорядка» современного мира. Авторы заново переписывают либретто и привлекают к работе над проектом еще и композитора Джина Коулмана, который известен инновационным использованием звука в синтезе с пространственными формами художественного высказывания. Результатом совместного творчества стал музыкальный перформанс, в котором исследуются звуки, производимые человеческим существом: речь, дыхание, пение. В центре внимания авторов — Человек, его формирование как совершеннейшего музыкального инструмента, его история в таком качестве. Арт-проект Аллоры, Кальсадильи в содружестве с Коулманом становится актуальной переработкой классического произведения. Своеобразная комбинация слова, звука и движения позволила авторам заново открыть в прославленной оратории тему истоков человечества. В исполнении перформанса «В гуще событий» принимала участие вокальная группа Voxnova Italia.

В контексте обозначенной нами проблематики включения музыки в интегративные проекты 56-й биеннале нельзя не отметить ряд компози-

ций, представленных в национальных павильонах Джардини. Так, например, в польском павильоне демонстрировалась монументальная видеоинсталляция «Halka/Haiti. 18°48'05"N 72°23'01"W», основу которой составила видеозапись исполнения прославленной польской оперы «Галька» Станислава Монюшко. В этом проекте авторы С. Т. Джаспер и И. Малиновска исследуют проблемы исторической памяти и национальной идентификации. По замыслу авторов опера была исполнена в тропической деревне на острове Гаити солистами Познаньского оперного театра и музыкантами из столицы Гаити Порт-о-Пренс. В качестве слушателей выступали местные жители — потомки выходцев из Польши, которые в начале XIX века были отправлены Наполеоном для подавления восстания, но, не подчинившись ему, остались на острове и смешались с коренным населением. Они усвоили уклад жизни островитян, носили креольские имена, но при этом все еще называли себя «Le Polone». Избранный сюжет призван был через обращение к одному из самых прославленных национальных музыкальных творений продемонстрировать устойчивость исторической памяти.

Примеры можно было бы продолжить, но даже приведенные нами дают основания утверждать, что в искусстве начала XXI века отчетливо просматриваются инновационные интегративные процессы. Во многих арт-проектах художественный мир творится авторами в свободной компоновке выразительных средств пространственных и временных искусств без всяких ограничений. В том, что художники предъявляют зрителю, происходит такое радикальное размывание границ, что уже трудно определить, к какому виду искусства отнести тот или иной арт-проект и обозначить доминантную составляющую. В связи с этим, вероятно, как показывают и эксперименты 56-й биеннале, можно говорить о новом варианте взаимодействия между различными сферами творчества. Так, вместо традиционного определения — синтез искусств — появляется принципиально новое: «парламент форм». «Парламент», в котором музыка, в том числе, сохраняя и развивая свои специфические возможности, активно взаимодействует с визуальными формами актуального искусства.

Литература

1. *Дьяконов В.* Мы берем «Капитал» Маркса и оживляем его // Коммерсант.ru от 19.02.2015 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.kommersant.ru/doc/2670710 (дата обращения: 16.10.2015).
2. *Обрист Х. У.* Краткая история новой музыки. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 280 с.
3. *Толстова А.* Женщинам тут место // Коммерсант.ru от 22.05.15 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.kommersant.ru/doc/2725925 (дата обращения: 25.10.2015).
4. Enwezor O. All the World`s Futures // ART [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.labiennale.org/en/art/exhibition/enwezor/ (дата обращения: 25.10.2015)
5. Esposizione Internazionale d`Arte. All the World`s Futures. Catalogue. Venezia, 2015. 393 с.

© *Дай Юй, 2016*

УДК 78

РОЛЬ ТРАДИЦИОННОЙ ПОЭЗИИ В НОВОЙ КИТАЙСКОЙ МУЗЫКЕ

Древняя поэзия в новой китайской музыке отражается двояко: в своем родовом значении в виде положенных на музыку стихов, а также опосредованно — через впечатления композитора, в качестве обобщенной программы. Как культурный фактор она формирует особое творческое поле, привлекающее внимание, являющееся центром стремления к прекрасному.

Ключевые слова: древняя поэзия, новая китайская музыка, диалог времен и стилей

В Древнем Китае поэзия и музыка были чаще всего неразделимы. Шицзин («Книга песен») — первый поэтический сборник в истории Китая — написанный 2500 лет назад. Она содержит 305 народных песен и стихотворений различных жанров, созданных в XI–VI в. до н. э. Песни делятся на три части по функции и характеру бытования: Фэн — народные песни династии Чжоу, Я — придворные песни; Сун — обрядовые песни для жертвоприношения. Чуские Строфы в конце Воюющих Царств являются стихотворением и одновременно песней, например, «Девять песен» — это произведение для ритуала жертвоприношения, созданное Цюй Юанем на основе

южных народных песен. «Юэфумингэ» династии Хань сделала новый шаг в развитии сочетания поэзии с музыкой. Во времена династий Сун и Тан песня достигла более высокого уровня благодаря тому, что поэзия развивалась особенно бурно. После правления династии Сун и до современности поэзия и песня постепенно разделяются на две области — литературы и музыки.

С XX века после рождения новой музыки поэзия династий Сун и Тан стала часто использоваться в сочинениях для голоса в сопровождении инструментов. В начале XX века был создан ряд композиций в романтическом стиле под влиянием европейских песен. Среди них есть произведения для голоса соло: «Да-цзян-дун-цюй» («Река течет на восток») композитора Цинчжу (на стихи Су Ши, династия Сун), «Хуа-фый-хуа» («Цветок — это не цветок») — Хуанцзы (поэзия Бо Цзюйи, династия Тан), «Шэн-шэн-мань» Чжан Сяоху (стихи Ли Цинчжао, династия Сун), и хоровые произведения: «Чуньвань» («Весенняя ночь») — Цзян Динсян (поэт Чжан Кэцзю, династия Цин), «Мань-цзян-хун» — Чжэн Чжишен (текст Юэ Фэй, династия Сун) и «Чан-хэнь-гэ» («Вечная печаль», слова Бо Цзюйи, династия Тан).

В середине XX века из-за влияния политической обстановки такого рода работы появлялись редко. Так, Ян Лицин написал цикл «4 стихотворения династии Тан» во время его обучения в Германии, в связи с невозможностью работы дома. После «Культурной революции» подобные песни постепенно привлекают к себе внимание композиторов и получают новое развитие. К типичным относятся произведения для сольного пения: «Шэн-цзян-цай-фу-жун» («Через реку для сбора гибискуса») композитора Ло Чжунжуна (текст из «19 древних стихотворений»), «Фэн-цяо-е-бо» («Полночные колокола») Ли Инхай (поэзия Чжан Цзи, династия Тан), а также большое количество хоровых произведений. Это все вокальные или хоровые сочинения, где тексты древних поэтов применены в качестве основы, участвуют прямо в сочинении, озвучиваются, создавая атмосферу проникновения в древность. Желание писать музыку на стихи не современных, а древних поэтов не только возвращает к культурным корням, но и уводит от проблем современности, от глобализации социума. Такой подход в целом свойственен и постмодернистскому сознанию в искусстве современности.

С конца XX века до сих пор под влиянием идеи «поисков корней» композиторы заново пересматривают классику традиционной китайской культуры и сочиняют музыку на основе древней поэзии. Например, создаются: песня для сопрано «Лин-хуа-се-лэ-чунь-хун» («Смотрю на прибрежные розы») композитора Сан Тона (поэзия Ли Юй, династия Южный Тан), «4 стихотворения династии Тан» Ян Лицина для меццо-сопрано, фортепиано и ударных инструментов[1], «Времена года» Чжоу Луна (a cappella женских и детских голосов) и т. д.

Текст песни выбран из переводов четырех стихотворений поэзии династии Тан на немецкий язык. Автор дал некоторым из них современное название, упростив их:[2]

Номер	**Первая песня**	**Вторая песня**	**Третья песня**	**Четвертый первый**
Новое название	(Erwartung) Ожидание	(Kühler Sommertag) Прохладный летний день	(Leuchtkäfer) Светлячок	(Abschied) Прощание
Прежнее название	《宿业师山房待丁大不至》	《夏日》	《咏萤》	《黄鹤楼送孟浩然之广陵》
Поэты	孟浩然 Мэн Хаожань	白居易 Бо Цзюйи	李嘉佑 Ли Цзяю	李白 Ли Бо

В связи с особым положением в традиционной культуре вокальные жанры чаще выражают концепции и эстетические вкусы композиторов. По сравнению с произведением чистой инструментальной музыки вокальный текст как носитель содержания может непосредственно передавать намерения и чувства автора.

В начале 1980-х годов китайская культура проявляет свою жизнеспособность после долгосрочного кризиса и замешательства. Иная общественная обстановка вызвала у композиторов вдохновение и стремление к мыслям о взаимодействии между традицией и современностью, временем и пространством, эстетической ориентацией и культурным контекстом. Несмотря на то что «Четыре стихотворения династии Тан» поют на немецком языке, музыкальный текст выражает деликатность, утонченность, лаконичность китайской поэзии и идею произведения.

Кроме вокальной музыки создается множество сочинений для инструментов на основе тематики, навеянной китайской классической поэзией. Их общим качеством является высокая экспрессивность, заложенная в текстах древних авторов. «Времена года» (2005) Чэнь И[1] является одночастным программным оркестровым произведением. Композитор был вдохновлен стихами известных литераторов династии

Су Ши (1037–1101) и Цзэн Гун (1019–1083) династии Сун. В пьесе отражаются картины природы с помощью музыкальных красок, соответствующих абстрактной мысли стихов. Четыре части исполняются без перерыва, на которые приходятся четыре стихотворения. По словам композитора Чэнь И[3], автор пытается «раскрыть рост индивидуальности, племени, общества и процесс созревания путем драматического сопоставления, в то же время показать образы конфликта, боев, желаний, храбрости и победы»[4]. То есть картины природы взаимодействуют с человеческим социумом в его развитии.

Камерное музыкальное произведение Вэнь Дэцин[5] «Чунь-Цзян-Хуа-Юе-Е» («Лунная ночь на весенней реке» — концерт для пипы и камерного оркестра, 2006) было создано на основе одноименного стихотворения поэта династии Чжан Жосюй (примерно 660–720 гг. н. э., династия Тан), которое пробудило вздохновение композитора. Автор удивляется тщательному изображению природы, ассоциациям между явлениями природы и чувствами поэта, перенося впечатления на Вселенную.

Вся поэзия наполнена пятью самыми привлекательными живописными видами — весна, река, цветы, луна и ночь. Чжан Жосюй пишет, что «в поэзии с 18 строками всего 15 иероглифов Юй (луна)», напоминающих изящный китайский тушевый рисунок. Все это составляет непревзойденно прекрасную мысль. В первых двух строках мы читаем:

Весной река поднимается на уровень моря,
и с восходом реки Луна восстает ярко.
Лунный свет с волной блестит десять тысяч ли,
над рекой весной везде яркий лунный свет.

Первоначально композитор решил сочетать китайский народный инструмент пипу с камерным оркестром по своему желанию. На сочинение повлияло и знакомство с одним из 10 китайских старинных музыкальных произведений, известным своей изящностью, — пьесой для пипы «Си-Ян-Сяо-Гу» («Заходящее солнце и глухой барабан»), где представляются пленительные пейзажи на осенней реке при лунной ночи. В 1925 году шанхайский музыкальный клуб «Датун» адаптировал эту пьесу в народное оркестровое произведение и переименовал его в «Лунная ночь на весенней реке», что непосредственно не связано со стихами поэта Чжан Жосюй, но имеет большое значение для создания композитором Вэнь Дэцин концерта для пипы. Таким образом, мы видим, как поэтическое начало опосредованно воздействует на эстетический и творческий выбор композитора.

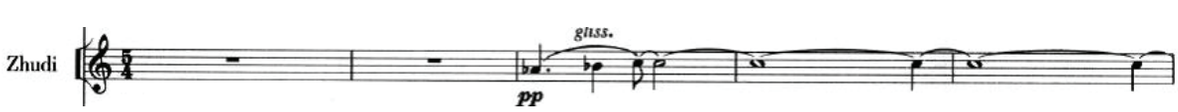
Название концерта для бамбуковой флейты «Чоу-Кун-Шань» («Так тоскливо в пустынных горах»)[6] композитора Го Вэньцзин заимствованно из стихотворения поэта Ли Бая династии Тан:

Так тоскливо в пустынных горах!
Страшно здесь, побледнеет любой, кто б он ни был,
Легче к небу взойти,
чем до Шу по дорогам добраться.
(«Трудны дороги в Шу (Сычуань)»)

Стихотворение обращено к другу поэта — Ван Янь. В нем выражается забота, рассказывается о трудностях похода в Сычуань из-за крутой и опасной дороги, переживания в глубине души о стране и ее судьбе. Композиция состоит из трех частей, согласующихся с содержанием. Содержание первой части — адажио — автор передал стихами из того же произведения, предложив их в качестве программы:

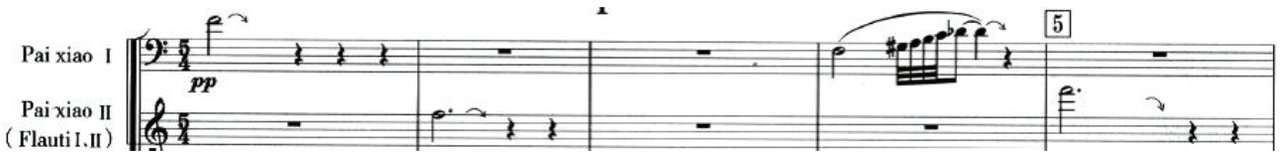
Тут скалы круты и отвесны,
Только ***грустные птицы*** *сидят на засохших ветвях*
Или с жалобным свистом кружатся по лесу.
И кричит под луной козодой.

«Грустные птицы» — это кукушка, которая часто встречается в Сычуане, и обычно целыми ночами «поет». В этой части рисуется таинственная и холодная ночь в горах. Бамбуковая флейта-соло издает звуки восходящей гаммы *As-B-C* и долгий тон в течение 45 четвертей (9 тактов), используя традиционное китайское мастерство циклического обмена воздуха (непрерывное дыхание), характерное для духовой музыки.



Пример 1

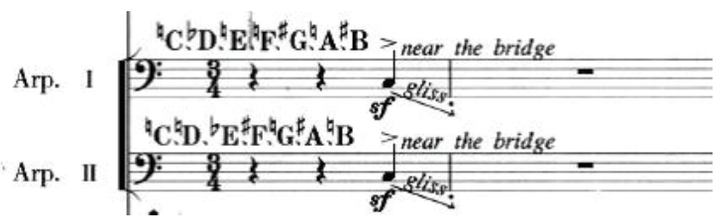
Также флейты в ультравысоком регистре берут глиссандирующий звук, противопоставленный восходящему мотиву, имитирующему вопли птицы холодной ночью в горах.



Пример 2

Третья часть — анданте. Для описания опасности дороги в Сычуань можно цитировать: «Если воин тут встанет — Десять тысяч врагов не пройдут меж нависнувших скал».

В этой части подчеркивается печальная нисходящая интонация из магистрального оборота — *c-b-g-f-es-c*, именно в этой мелодии проявилось настроение, заложенное в названии музыки «Так тоскливо в пустынных горах». Сольная партия исполняется на бамбуковой флейте, флейте-«банди» и бас-флейте.



Пример 3

В «Десятой симфонии — Цзянсюе» композитор Чжу Цзяньэр реализовал нововведение в звучании общего колорита, соединив напев Пекинской оперы с поэзией. Он не только «смешал» тембр «гуцин» с оркестром, но и заимствовал напевы из уже упомянутых разных ролей пекинской оперы («лаошен», «цзин», «сяошен»), поручив их певцам, и наложил на них стихотворение поэта династии Тан Лю Цзунъюань[7] «Цзянсюе». В результате этого вся композиция наполнилась знакомым смыслом и обаянием традиционной китайской оперы и поэзии. Стихотворение «Цзянсюе» (На реке в снегопад):

Тысячи гор —
прерван птичий полет.
Десять тысяч троп —
скрыт человеческий след.
В одинокой лодке —
в плаще и шляпе старик.
Рыбачит, совсем один,
под снегом в холодной реке.

Это стихотворение написано Лю Цзунъюанем в ссылке, когда в его творчестве становится ярко выраженной тема отшельничества, ухода от мира. В плаще и шляпе подразумеваются *травяной плащ* и *бамбуковая шляпа* — традиционные символы простоты и неприхотливости. И композитор выбрал основную мысль древнего стихотворения в качестве сюжета для своего произведения, для выражения своих духовных запросов и эстетических устремлений, согласующихся с главными символами — уединением и простотой.

Так, можно сделать вывод, что поэзия представлена в музыке современных композиторов Китая не только в прикладном варианте, но и в качестве программы, что само по себе не является фактом заимствования приемов Запада. В традиционной инструментальной музыке Китая, как и Азии в целом, программность как сюжетность и картинность существуют давно. В данном случае в музыке для современного оркестра и при наличии новых техник традиционный способ передачи информации попадает в новые условия и звучание. Нередко применение традиционных инструментов необходимо для усиления содержательности стихов китайских поэтов.

Как мы видим, поэзия и музыка являются легче всего сочетаемой формой и в передаче содержания, и в выражении эмоции, в творческом мышлении и мастерстве современных композиторов как фактор взаимодействия различных искусств, диалога времен и стилей.

Примечания

[1] Произведение композитора Ян Лицина «4 стихотворения династии Тан» было создано в 1982 году, его премьера состоялась на 24-м фестивале новой музыки в Ганновере Западной Германии, а затем оно исполнялось и на других фестивалях.

[2] К сожалению, перевести с древнего языка не представилось возможности.

[3] Чэнь И (1953), китайская американка, композитор, родилась в Гуанчжоу в 1986 году окончила аспирантуру по специальности сочинения ком-

позиции в Центральной консерватории, в том же году поехала учиться в США. В настоящее время — одна из признанных композиторов с мировым именем.

[4] См. повествование композитора на первой странице нотного текста.

[5] Вэнь Дэцин (1958), китайский швейцарец, композитор. В настоящее время профессор, заместитель декана факультета сочинения композиции в Шанхайской консерватории.

[6] Произведение создано в 1992 году китайским исполнителем на бамбуковой флейте Дай Я. Изначально оно было создано для оркестра китайских национальных инструментов. В 1995 году по заказу Гётеборгского симфонического оркестра, произведение было переложено для симфонического оркестра.

[7] Лю Цзунъюань (773–819 г. н. э.) — китайский литератор, философ, писатель и мыслитель династии Тан, один из Восьми деятелей эпох Тан и Сун. За свою жизнь он написал более 600 стихотворений.

Литература

1. 安鲁新 «故土情节与现代风格» (*Ань Лусинь.* Любовь к родине и современный стиль — отзывы о творческой характеристике симфонии «Шудаонань» // Пекин: Музыкальное исследование, 2002. № 2. С. 65–72.)
2. 郭树荟 «诗境、乐境、意境：杨立青“唐诗四首——为女高音、打击乐与钢琴”初探» (*Го Шухуэй*. Поэзия, музыка и замысел — начальное исследование «четырех поэзий династии Тан для сопрано, ударных инструментов и фортепиано» Ян Лицина // Шанхай: Музыкальное искусство, 2004. № 1. С. 36–40.)
3. 钱仁平 «中国新音乐» (*Цянь Жэньпин.* Китайская новая музыка. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2005. Т. 1. 329 с.)

SUMMARY

Bulavintseva I. Within the limits of church tradition: A. Bruckner's requiem
The article analyzes A. Bruckner's requiem from a perspective of the reconstruction of the stylistic elements of the Renaissance, Baroque, Classicism. Special attention is given to the old-time notation score, examples of the older methods of church music execution.

Key words: old-time notation score, church tradition, requiem

Maklygina A. «Reformer with strong awareness of tradition». To the question of harmony in music of Edgar Varese
The article attempts to identify common ground with the conventional compositional techniques phenomena on the example of one of the most impressive works of the young Edgar Varese — «Hyperprism» (Hyperprism, 1922–1923).

Key words: Edgar Varese, Hyperprism, harmony, technique of central element

Goncharenko S. Audiovisual patterns of dodecafony
The author explores the phenomenon of synesthesia in serial composition, and proposes a classification of patterns, which embodies the unity of the auditory and visual-spatial images inherent in the music of the composers of the New Viennese school.

Key words: dodecaphony, serial matrix, list audiovisual patterns

Abdullina G. «Not a stream, but the sea...»: analytical reflections about the creativity of Grigory Korchmar
The article is about the creativity of Grigory Korchmar, a Russian composer of the XX–XXI centuries. The article presents some ideas of the style of modeling, the technique of composition and technology of forming, the ratio of traditional principles of development and creative innovation. The works to analyze are written in the genre of Chaconne where the author's musical thinking connects old and new writing techniques.

Key words: G. Korchmar, tradition, modernity, polyphony, Chaconne, polystylistic, ostinato, variations, technique of composition

Zarodnyuk O. Antique poetry in Tatyana Sergeyeva's vocal lyric
Tatyana Sergeyeva's characteristic ways of work with poetic text, the organization of vocal form are revealed and exemplified on the basis of vocal cycle «Songs on poems by antique poets». Original compositional methods of correlation between poetic and musical metrorhythm, peculiarities of vocal melody that define the uniqueness of the author's writing are also presented.

Key words: Tatiana Sergeyeva, vocal cycle, antique poetry

Prisyazhnyuk D. V. Ekimovsky. Virtual boundaries of rhetoric
The article addresses the problems associated with the method and the creative evolution of the composer V. A. Ekimovsky. The music of one of the most prominent representatives of modern Russian composition is studied in the context of «rhetorical type of creativity», the elements of which are mediated by the logic of musical virtuality in Ekimovsky's compositions.

Key words: V. Ekimovsky rhetorical type of creativity, virtual music, the principle of individuality, evolutionary logic of composer

Gryaznov V. Alfred Brendel's creative heritage and performing principals of the greatest native pianists and teachers of the XXth century
This article compares creative principles of the outstanding Austrian pianist Alfred Brendel with the views of the major native performers and teachers such as H. Neuhaus, A. Goldenveizer, S. Feinberg, K. Igumnov, S. Richter, A. Ziloti. The author traces how their mutual interest was manifested and what were the creative contacts. He finds common ground and parallels, sometimes unexpected, in ideas and the musicians' performing peculiarities. Special attention is paid to the similarity of many Feinberg's thoughts given in his famous book «Pianism as art», and Brendel's ones expressed in his numerous essays.

Key words: Alfred Brendel, Russian pianists of the twentieth century Feinberg, Goldenveizer, Neuhaus, Igumnov, Richter, Ziloti, performance principals, comparative analysis

Vasilenko Yu. Unlimited world of Prokofiev's sonata № 8: wealth and diversity of treatments

This article discusses various options concerning interpretation of the Prokofiev's sonata. The author generalizes musicological interpretations presented in the works by Gakkel, Delson, Kholopova and Kholopova, Berman. She walks you through the original concept of young A. Gavrilov, presented in English in the program of TV-channel Südwestrundfunk in 1990 and illustrated by his performance. She also compares interpretations of T. Nikolayeva, M. Pletnev and E. Gilels, which show completely different perceptions of the Prokofiev's masterpiece. Thus, the author clearly reveals extraordinary diversity of the work.

Key words: Sergei Prokofiev, Sonata № 8, musicological interpretation, performing interpretation, A. Gavrilov, T. Nikolayeva, M. Pletnev, E. Gilels

Grines O. Some stylistic peculiarities of Mario Castelnuovo-Tedesco's Sonata for Clarinet and Piano Op. 128 (an attempt of interpretative analysis)

For the first time in Russia the article makes an attempt of giving the interpretative analysis of the Sonata for Clarinet and Piano Op. 128 by an Italian composer, pianist and musical critic Mario Castelnuovo-Tedesco. Using the Sonata as an example we can trace some stylistic peculiarities of the composer's creative work.

Key words: Mario Castelnuovo-Tedesco, particular style, the Sonata for Clarinet and Piano Op. 128, experience of interpretative analysis

Zhang Kewu. Cai Yuanpei and Xiao Youmei: the creative tandem in the history of Chinese music education in the first half of the XXth century

The article is devoted to the contribution of the two extraodinary Chinese activists to the Chinese music education in the first half of the XXth century — Cai Yuanpei and Xiao Youmei, because of them the formation of professional music education in China in the 20–30th years occured, and the opening of the major educational centers came true — «Music Research Association», Music Department of Beijing University, the Shanghai Conservatory.

Key words: Xiao Youmei, Cai Yuanpei, Chinese music education, Shanghai Conservatory

Yang Bo. Zhou Xiaoyan: at the origins of professional vocal art of China

The article proves the importance of a well-known Chinese singer and vocal teacher Zhou Xiaoyan as a key figure in the development of the professional vocal art in China. The author of the article presents the milestones of the singer's biography, gives the characteristic of her vocal art and formulates Zhou Xiaoyan's pedagogical position.

Key words: vocal art of China, vocal education of China, Zhou Xiaoyan

Bulychona E. Music in the «parliament of forms» of the 56$_{th}$ Venice Biennale

The article considers the processes of interaction of various forms of visual art and music in the context of actual art projects on the example of the 56th Venice Biennale.

Key words: actual art, integrative processes, curatorial project, synthesis of the arts, «parliament of forms»

Dai Yu. The role of traditional poetry in new chinese music

Ancient poetry in new Chinese music is depicted in two ways: in its generic meaning in the form of verses put to music, as well as indirectly — through the composer's impressions in the form of a generalized program. As a cultural attribute it forms a special creative field, which can't but attract the attention being the centre of striving for the beautiful.

Key words: ancient poetry, New Chinese music, dialogue between the times amd styles

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки объявляет конкурс на замещение вакантных должностей профессорско-преподавательского состава в 2016 году:

1. Кафедра специального фортепиано: зав.кафедрой; профессор (сп. класс: ф-но, 1 ст.); профессор (сп. класс: ф-но, 1 ст.); профессор (сп. класс: ф-но, ист. исп. иск-ва, проблемы совр. пианизма, 1 ст.); профессор (сп. класс: ф-но, ист. ниж. муз. культуры, 0,5 ст.); профессор (сп. класс: ф-но, 1 ст.); доцент (сп. класс: ф-но, 1 ст.); профессор (сп. класс: ф-но, 1 ст.);
2. Кафедра камерного ансамбля: профессор (кам. ансамбль, 1 ст.); доцент (кам. ансамбль, 0,8 ст.); старший преподаватель (кам. анс., 0,25 ст.); профессор (кам. анс., 0,75 ст.);
3. Секция органа и клавесина: профессор (орган, органный анс., методика обучения игре на органе, 1 ст.);
4. Кафедра концертмейстерского мастерства: зав.кафедрой; профессор (конц. класс, 1 ст.); профессор (конц. класс, 0,75 ст.); профессор (конц. класс, 0,5 ст.);
5. Кафедра струнных инструментов: зав.кафедрой; профессор (сп. класс: скрипка, квартетн. класс, 1 ст.); доцент (сп. класс: альт, 0,25 ст.); доцент (сп. класс: альт, история муз. педагогики, муз. испво и педагогика, 1 ст.); старший преподаватель (сп. класс: скрипка, квартет. класс, ист. исп. иск-ва, 0,25 ст.); доцент (сп. класс: скрипка, 0,25 ст.); профессор (сп. класс: скрипка, 1 ст.); старший преподаватель (сп. класс: виолончель, методика обучения игре на инструменте, 0,25 ст.); доцент (сп. класс: виолончель, техн. игры на орк. инстр., 0,25 ст.);
6. Кафедра деревянных духовых и ударных инструментов: зав.кафедрой; профессор (сп. класс: гобой, ист. исп. ис-ва, ист. муз. педаг., мет. обуч. игре на инструм., 0,9 ст.); профессор (сп. класс: кларнет, анс., 0,5 ст.); старший преподаватель (сп. класс: фагот, анс., 0,25 ст.); доцент (сп. класс: кларнет, анс., 0,5 ст.); профессор (сп. класс: гобой, анс., 0,25 ст.); доцент (сп. класс: флейта, 0,5 ст.); доцент (сп. класс: саксофон, анс., 0,5 ст.);
7. Кафедра медных духовых и ударных инструментов: профессор (история исполнит. иск-ва; методика обучения игре на инстр-те, 0,75 ст.); доцент (сп. класс: труба, анс., 0,5 ст.); доцент (сп. класс: труба, 0,3 ст.); преподаватель (сп. класс: ударн. инстр., анс., 0,3 ст.); профессор (сп. класс: ударн. инстр., анс., 0,5 ст.); профессор (сп. класс: валторна, анс., 0,3 ст.);
8. Кафедра народных инструментов: профессор (сп. класс: баян, аккордеон, анс. 1 ст.); профессор (сп. класс: домра, оркестровый класс, анс. 0,4 ст.); профессор (сп. класс: балалайка, 1 ст.); профессор (сп. класс: баян, аккордеон, анс., 1 ст.); старший преподаватель (сп. класс: баян, аккордеон, анс., 0,5 ст.); преподаватель (сп. класс: баян, аккордеон, анс., конц. класс, чтение партитур, инструментовка, 1 ст.); профессор (дирижирование оркестром нар. инструментов, 0,9 ст.); доцент (сп. класс: баян, аккордеон, анс., 0,5 ст.); старший преподаватель (сп. класс: баян, аккордеон, дирижирование, анс., чтение оркестровых партитур, конц. класс, 0,9 ст.);
9. Кафедра сольного пения: профессор (сольн. пение, 0,5 ст.); профессор (сольн. пение, кам. пение, 0, 25 ст.); доцент (сольн. пение, 0,5 ст.); старший преподаватель (сольн. пение, 0,25 ст.); профессор (сольн. пение, 1 ст.); профессор (сольн. пение, 0,75 ст.); профессор (сольн. нар. пение, анс., 1 ст.); старший преподаватель (ист. вок. иск-ва, мет. обуч. пению, пед. практика, 0,5 ст.); профессор (сольн. пение, 1 ст.); профессор (сольн. пение, 0,75 ст.); доцент (оперн. класс, 0,25 ст.); доцент (сольн. пение, 1 ст.); доцент (камерн. анс., 0,5 ст.);
10. Кафедра оперной подготовки и оп.симф.дирижирования: зав.кафедрой; профессор (дириж-е оперно-симф. орк-м, опер. класс, 0,5 ст.); профессор (акт. м-во, опер. класс, ист. муз. театра, 1 ст.); старший преподаватель (дириж-е оперно-симф. орк-м, опер. класс, 0,25 ст.); старший преподаватель (орк. класс, дириж-е дух. орк-м, 0,5 ст.); профессор (опер. класс, сцен. речь, 0,25 ст.); доцент (опер. класс, введ. в реч. культуру, 0,25 ст.);
11. Кафедра музыкального театра: зав.кафедрой; доцент (м-во артиста муз. театра, 0,5 ст.); старший преподаватель (сольн. пение, 1 ст.); старший преподаватель (сольн. пение, 0,75 ст.); профессор (м-во артиста муз. театра, риторика, сцен.речь, 0,5 ст.); старший преподаватель (м-во артиста муз. театра, 0,5 ст.);
12. Кафедра хорового дирижирования: профессор (дириж-е оперно-симф. орк-м, дириж-е акад. хором, ист. хор. музыки, ист. дириж. иск-ва, опер. класс, 1 ст.); профессор (дириж-е акад. хором, 0,75 ст.); доцент (дириж-е акад. хором, 1 ст.); доцент (хороведение, мет. работы с хором, дириж-е, изучение репертуара, 1 ст.); профессор (дириж-е акад. хором, проф. репертуар, 1 ст.); преподаватель (дириж-е, чтение хоров. партитур, 1 ст.); доцент (хоров. класс, дирижи-е, чтение хоров.х партитур, 1 ст.); доцент (изучение вок.репертуара, основы вок. методики, вок.подготовка, метод. обучения пению, 1 ст.); старший преподаватель (дириж-е акад. хором, 1 ст.);

13. Кафедра музыкальной педагогики и исполнительства: старший преподаватель (муз. пед-ка, ф-но, методика преп-я игры на инстр-те, муз.-пед. технологии, 0,5 ст.); доцент (ист. и теория педаг., информ. технологии в проф. деят-ти, управление и экономика в образовании, 0,2 ст.); профессор (муз. пед-ка и психология, практикум по муз. педаг., психол. общения, 0,5 ст.); преподаватель (ф-но, методика обучения игре на синтезаторе, 0,25 ст.); старший преподаватель (спец. муз. инст.: ф-но, 0,5 ст.);
14. Кафедра композиции и инструментовки: зав.кафедрой; профессор (сочинение, инструментовка, анализ муз. пр-й, 1 ст.); преподаватель (инструм-е, чтение партитур, полифония, инструментовка, 0,9 ст.); доцент (сочинение, методика преподавания композиции, инструментовка, чтение партитур, 1 ст.); профессор (полифония, анализ муз. пр-й, жанры во. ансамбля, 0,5 ст.); доцент (полифония, чтение орк. партитур, инструм-ка, аранжировка, 1 ст.);
15. Кафедра истории музыки: зав.кафедрой; профессор (ист. отеч. музыки, спец. класс: музыковедение, науч. рук-во асп., 1 ст.); профессор (спец. класс: музыковедение, муз.-теор. системы, история зар. музыки, методология музык-го исслед-я, 1 ст.); профессор (науч. рук-во асп., 0,25 ст.); доцент (истор. отеч. музыки, истор. зар. музыки, философия, эстетика, истор. искусств, 1 ст.);
16. Кафедра теории музыки: профессор (сп. кл.: музыковедение, масс. муз. культура, гармония, 0,9 ст.); доцент (анализ муз. пр-й, 0,6 ст.); доцент (гармония, сольфеджио, анализ муз. пр-й, 1 ст.); доцент (анализ муз. пр-й, мет. препод. анализа муз. пр-й, 0,5 ст.); доцент (гармония, полифония, анализ муз. пр-й, ист. орк. стилей, 1 ст.); старший преподаватель (гармония, мет. преп. гармонии, нотация в сов. музыке, 0,75 ст.); профессор (сп. кл.: музыковедение, полифония, гармония, др. рус. певч. иск-во, 0,75 ст.);
17. Кафедра музыкальной журналистики: зав.кафедрой; профессор (ист. зар. музыки, ист. отеч. музыки, муз. журн-ка, 1 ст.); профессор (муз. журналистика (радио), лит. ред-е науч. текстов, 0,25 ст.); профессор (медиакультура, риторика, ист. рус. и заруб. лит-ры, стилистика и литер. ред-е, 0,5 ст.); доцент (ист. театра, ист. киноиск-ва, основы теории коммуникации, 0,5 ст.);
18. Кафедра музыкальной звукорежиссуры: зав. кафедрой; доцент (осн. физики и электроники, 0,2 ст.); преподаватель (ред-е муз. программ на ТВ, практика ассистирования при конц. звукоусилении и конц. звукозаписи, 0,25 ст.); доцент (звукозапись в студии, 1 ст.);
19. Кафедра музыкально-информационных технологий: доцент (муз.информатика, эл. муз. инстр., комп. набор нотн. текста, 0,9 ст.);
20. Кафедра фортепиано: профессор (ф-но, 0,5 ст.); доцент (ф-но, 1 ст.); старший преподаватель (ф-но, 1 ст.); старший преподаватель (ф-но, 0,5 ст.); доцент (ф-но, 1 ст.); старший преподаватель (ф-но, 1 ст.);
21. Кафедра философии и эстетики: профессор (эстетика, 0,5 ст.); доцент (история иск-ва, эстетика, 0,75 ст.); профессор (философия, история культуры, 0,9 ст.); профессор (история и философия науки, 0,25 ст.); профессор (история иск-ва, теория и история культуры, 0,35 ст.); профессор (культура речи, история рус. и заруб. лит-ры, 0,25 ст.); доцент (история, 0,5 ст.);
22. Кафедра иностранных языков: доцент (ин. язык: англ., 1 ст.); доцент (англ. язык, техн. англ. язык, 1 ст.); доцент (ин. язык: фр., 1 ст.); преподаватель (рус. яз как иностр., 1 ст.);
23. Секция физического воспитания и БЖ: доцент (физ. культура, 1 ст.); доцент (БЖД, 0,25 ст.); старший преподаватель (физ. культура, 1 ст.).

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

РЕКТОРАТ

Авторы номера

Абдуллина Галина Вадимовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена и кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова
Abdullina G., PhD, associate professor at the Chair of musical training and education of the Russian State Herzen Pedagogical University and the Chair of theory of music of the St. Petersburg State Rimsky- Korsakov Conservatory
E-mail: abdullina_galina@mail.ru

Булавинцева Юлия Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры хорового дирижирования Воронежского государственного института искусств
Bulavintseva I., PhD, associate professor at the department of choral conducting, Voronezh state Institute of arts
E-mail: grigbul2012@yandex.ru

Булычева Елена Ивановна, кандидат философских наук, доцент кафедры философии и эстетики Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки
Bulycheva E. PhD, associate professor at the Chair of philosophy and aesthetics of the Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory
E-mail: elena.i.bulycheva@gmail.com

Василенко Юлия Олеговна, преподаватель ДМШ им. С. Прокофьева (Москва), соискатель кафедры музыкальной педагогики и исполнительства Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки
Vasilenko J. teacher of children's musical school named after Sergei Prokofiev (Moscow), candidate for PhD degree at the Chair of musical pedagogics and performance of the Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory
E-mail: julia.vasilenko@gmail.com

Гончаренко Светлана Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки
Goncharenko S., doctor of Arts, professor of the Music Theory Department Novosibirsk State Glinka Conservatoire
E-mail: lalumiere@ngs.ru

Гринес Ольга Вячеславовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры концертмейстерского мастерства Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки
Grines O. PhD, assistant professor of the chair of concertmastership of the Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory
E-mail: olgagrines@yandex.ru

Грязнов Вячеслав Владимирович, ассистент профессора на кафедре специального фортепиано Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, соискатель кафедры музыкальной педагогики и исполнительства Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки
Gryaznov V., assistant professor at the major piano Chair of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, candidate for PhD degree at the Chair of musical pedagogics and performance of the Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory
E-mail: slava.gryaznov@gmail.com

Дай Юй, аспирант Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки, преподаватель педагогического университета г. Цюй Фу (Китай)
Dai Yu, post-graduate student of Nizhniy Novgorod State Glinka conservatoire, teacher of Pedagogical university of Qufu (China)
E-mail: ykylele@sina.com

Зароднюк Оксана Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки
Zarodnyuk O., PhD, associate professor at the Chair of musical history of the Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory
E-mail: o.k.s.a.n.a@inbox.ru

Маклыгина Анна Александровна, старший преподаватель кафедры истории музыки Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова
Maklygina A., senior lecturer at the Chair of history of music of the Kazan State Zhiganov Conservatory
E-mail: maklygina.anna@gmail.com

Присяжнюк Денис Олегович, доцент кафедры композиции и инструментовки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки
Prisyazhnyuk D., PhD, associate professor of the Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory
E-mail: denpris-com@yandex.ru

Чжан Кэу, аспирант кафедры музыкальной педагогики и исполнительства Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки
Zhang Kewu, post-graduate student at the Chair of musical pedagogics and performance of the Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory
E-mail: 872354105@qq.com

Ян Бо, аспирант кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки, преподаватель музыкального института Линьиского университета Шаньдунской провинции Китая
Yang Bo, post-graduate student of Nizhniy Novgorod State Glinka conservatoire, teacher of Musical Institute of Linyi University in Shandong province of China
E-mail: 164233370@qq.com

Content

Bulavintseva I. Within the limits of church tradition: A. Bruckner's requiem 3
Maklygina A. «Reformer with strong awareness of tradition». To the question of harmony in music of Edgar Varese 7
Goncharenko S. Audiovisual patterns of dodecafony 15
Abdullina G. «Not a stream, but the sea…»: analytical reflections about the creativity of Grigory Korchmar 21
Zarodnyuk O. Antique poetry in Tatyana Sergeyeva's vocal lyric 24
Prisyazhnyuk D. V. Ekimovsky. Virtual boundaries of rhetoric 29

Problems of theory and history of musical performance
Gryaznov V. Alfred Brendel's creative heritage and performing principals of the greatest native pianists and teachers of the XXth century 35
Vasilenko Yu. Unlimited world of Prokofiev's sonata № 8: wealth and diversity of treatments 39
Grines O. Some stylistic peculiarities of Mario Castelnuovo-Tedesco's Sonata for Clarinet and Piano Op. 128 (an attempt of interpretative analysis) 43

Methodic and pedagogic problems of musical education
Zhang Kewu. Cai Yuanpei and Xiao Youmei: the creative tandem in the history of Chinese music education in the first half of the XXth century 53
Yang Bo. Zhou Xiaoyan: at the origins of professional vocal art of China 57

Music in its artistic parallels and interrelations
Bulychona E. Music in the «parliament of forms» of the 56th Venice Biennale 60
Dai Yu. The role of traditional poetry in new chinese music 64

ISSN 2220–1769

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-54190 от 17.05.2013)

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.

Издается с 2009 года
Выходит 4 раза в год

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)

Подписано в печать:
15.01.2016.
Формат 60×84/8.
Усл. печ. л. 9,07. Тираж 100 экз.
Заказ № 72.

Отпечатано:
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки».
603950, Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40.

http://nnovcons.ru

За достоверность сведений, изложенных в публикациях, ответственность несут авторы статей.

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

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

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

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

- К рукописи прилагаются:

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

отзыв научного руководителя (для аспирантов и соискателей);

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

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

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

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

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

603950, Нижний Новгород, ГСП-30,
ул. Пискунова, д. 40,
Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки,
издательский отдел.

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