

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ	<p>Петри Э. К. «Пляска смерти»: истоки жанра в музыке романтизма..... 3</p> <p>Соколова Е. Ю. «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси и А. Шёнберга: к проблеме интерпретации драмы..... 9</p> <p>Приданова Е. В. «Познать суть природы и духа»: об одной идее музыкальной философии Ч. Айвза..... 12</p> <p>Галлямова Г. О. Сириус Штокхаузена: от идеи к многозначной форме..... 17</p> <p>Пэн Чэн. Китайские композиторы XX века: обзор..... 19</p> <p>Цюй Ва, Разгуляев Р. А. Прелюдия «Чжэн сяо инь» Чу Ванхуа как образец фортепианной музыки «вэньжэнь»..... 24</p> <p>Карнаухова В. А. Заколдованный круг одиночества (к истории создания «Шубертианы» А. Ф. Мурова) 27</p> <p>Пыльнева Л. Л. О раннем этапе творчества композиторов в республиках Сибири..... 31</p> <p>Лифанова Н. В. Молдавская национальная традиция в фортепианной сонате А. Муляра..... 38</p>
ПРОБЛЕМЫ МЕТОДИКИ И ПЕДАГОГИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ	<p>Гапонова С. А., Павлов А. Н. Индивидуально-типологические особенности музыкантов-исполнителей..... 42</p> <p>Приданова Е. В. Специфика преподавания философии студентам музыкального вуза..... 46</p>
ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА	<p>Одинокоев М. Ю. Этюд-картина Рахманинова (op.39 №6): к проблеме современной исполнительской интерпретации..... 49</p>
МУЗЫКА В ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ	<p>Сакулина Е. А. Роль музыкального «звукообраза» в поэтическом словаре Георга Тракля..... 55</p> <p>Дорожкин Е. Л. Музыкальное в пространстве мысли М. Хайдеггера..... 59</p> <p>Малыхина Э. С. Образы Чайковского и Бородина в биографических романах Нины Берберовой..... 63</p> <p>Гринес О. В., Темников М. В. П. И. Чайковский и А. А. Фет: диалог поэзии и музыки..... 69</p>

**ACTUAL PROBLEMS
OF HIGH MUSICAL EDUCATION**

Science-analytical and science-educational journal
Publishing since 2009

№ 4 (25) 2012

PROBLEMS OF MUSICAL THEORY AND HISTORY	<p>Petri Je. K. «Dance of Death»: genre sources in Music of Romanticism..... 3</p> <p>Sokolova E. Ju. «Pelleas et Melisande» of C. Debussy and A. Schoenberg: to the problem of the drama interpretation 9</p> <p>Pridanova E. V. «To learn the Nature and Spirit essence»: about one idea of Charles Ives musical philosophy of 12</p> <p>Galljamova G. O. Stockhausen's «Sirius»: from idea to variable form 17</p> <p>Peng Cheng. Chinese composers of the XXth century (review)... 19</p> <p>Qu Wa, Razguljaev R. A. Prelude «Bamboo in the wind» of Chu Wanghua as a sample of piano music of «Venzhen» culture..... 24</p> <p>Karnauhova V. A. Vicious circle of loneliness (on the issue of the history of creation of «Shubertiana» by A. F. Murov)..... 27</p> <p>Pylneva L. L. About the early stage of creativity of composers of Siberia..... 31</p> <p>Lifanova N. V. Moldovan folklore tradition in piano sonata of A. Mulear 38</p>
PROBLEMS OF MUSICAL EDUCATION	<p>Gaponova S. A., Pavlov A. N. Typology of individualities of musician-performers..... 42</p> <p>Pridanova E. V. Specifics of philosophy teaching to students of musical higher education institution..... 46</p>
PROBLEMS OF THEO- RY AND HISTORY OF MUSICAL PERFORMANCE	<p>Odinokov M. Ju. Etude-Tableau (op.39 №6): to the problem of modern performing interpretation..... 49</p>
MUSIC IN ITS ARTISTIC PARALLELS	<p>Sakulina E. A. A problem of word musicality in poetic texts of Georg Trakl..... 55</p> <p>Dorozhkin E. L. «Musical» in the mental space of M. Heidegger 59</p> <p>Malykhina E. S. The images of Tchaikovsky and Borodin in Nina Berberova the biography novels..... 63</p> <p>Grines O. V., Temnikov M. V. P. I. Tchaikovsky and A. A. Fet: poetry and music dialogue..... 69</p>

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

© Петри Э. К., 2012

«ПЛЯСКА СМЕРТИ»: ИСТОКИ ЖАНРА В МУЗЫКЕ РОМАНТИЗМА

В статье анализируются фольклорные истоки «Пляски Смерти», определяется жанр танца Смерти, приводятся соответствующие вербальные и нотные тексты. Рассматриваются примеры отражения «Пляски Смерти» в современной песенной культуре.

Ключевые слова: «Пляска Смерти», чума, фрески, бранль, песня.

Известен интерес романтического искусства к фольклору, мистике, Средневековью. Есть тема, объединяющая эти три направления, — «Пляска смерти». Блестящие образцы воплощения её в музыке оставили Лист, Сен-Санс, Мусоргский. Вспомним также песни Шуберта «Девушка и Смерть» и «Юноша и Смерть», Шумана «Косец по имени Смерть». Авторы второго ряда также обращались к этому сюжету: Гуммель, Гейдигсфест. В исследованиях музыковедов в качестве импульса для создания подобных произведений называются чаще всего живописные изображения на средневековых фресках.

Всё же нам кажется, что поиски истоков жанра следует начать с музыкального фольклора, для композиторов-романтиков народная песня (танец) являлась важнейшим стимулом для полёта творческой фантазии.

Мы плохо представляем распространённость подобных сюжетов в европейской народной песне (тем более что в русском фольклоре аналога — нет). Но об этом пишет в статье «О народных песнях» (ещё до выхода собрания баллад и народных песен «Волшебный рог мальчика») один из авторитетных её знатоков — Людвиг Ахим фон Арним [1]. В сборниках «Волшебного рога мальчика» подобные песни имеются, например, трагическая баллада «Смерть и девушка в цветочном саду» (пример 1 Приложения). В другом издании — «Маленький изысканный альманах» Фридриха Николаи — опубликована шуточная танцевальная песня «Когда я был молодым подмастерьем», где имеется персонаж — «Смерть из Базеля», здесь представлен карнавальная вариация темы (пример 2 Приложения). В обеих песнях есть нечто театральное. В первой песне Смерть приглашает Девушку на танец, вторая — танцевальная. Обе включают диалог.

Почему образ Смерти так тесно переплетён с танцем? Т.е. изначально содержит в себе нечто музыкальное? Корни следует искать в Средневековье.

Танец был наследием Античности, там он неизменно сопровождал различные ритуальные действия, например, Великие Дионисии и Панафиней, процессии в Дельфах, Ювеналии в Риме и множество других. С падением язычества ритуальные танцы перешли в христианские храмы. Прихожане водили здесь хороводы, отдельно мужские и женские: это было медленное движение по кругу с плавным подниманием и опусканием сцеплённых рук. Но постепенно танцы утратили свой благочестивый характер, и, начиная с VI века, в постановлениях церковных Соборов постоянно возникает тема запретов танцев в церквях и около церквей. С другой стороны, церковь начинает и сама использовать танец для привлечения прихожан, устраивая представления-мистерии на библейские сюжеты и шествия-процессии с участием танцоров.

Сохранилось описание такой процессии (и изображение на гравюрах), устроенной королём Рене Прованским. В этом развлечении принимал участие весь Двор. Главной героиней шествия была «царица Савская», направлявшаяся к Соломону. Её сопровождали «большие» и «малые» танцоры, увешанные бубенчиками. Их танец внезапно прерывался появлением Смерти с косой. Откуда в шествиях возник этот персонаж?

Главное бедствие Средневековья, повлиявшее на развитие всей цивилизации, — эпидемии чумы, смерчем прокатившиеся по Европе дважды: в 540-548 гг. и в 1346-1351 гг. Отдельные вспышки заболевания возникали в городах до 1388 г.¹, а потом чума внезапно почти исчезла до XIX столетия. Смертность от этой болезни достигала 95%, распространялась пандемия с большой скоростью. Джованни Боккаччо, бывший очевидцем событий, писал в «Декамероне»: «Ни-

чего не могли с ней поделаться догадливость и предусмотрительность человеческая [...], ничего не могли с ней поделаться и частые усердные моления богобоязненных жителей, принимавших участие как в процессиях, так равно и в других видах молебствований» [2, с. 28].

Итак, одной из форм «противодействия» чуме были процессии. Болезнь воспринималась как Божья кара, и процессии состояли из кающихся грешников. «В них участвовали сменявшие друг друга ордена, гильдии, корпорации; они шли всякий раз по другим улицам и всякий раз несли другие реликвии. В эти дни люди постились; все шли босиком — советники парламента так же, как и беднейшие горожане. Многие несли факелы или свечи» [5, с. 278]. Такие процессии проводились после вечерни. На площадях перед храмами процессии останавливались, и духовенство показывало для горожан мимические представления на тему бренности земной жизни. В них Смерть танцевала с людьми разных сословий, своеобразно отражая идею о равенстве всех перед лицом высших сил. Затем к пантомиме прибавились краткие морализующие диалоги. Они произносились нараспев в такт музыке, это и были первые песни на сюжет «Пляски Смерти». Тексты диалогов или сочинялись заново, или являлись переводами латинских поэм, объединённых названием «Vado mori»².

Церковь разрешила использовать пергамены с изображением «Пляски Смерти» в проповедях. Пергаменты выглядели как рулонные листы длиной до 1,5 м. и шириной — 50 см. На листах первоначально был изображён хоровод. Его участники: папа, император, герцог, епископ, граф, рыцарь, врач, дама, монахиня, кантор, ребёнок и его мать, и др., всего — 24 персонажа. Воспроизводился здесь и текст диалогов. Количество танцующих и их социальный состав могли изменяться. С изобретением книгопечатания от свитков отказались, и действующих лиц хоровода стали помещать попарно на каждом листе.

По пергаменам можно определить, какую именно пляску танцует Смерть. Почти на всех рисунках её пластика отличается от движений остальных персонажей: она подчёркнуто резкая, «неправильная». С одной стороны, это вызвано изображением пляски скелета с его «непредсказуемыми» позами (в таком образе предстаёт Смерть на большинстве изображений³), с другой, по положению ног хореографы определяют бранль — популярный средневековый танец простонародья, который, впрочем, и в благородных сословиях исполняли.

Танцы Средневековья в Германии, где подобные сюжеты возникли и были особенно распространены, подразделялись на два типа. В замках — с плавным скользящим движением, когда кавалер ведёт с собой одну или двух дам. На улице — хороводы замкнутые или разомкнутые, движения в них динамично-активные. Танцующие старались отличиться высокими и далёкими прыжками. Бранль — хоровод, где участники всё время меняются парами, таким образом, со Смертью танцует каждый.

Этому танцу посвящено 50 страниц в печатном труде о танцах, выпущенном в 1589 году каноником Жаном Табуро — «Оркезография».⁴ Упоминается бранль и в ещё одной книге XVI века — стихотворном учебнике хореографии Антония Арены (1570). Сохранившиеся нотные записи старинных бранлей не дают полного представления о том, как они звучали (примеры 1 и 2 Нотного приложения). Первый бранль относится ко времени Франциска I⁵ и приведён в Оркезографии, второй — из учебника Арены. Музыка как будто не даёт оснований для резких прыжков. Но исполнительская практика тех времён предполагала импровизацию по заданной канве, которую и представляла запись. Если рассмотреть бранли, записанные позже, в XVIII веке, то ясен оживлённый характер музыки (пример 3 Нотного приложения). Трёхдольные бранли встречаются гораздо реже, чем двухдольные. Разнообразие бранлей позволяло приспособлять к музыке любые тексты. В Оркезографии танцы приводятся в сопровождении ритма-остинато (барабан и тамбурин).

Закреплению образа Смерти в народной песенной культуре способствовала и Реформация. Идея бренности и ничтожности земной жизни, неизбежности смерти — тема многих хоралов. Например, в собрании Карла Филиппа Эммануэля Баха, содержащем более 180 хоралов, образ смерти возникает в 26 песнопениях (в каждом седьмом). Тексты многих хоралов — переводы на немецкий язык с латыни средневековых духовных песнопений. И в них иногда встречается отражение «Пляски Смерти».

Например, в хорале «Der grimmig Tod» («Жестокая Смерть»). Во второй строфе говорится, что Смерть поведёт за собой и короля «an der Reihen», «в ряду». Последнее слово многознач-

но: ряд, шеренга, строй, очередь, последовательность. И персонаж типичный, и определения близки к понятию «хоровод».

Хоралы такого типа соответствовали народным песням сходного содержания — с серьёзным и трагическим отношением к образу Смерти. Но в народной музыке отражается и противоположное мироощущение. Оно базируется на карнавальных традициях, «перевернутом мире». Пляска Смерти могла исполняться и в комическом варианте в дни карнавалов, но не только. Имеются, например, сведения о проведении в 1404 г. в Берлинской ратуше грандиозного бала в честь одного из рыцарей: на этом балу исполнялся юмористический танец Смерти — «очень распространённый в то время»[7, с. 315]. Изображение Смерти в виде танцующего скелета само по себе имеет несколько гротесковый оттенок, да ещё он часто усилен текстом. Например, в диалоге с доктором Смерть произносит: «Господин доктор, взгляни хорошенько на мою анатомию! Точно ли она представлена? Ведь ты немало людей превратил во мне подобных».

Церковь в Средневековье разрешила изображать хороводы со Смертью вместе с текстом диалогов на стенах монастырей и кладбищ. Самая известная фреска — «Пляска Смерти» — находилась в Базеле. Она была создана в начале XIV века в женском Клингентальском монастыре ордена прединков, расположенном недалеко от Базеля. Фреска помещалась на стенах двух длинных коридоров и представляла 38 сюжетов с участием Смерти. Такая же фреска, с небольшими изменениями, имелась на кладбище монастыря прединков. Здесь была расписана внутренняя каменная 60-метровая стена кладбища, фигуры на ней даны в натуральный рост. Точно неизвестно, какая из фресок возникла раньше. На кладбищенской фреске Смерть дана в движении, она явно выделяет какие-то танцевальные па. Участники пляски движутся в хороводе.

Для современников фреска была сильным впечатлением. Восприятие живописи неграмотным человеком Средневековья (и Возрождения) отличалось от современного, дистанция абстрагирования изображённого от действительности была минимальной и воздействие более сильным. Фреска получила название: «Смерть из Базеля» (в некоторых немецких изданиях также называется и приведённая выше песня «Когда я был молодым подмастерьем»).

Одна из особенностей немецких народных песен заключается в конкретности мышления. Песня, несомненно, и возникла где-то в окрестностях Базеля: в оригинале герой обращается к Смерти на церковном кладбище, называя её «*lieber Tod von Basel*», т.е. он взывает к фреске «Смерть из Базеля». Перед нами редкий пример народной песни, где действующий персонаж — произведение профессионального искусства.

Об авторе росписи в Базеле достоверных сведений не имеется, но это, безусловно, был профессионал высокого класса. Иногда фреску приписывают великому художнику Гансу Гольбейну Младшему (1497-1543), которого называют немецким Леонардо да Винчи. Большую часть жизни Гольбейн работал при дворе Генриха VIII, но начинал свой творческий путь в Базеле. Там он занимался книжной иллюстрацией и там же создал цикл гравюр «Образы Смерти». Он состоит из «40 картинок» в виде небольшой книжечки, каждая картинка снабжена двусторонними на французском языке и латинскими цитатами из Библии, которые подобрал Эразм Роттердамский. Но! Среди эскизов работ Гольбейна, которые имеются в музее Базеля, «Пляски Смерти» нет. К сожалению, фрески до нашего времени не сохранились, и по поводу принадлежности их Гольбейну у искусствоведов нет единого мнения.

Многие города по примеру Базеля также стали воспроизводить этот сюжет на стенах своих монастырей и кладбищ (и даже светских дворцов!), так возникли «Смерть из Дрездена», «Смерть из Берлина», «Смерть из Страсбурга», «Смерть из Любека» (на последней фреске Смерть танцует полонез). Подобные изображения встречаются не только в Германии, но и в Италии, Франции, Англии, Испании. Всего в настоящее время сохранилось около 80 изображений «Пляски Смерти».

Таким образом, этот сюжет включает в себя музыкальные, вербальные, живописные компоненты. Это даёт возможность композиторам выбирать близкую творческой индивидуальности его интерпретацию. Шуберта, например, красочность и танцевальная стихия «Пляски Смерти» не заинтересовали: в его песнях воплощен контраст разных психологических состояний «приговорённых» и неумолимой Смерти. Дошедшие до нас тексты — грозные, саркастические, холодные, яростные, сочувствующие (!) — выражают целую гамму переживаний. Сама Смерть, если судить по текстам, трактовалась в разные времена то как дьявольская сила, вызывая в памя-

ти образы Апокалипсиса, то, выступая в функции Христа, сочувствуя беднякам, утешая их вечным успокоением и карая богачей — неправедных.

Возникнув однажды в профессиональной музыке, Пляска Смерти больше из неё не уходила. Назовём только некоторых композиторов XX века, обращавшихся к этой теме: Шёнберг, Бриттен, Мартен, Лигети, Шостакович.

Интересно, что и в народной музыке она сохранилась. Приведём два примера. В XX веке была записана немецкая песня «Der Zecher» (пример 4 Нотного приложения). Её герой — «teuget Vaschusknecht» (верный слуга Бахуса), так его аттестует Смерть, выпил с ней на брудершафт, а затем сумел доказать свою полезность для Смерти на земле: он студент, будущий медик, обещает ей половину своих больных. Любопытно, что в диалоге со Смертью, мысленно герой песни называет её чумой (der Pest) — своеобразный «реликт» XIV века.

Вторая песня исполняется в Италии нашим современником, композитором и певцом Анджело Брандуарди, называется «Танец в фа#-миноре»⁶. Здесь Смерть с косой является на праздник, угрожая танцующим (пример 3 Приложения). Её приглашают тоже потанцевать, и пока все танцуют, она не может никого забрать в «чёрное небытие». Мелодия этой песни появилась в результате контаминации, это фирульская народная песня «Скаразула-маразула», записанная Джорджио Манерио (чернокнижником и астрономом) в 1578 г. в его «Первой книге танцев» и представляющая собой крестьянский танец фурану (пример 5 Нотного приложения). Эта разновидность бранля танцуется в Европе и в настоящее время.

Сам ритуал «Пляски Смерти» тоже сохранился в некоторых местностях: в Базеле, например, его проводят в марте во время карнавала.

Примечания

¹ В Россию чума добралась в 1351 г. О её губительных последствиях свидетельствует Никоновская летопись: в Смоленске, например, в живых осталось всего 10 жителей.

² «К смерти иду я».

³ На некоторых рисунках заметно, что Смерть — это театральный персонаж, одетый в трико, на котором нарисованы ребра и другие части скелета.

⁴ Полное название: «Оркезография, метод и теория в форме разговора, с нотными таблицами, дабы научиться танцевать, бить во все сорта барабанов и различных ударных, играть на флейте и ариго, выхватывать оружие и фехтовать, и другим благопристойным упражнениям, надлежащим молодёжи, чтобы быть желанными во всякой весёлой компании и выказывать там ловкость и подвижность тела» [цит. по: 6, с. 108].

⁵ Франциск I (1515-1547) изображён на фреске «Пляска смерти» в Берне.

⁶ В России эту песню исполняют Марина Богданова вместе с Игорем Лисовым и фолк-группой «Зелёные рукава».

Литература

1. Арним фон Л. А. О народных песнях // Эстетика немецких романтиков. СПб., 2006.
2. Боккаччо. Декамерон.
3. Wenn alle Brünlein fließen», Leipzig/Dresden, 1984.
4. Мутер Р. Мировая живопись. Шедевры. Жанры. Направления. М., 2010.
5. Сапонов М. Менестрели. Очерки музыкальной культуры Западного Средневековья. М., 1996.
6. Тьерсо. История народной песни во Франции. М., 1975.
7. Худеков С. Н. Искусство танца. История. Культура. Ритуал. М., 2010.

ПРИЛОЖЕНИЕ

1. Девушка и Смерть в цветочном саду (фрагмент)

Шла девушка, гуляя,
Шла, нежная, зарёй,
Беспечно молодая,
В цветочный садик свой.
Рвала цветочки без числа.
Из серебра и злата

Я на тебя надену
Веночек не простой,
Он не из цветиков сплетён,
Травой благоуханной
Не перетянут он.
Венок, что возложу я,

Венок себе плела.
Подкрался неприметно
Тут некто страшный к ней,
Его обличье бледно,
Весь наг он до костей,
Волос и плоти вовсе нет,
К костям присохли жилы,
Сквозь кожу зрим скелет.
«Рядись, рядись, красотка,
Пойдёшь плясать со мной!
Мне, девушке несчастной,
Позволь пожить в саду!
Воздам тебе богато,
Рука отца щедра,
Получишь много злата
И всякого добра».

2. Когда я был молодым подмастерье...

Когда-то я парень был молодой,
Но старую бабу назвал женой.
Почти три дня я прожил с ней,
И раскаялся в выходке глупой своей.

Из Базеля Смерть я к себе позвал
И ей жену свою показал:
«Забери её Смерть поскорей, с глаз долой,
Не хочу я жить со старой женой!»

И только сказал я эти слова,
Старуха моя была мертва.
Могильщики вырыли ей могилу.
«Прощай, жена, что была так немила!»

3. Танец в фа#-миноре

«Корона на челе моём, коса в моей деснице
Для всех, живущих на земле, я грозная царица.
И нищие, и короли равны передо мною,
Не скрыться от моей руки за каменной стеною.
Чело моё увенчано короною железной.
Молить меня — напрасный труд, сражаться —
бесполезно
Вот я взмахну косою моей — и ты пойдёшь по-
корно
В холодное небытие, в объятья смерти чёрной».

Зовётся — смертный час;
Всечасно, торжествуя,
Венчаю смертных, вас;
Кто здесь однажды был рождён, -
Со мною спляшет он».
Тут девушка в испуге,
Томясь, скорбя душой,
С мольбой простёрла руки:
«Смерть, милый гость, постой,
С тобой попозже я пойду,
«Сокровищ не взыскаю,
К их блеску хладен я,
Но жизнь твою возьму я,
Красавица моя.
Пойдёшь со мною в хоровод,
К нам тысячи сойдутся,
Чтоб верен был мой счёт».

Вернулся я с кладбища один,
И сам себе опять господин.
Просторно в доме, пустая кровать,
Но надо ж и траур мне соблюдать.

Почти три дня я подождал,
Потом молодую жену себе взял.
И думал, что буду жить без забот,
Но нет, забот у меня полон рот.

Она каждый день меня лупит палкой,
И ей меня нисколько не жалко.
Приходится худо моей спине.
«О, Смерть из Базеля, что делать мне?!»

«Неслыханная честь, невиданная милость,
Что ты на праздник к нам сама явилась.
Оставь же острый меч у нашего порога
И потанцуй же с нами хоть немного».

«Корона на челе моём, коса в моей деснице
Для всех, живущих на земле, я грозная царица.
Вот я взмахну косою моей — и ты пойдёшь по-
корно
В холодное небытие, в объятья смерти чёрной».

«Неслыханная честь, невиданная милость,
Что ты на праздник к нам сама явилась.
Летит за кругом круг, покуда танец длится,
Ты — лишь одна из нас, ты не царица».

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

1.

2.

3.

4.

Ges - tern, Bru - der, — Koennt ihr's glau-ben? Ges - tern bei dem — Saft der Trau-ben, stellt euch mein Ent - set-zen-vor, kam zu
mir der Tod_ durchs Tor.

5. Скаразула Маразула

© Соколова Е. Ю., 2012

«ПЕЛЛЕАС И МЕЛИЗАНДА» К. ДЕБЮССИ И А. ШЁНБЕРГА: К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДРАМЫ

Статья посвящена проблеме интерпретации драмы М. Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда» в опере К. Дебюсси и симфонической поэме А. Шёнберга. Сравнительный анализ данных произведений помогает выявить индивидуальность стиля каждого композитора.

Ключевые слова: «Пеллеас и Мелизанда», Метерлинк, Дебюсси, Шёнберг.

Морис Метерлинк — одна из крупнейших фигур в истории театральной драматургии рубежа XIX-XX веков, яркий представитель литературного символизма. В своём творчестве Метерлинк последовательно развивал новую театральную эстетику, получившую название «статического театра» или «театра молчания».

Выдающиеся музыкальные произведения были созданы по пьесе Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда», вышедшей в свет в 1892 году. Наиболее яркую интерпретацию пьеса получила в творчестве двух крупнейших композиторов — Клода Дебюсси и Арнольда Шёнберга. В 1902 году Дебюсси заканчивает сочинение своей знаменитой оперы «Пеллеас и Мелизанда», а в 1903 году на этот же сюжет пишет симфоническую поэму молодой Шёнберг. Оба сочинения заняли достойное место в наследии композиторов и значительно способствовали славе и без того широко известной пьесы Метерлинка.

Идея создания крупного произведения, подобного опере, на текст из французской драматургии возникла у Дебюсси в 90-е годы, однако выбор литературной основы, который ему предлагался, был невелик. Уже в течение нескольких десятилетий французский театр переживал состояние кризиса, оставаясь практически отлучённым от большой литературы. Символистская драматургия во Франции не была развита в той же мере, в какой существовал символизм в поэзии. Сама эстетика поэтического символизма была противоположна театру.

Попытка создать истинно французский тип оперной драматургии приводит Дебюсси к текстам Метерлинка. Как известно, Метерлинк — писатель бельгийский, а не французский. Но его драматургия так прочно вошла во французскую культуру, что символистский театр во Франции в первую очередь ассоциируется с творчеством Метерлинка.

«Пеллеаса и Мелизанду» Дебюсси создавал в течение десяти лет — с 1893 по 1902 год. Работа над оперой доставила композитору немало трудностей. Само сочинение «Пеллеаса» было для композитора процессом становления основополагающих принципов его стиля.

Несмотря на большую популярность оперы Дебюсси, о её существовании ничего не знал молодой А. Шёнберг, закончивший в 1903 году первую редакцию своей симфонической поэмы «Пеллеас и Мелизанда». «Пеллеас и Мелизанда» относится к раннему этапу творчества Шёнберга, ко времени становления молодого композитора. В этот период Шёнберг тщательно изучает музыку своих предшественников, переживает увлечённость Р. Вагнером, Й. Брамсом, Рихардом Штраусом, чьи программные симфонические поэмы оказали большое влияние на «Пеллеаса».

С жанром будущего сочинения по поэме Метерлинка Шёнберг определился не сразу. Позднее он вспоминал: «Сначала я планировал сделать из «Пеллеаса и Мелизанды» оперу, но отказался от этого намерения, хотя и не знал, что в то же самое время над своей оперой работал Дебюсси. Я продолжаю сожалеть, что не осуществил свой первоначальный замысел. Это отличалось бы от Дебюсси» [1, с. 487]. Тем не менее, созданная примерно в одно время с «Пеллеасом» Дебюсси поэма Шёнберга была во многом порождением тех же культурных тенденций, но на иной национальной почве.

Отражение сюжетной фабулы пьесы Метерлинка, передача характеров её главных героев становится одной из важнейших задач для композиторов. Однако уже сам выбор жанра произведений — опера у Дебюсси и симфоническая поэма у Шёнберга — определяет разницу в подходах к воплощению драмы.

«Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси — лирико-психологическая символистская драма. Дебюсси взял в качестве либретто почти всю драму Метерлинка. Композитор не свёл содержание пьесы до ряда лирических сцен либретто, а попытался претворить её важнейшие драматургиче-

ские элементы и наиболее полно раскрыть её образы. В итоге появилось монументальное сочинение из пяти действий. Композитор сохраняет основной принцип характеристики, присущий символистскому театру и заключающийся в обобщённости, отказе от индивидуализации. Как и пьеса Метерлинка, опера Дебюсси статична, в ней мало внешней динамики, сценических эффектов, вместо этого происходит постепенное накопление событий, царит особая атмосфера ожидания, беспокойства, смутного страха. В «Пеллеасе» всё внимание композитора сосредоточено на событиях внутренней, духовной жизни героев, на эмоционально прихотливых и напряженных диалогах, на раскрытии взаимоотношений главных действующих лиц.

«Пеллеас и Мелизанда» Шёнберга — сочинение иного плана. Созданная молодым композитором симфоническая поэма представляет собой позднеромантическое сочинение, в котором прослеживается множество самых разных влияний. В «Пеллеасе и Мелизанде» Шёнберг отдаёт дань программному симфонизму, свойственному австро-немецкой музыкальной традиции и столь мало реализованному в творчестве самого композитора.

Поэма Шёнберга, несмотря на некоторую временную растянутость, довольно динамичное произведение. Она написана для четверного состава оркестра с очень плотной оркестровой фактурой, насыщенной разнообразной тематической работой. Общая же атмосфера сочинения, в котором часто ощущается тональная зыбкость, неустойчивость, есть замечательные яркие колористические моменты, отличающиеся тонкой инструментовкой, вполне отвечает образному миру драмы Метерлинка. Шёнберг писал: «Симфоническая поэма целиком и полностью вдохновлена чудесной драмой Мориса Метерлинка. Я старался отразить каждую её деталь, допустив лишь некоторые пропуски и немного изменив порядок следования сцен» [1, с. 484].

Подобное отношение Шёнберга к тексту пьесы привело к сложной, индивидуальной композиции поэмы. Например, К. Дальхауз рассматривает «Пеллеаса и Мелизанду» как результат, по крайней мере, четырёх композиционных принципов: последовательность музыкальных сцен, лейтмотивный принцип, сжатый в одночастную форму сонатно-симфонический цикл и сонатная форма.

При сочинении «Пеллеаса и Мелизанды» и Дебюсси и Шёнберг испытали серьёзное влияние музыки Вагнера. В опере Дебюсси оно проявилось, прежде всего, в дифференциации вокальной и оркестровой партии. Вокальная партия в «Пеллеасе» является носителем одного музыкального пласта, оркестр — другого, основанного на собственном музыкальном материале. Роль оркестра в опере отличается особой сложностью и многогранностью. Помимо музыкальной иллюстрации внешних событий, обобщения, оркестр выполняет функцию подтекста или второго плана. Она реализуется с помощью лейтмотивов, которые получают в опере значение тем-символов.

Влияние Вагнера очень ощутимо и в поэме Шёнберга. Аналогии возникают благодаря развёрнутой системе лейтмотивов, которые характеризуют персонажей, их отношения и тяготеющие над ними силы. При этом обращение композитора со своим материалом обнаруживает сходство с методами Вагнера: лейтмотивы составляют тематическую основу музыкальной ткани, развиваются и полифонически соединяются в соответствии с сюжетом, предсказывают будущие события. Музыкальная ткань поэмы Шёнберга практически сплошь тематизирована. Лейтмотивы, вначале выступающие как характеристики персонажей, постепенно перестают улавливаться слухом и сливаются в общий поток. В итоге Шёнберг трактует лейтмотивы не просто как носителей идей или характеристики героев, а как отдельные тематические единицы — звуковысотный материал для всякого рода ритмических, фактурных, гармонических преобразований. Подобная трактовка лейтмотивов является неким прообразом будущей работы Шёнберга с сегментами серии.

Сравнительный анализ оперы Дебюсси и поэмы Шёнберга помогает выявить как сходство, так и принципиальное различие в интерпретации пьесы Метерлинка. Сходство заключается, прежде всего, в стремлении максимально точно воспроизвести сюжетные линии пьесы. Дебюсси реализует его в полной мере, Шёнберг сосредотачивает свои усилия на воплощении главной драматической коллизии — любовном треугольнике героев. Однако в этом следовании за текстом Метерлинка кроется и основное различие между двумя музыкальными произведениями. Если Дебюсси стремится полностью погрузиться в атмосферу таинственного, «молчаливого» театра Метерлинка, подчинив ему свой оперный замысел и создав новый тип оперного спектакля, то Шёнберг следует лишь сюжетной фабуле пьесы, оставаясь в рамках эстетики позднего романтизма.

В «Пеллеасе и Мелизанде» Метерлинка персонажи видятся сквозь призму символистской поэтики, их характеры однонаправлены, так как в «статическом театре» отсутствует активность действия, жизненная борьба, выявляющая многогранность характеров. Дебюсси почувствовал эту статику, экспозиционность в характеристике героев и придал им значение символов, носителей определенных незыблемых идей. Шёнберг же с его экспрессивностью, повышенной эмоциональностью «очеловечил» персонажей Метерлинка, наделив их настоящими переживаниями и страстями.

В поэме Шёнберга не получила достаточной реализации и одна из важнейших сфер пьесы Метерлинка — сфера созерцания, эмоционально-ассоциативной связи персонажей с окружающим миром, природой. Безусловно, в поэме есть некоторые элементы звукоизобразительности (например, плеск воды), однако идею полного единения человека и природы, особой «природной» символики, переполняющей пьесу Метерлинка, у Шёнберга нет. У Дебюсси же этот символистско-импрессионистский пласт реализуется в полной мере.

Одной из важнейших идей символизма является безраздельная власть рока, смерти, судьбы над пассивным, растерянным, безоружным человеком. Ощущением трагической предопределённости, фатальности всего происходящего наполнена и «Пеллеас и Мелизанда». В отличие от романтических произведений, где герои из последних сил сопротивляются фатуму и погибают лишь в «неравной схватке» с ним, герои Метерлинка лишь покорно ждут исполнения давно вынесенного им приговора. Это «тихое», безропотное ожидание требовало адекватных музыкальных средств воплощения.

Одним из таких средств для Дебюсси стала камерализация оркестра. Композитор «приглушает» звучание духовых инструментов. Валторны и трубы он чаще всего употребляет с сурдиной, предпочтение отдает деревянным духовым, часто применяет арфу, челесту, гонги, важные партии доверяет пиццикато смычковых. Дебюсси избегает удвоений, подчёркивает индивидуальность отдельных инструментальных групп (например, струнные в опере разделены на двенадцать партий).

Несмотря на четверной состав оркестра, Шёнберг в своей поэме также стремится к особой дифференцированности отдельных партий, характерной для камерного письма. Как правило, партии инструментов в партитуре очень развиты — даже в тех случаях, когда им не поручен тематически значимый материал.

«Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси и Шёнберга содержат в себе множество открытий в сфере гармонии. Оба композитора идут по пути усложнения музыкального языка, расширения традиционного представления о тональности.

В «Пеллеасе» Дебюсси существует сквозная полиладовая система, которая развёртывается в связи с характером сценических ситуаций, эмоциональными состояниями персонажей. С точки зрения внутренней логики музыкального языка эта система представляет собой различные тетра-, пента-, гексатоники, эолийские, дорийские и другие семиступенные диатоники, тоново-полутоновые, целотонные, мажорные и минорные ладозвукоряды, связанные между собой по типу интонационно-мелодических тяготений, открытых Дебюсси в «Прелюде к послеполуденному отдыху фавна» (1894).

Значительным усложнением музыкального языка по сравнению с предыдущими произведениями отличается и поэма Шёнберга. Гармоническая вертикаль в произведении насыщается, диссонирующие аккорды переходят один в другой, не разрешаясь. Одним из главных путей обновления аккордики в поэме становится интенсивное линейное движение голосов, полифонизация фактуры. В результате традиционные аккорды меняются до неузнаваемости, насыщаясь проходящими, вспомогательными звуками, задержаниями. Причём в тот момент, когда неаккордовый звук в одном из голосов, наконец, разрешается, в другом уже появляется новый, поэтому основной вид аккорда лишь угадывается. Возникает густая, вязкая музыкальная ткань, в которой гармонии плавно «перетекают» одна в другую, постоянно меняя свой облик.

* * *

Дебюсси и Шёнберг, сформировавшиеся в разное время и в разных национальных традициях, создали яркие и самобытные произведения, вдохновлённые драмой Метерлинка. Каждый из композиторов подошёл к пьесе с позиций своего опыта и эстетических убеждений. В итоге появились очень разные и в то же время во многом близкие музыкальные сочинения.

В творческом наследии Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» занимает центральное место — по степени синтезированных музыкальных впечатлений, преломленных в ней идей поэтического символизма, новых творческих решений. Почти все самые смелые искания предоперного периода превосхитили образный язык «Пеллеаса». Произведения, написанные вместе с оперой или после её окончания, свидетельствуют уже о зрелом мастерстве.

Написанная в сложный период рубежа веков «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси впитала в себя черты разных стилевых направлений: символизма, импрессионизма, модерна. Символистский сюжет, импрессионистская пейзажность и орнаментальность модерна создали оригинальный сплав, характеризующий индивидуальность композитора. И хотя опера не избежала влияния романтизма, она открыла пути к новым горизонтам, расширив традиционные представления об оперном спектакле.

Симфоническая поэма Шёнберга напротив продолжает линию яркого, чувственного романтизма Вагнера и Штрауса. Это проявляется в стремлении следовать литературной программе, в трактовке образов, в перенасыщении музыкальной ткани произведения и во многих других аспектах. Однако в поэме уже проглядывают черты будущего экспрессионизма Шёнберга. Этому способствует мрачная атмосфера ожидания, которое сопровождается темповыми колебаниями и неожиданными кульминациями. Кроме того, в музыкальной ткани симфонической поэмы прослеживается неуклонное стремление избегать проявлений инерции, общих мест, что приводит к значительному уплотнению музыкального времени, чрезвычайной интенсивности выражения.

При анализе произведений Дебюсси и Шёнберга выявляется ряд общих черт. Это гармонические преобразования, нацеленные на децентрализацию классической тональной системы, нарушение регулярной метрической пульсации, повышенное внимание к тембровой стороне сочинения, доминирование горизонтали над вертикалью. Подобные тенденции говорят о наличии общих предпосылок, которые в недалёком будущем приведут музыкальное искусство к революционным открытиям.

Литература

1. Шёнберг А. Стиль и мысль / сост., переводы, комментарии Н. Власовой, О. Лосевой. М.: Композитор, 2006. 528 с.
2. Власова Н. Творчество Арнольда Шёнберга. М.: ЛКИ, 2007. 528 с.
3. Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы. М.; Л.: Музыка, 1964. 202 с.
4. Шкунаева И. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. М.: Искусство, 1973. 447 с.
5. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. М.: Прогресс, 1978. 232 с.

© Приданова Е. В., 2012

«ПОЗНАТЬ СУТЬ ПРИРОДЫ И ДУХА»: ОБ ОДНОЙ ИДЕЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФИЛОСОФИИ Ч. АЙВЗА

Анализируя литературное наследие композитора XX века Ч. Айвза, автор раскрывает глубокую связь его идей с идеями американского трансцендентализма. Особое внимание уделено пониманию композитором музыки как «звучащей реальности». С этих позиций выявлена специфика программности его музыки, обоснованы эксперименты композитора с ритмом и звуковысотностью.

Ключевые слова: Ч. Айвз, американский трансцендентализм, музыкальная философия.

Владение словом, было для Айвза, пожалуй, не менее важным умением, чем сочинение музыки. Работая страховым агентом, он постоянно пользовался им как инструментом в общении с клиентами, обладая особым даром убеждения. Известно, что Айвз был автором нескольких брошюр, посвященных вопросам страхования, которые были признаны шедеврами в деловом мире. Как указывает А. Ивашкин, в инструкциях для страховых агентов он цитировал Вордсворда, Вольтера, трансценденталистов, просто делился мыслями о существовании страхового дела, превращая страхование из бизнеса в философию жизни. В 1910 году Айвз проводит первые занятия на организованных им курсах для будущих страховых агентов, для которых быстро пишет и издает несколько брошюр-руководств для начинающих агентов. Они распространились по стране,

стали, по выражению Коуэлла, настоящей «Библией» страхования. Последний рассказывал, что в 1953 году он встретил в автобусе страхового агента. Когда они случайно разговорились об Айвзе, тот вынул из кармана одну из его брошюр и признался, что никогда с ней не расстается [2, с. 122]. По существу его работа «Размер взноса — мера будущего» является не столько практическим руководством для бизнесмена, сколько глубоким философским эссе.

Слово было необычайно важно для Айвза-композитора, создателя оригинальных музыкальных образов и весьма нестандартных средств их воплощения. С одной стороны, как любой новатор, он остро реагировал на упреки в сложности и «неправильности» своих сочинений, стремясь более доступным языком разъяснить слушателям свои намерения. Автобиографические заметки, воспоминания, списки сочинений, написанные от руки и продиктованные машинистке Айвзом в течение августа 1931 — марта 1932, были изданы Дж. Киркпатриком в 1971 году под общим названием «Мемос»¹. Поясняя свой замысел, Айвз не без юмора замечает: «Быть может, человек, который не является Президентом банка или США [...] и пишет "Мемуары", кому-то покажется самоуверенным, но я все же собрал старые заметки». «Мне часто задают вопросы, касающиеся моего творчества, на которые я не готов ответить», — продолжает он. — «В настоящее время у меня на столе уже пять оставшихся без ответа писем, в которых спрашивается о различных вещах [...]. Все собранные здесь факты, подготовленные мной, госпожой Айвз, другими членами семьи и друзьями, верны, что можно подтвердить многочисленными документами [...], программами, вырезками из газет и т.д. Те факты, в достоверности которых я не уверен, здесь не приводятся» [7, р. 19-20]. Конечно, текст «Мемос» не ограничивается фактами и не менее интересен с точки зрения развернутых авторских комментариев к ним.

Возвращаясь к роли слова в творчестве Айвза, отметим, что именно слово могло наиболее точно передать и мировоззренческие установки композитора, в адрес которого постоянно звучат эпитеты «мыслитель» и «философ». Аналогично Вагнеру, предложившему серьезное обоснование своей «музыкальной драмы будущего», Айвз закладывает весомый фундамент под свои практические музыкальные эксперименты. И в этом смысле его размышления о музыке в стиле «философских эссе» американских трансценденталистов являются своеобразным продолжением их литературно-философской традиции. Наиболее ярко это выражено в «Эссе перед сонатой»², которые сам автор скромно определил как «Предисловие ко Второй фортепианной сонате «Конкорд, Массачусетс» (1909-1915), несмотря на то, что они были написаны спустя несколько лет после создания музыки и изданы отдельной книгой в 1919 году [1, с. 8]. С другой стороны, Айвз отчасти возрождает и интеллектуальную традицию пуританских колонистов, которые предпосылали своим нотным сборникам развернутые предисловия, содержащие рассуждения о музыке и ее исполнении, напутствия к восприятию их собственного творчества, полемические высказывания [3, с. 38].

Литературное наследие Айвза всегда находилось в поле внимания исследователей, но никто из них, конечно, не задавался целью проанализировать его целиком. Автор статьи тоже не ставил перед собой этой глобальной задачи, сознательно ограничившись двумя основными работами Айвза, наиболее ярко репрезентирующими его идеи. Речь идет об «Эссе перед сонатой» и «Мемос», анализ которых в ракурсе выявления их связей с идеями трансцендентализма существенно конкретизирует наши представления о творчестве композитора.

В своей объемной и опирающейся на многочисленные источники монографии «Чарльз Айвз. Идеи, стоящие за его музыкой» П. Бургхолдер пронизательно выделяет две важнейшие идеи Айвза, которые, на наш взгляд, лежат в фундаменте всей его музыкальной эстетики. Первая — «отражение в музыке человеческого опыта (в частности, своего собственного) во всем его многообразии, драматизме, сложности и эмоциональной силе». Вторая — «создание действительно американской (а не французской или немецкой) по духу музыки». Обе идеи нуждаются в существенном пояснении.

Призыв наполнить музыку «конкретным» содержанием звучит на страницах «Мемос» как некий обертон. Айвз редко говорит об этом прямо, но, рассказывая о замысле того или иного сочинения, он постоянно возвращается к тем впечатлениям, которые послужили источником его музыки, либо описывает те события, которые он хотел в ней передать. Вот несколько таких примеров (мы приводим их также и потому, что «Мемос» не переведены на русский язык):

«На с. 25 изданной партитуры, есть группы нот, которые первоначально были предназначены для второго фортепиано, находящегося за сценой или в другой комнате. Их нужно было

играть очень легко, нажимая деревянной дощечкой в $14\frac{3}{4}$ дюйма. Это дает эффект отраженного звука, который можно иногда услышать в лесу (курсив мой — Е.П.). В третьей вещи, в третьем такте, после группы восьмых точно так же играет первое фортепиано, но не ударяя, так, чтобы низкие струны фортепиано (которое здесь звучит громче) начали вибрировать... Нужна практика, чтобы этот эффект получился правильно» [7, р. 81].

«Прибираясь в доме перед отъездом на год или дольше, я нашел несколько эскизов и рукописей пьес для оркестра, написанных несколько лет назад во время обучения в колледже. Среди них были две пьесы под названием «Свет ночных фонарей» и «Футбольная игра Йель-Принстон»...

Они являются хорошей иллюстрацией того, как можно использовать «звуки», чтобы изобразить, допустим, картину футбольной игры, насколько естественно свободное использование звуков и ритмических комбинаций в отличие от так называемой «регулярной музыки». Например, для изображения волнения, звуков и песен, доносящихся с поля и трибуны, Вы не сможете воспользоваться фугой в До мажоре, написанной по всем правилам» [7, р. 40].

Приведенные цитаты иллюстрируют две стороны отражения в музыке реальности. Обращаясь к «регулярному» ритму и метру, опираясь на законы классической гармонии, композиторы, по мнению Айвза, обедняют музыку, в то время как звуки реальности очень музыкальны сами по себе. «Почему бы им не использовать естественное звучание в своих сочинениях?» — восклицает Айвз и в качестве ответа подражает в своей музыке звучащей реальности во всех ее проявлениях: от природных явлений (эффект эха, разгорающегося пламени, шума шагов) до музыкального быта (эффект одновременного звучания разных оркестров, имитация их удаления и приближения и даже подражание хоть и фальшивой, но очень искренней игре подвыпившего деревенского скрипача на танцевальной вечеринке). Это естественно приводит Айвза к новым выразительным средствам, среди которых особое место занимает ритм и звуковысотность.

Выделим две главные для Айвза идеи в области ритма: идея сложных ритмов и полиритмии и идея числовых закономерностей. Первую идею иллюстрирует следующее высказывание относительно создания пьесы «По мостовой», хронологически относящейся ко времени «бедной квартиры»: «Ранним утром шум от идущих туда-сюда людей, самых различных шагов, иногда шум от лошадей, некоторые из которых несутся быстро, другие — легким галопом, иногда замедляя ход и переходя на прогулочный шаг (шум редких в те дни автомобилей), иногда звуки вагонетки, пересекающие все ритмы (шаги лошади и человека) — затем все сначала. Я был поражен, сколько различных и меняющихся видов ударов, темпов, ритмов, и т.д. происходило одновременно и весьма естественно, или, по крайней мере, не противоестественно, если к этому привыкнуть — и меня поражало, [как] ограниченно, статично и неестественно, почти умственно-отстало (по крайней мере, в человеческом сознании) используется темп и ритм (так называемый) в музыке» [7, р. 63].

Что касается идеи числовых закономерностей, то Айвз не декларирует ее явно, но тем не менее последовательно воплощает в своих программных сочинениях, продолжая тем самым линию озвучивания в музыке «гармонии сфер» и, соответственно, примыкая к представителям трансцендентализма в музыке, о которых уже говорилось выше. Такое отношение к ритму проявится в симфонии «Вселенная», о чем будет сказано во второй главе.

Вполне закономерно появляется в сочинениях Айвза микроинтервалика, интерес к которой развил в нем отец, любивший экспериментировать с наполненными водой емкостями и даже изобретавший всевозможные приспособления для извлечения четвертитонов. «Очевидные движения в физико-механическом мире природы, — позднее пишет Айвз в «Мемос», — очень часто принимаются людьми за целое, в основном потому, что это легко. Поскольку обертоны, которые дает вибрирующая струна, естественны, то и трезвучия, которыми они пользуются, воспринимаются как следствие фундаментальных законов. Но пятый обертон дает бемоль и их трезвучия нарушены, если же вы используете [одиннадцатый] — фа-диез — в до мажоре (который ближе по звучанию к четвертитону, чем к написанному фа-диезу), они назовут Вас неестественным и нарушающим фундаментальный закон. Что скажете на это, матушка-природа? Профессора, доктора музыки и некоторые немцы назовут Вас неестественным и жестоким человеком, если Вы сыграете им четвертитоны!» [7, р. 50]. Подобные звучания кажутся Айвзу естественными, природными, настолько, что в «Эссе перед сонатой» он уверенно прогнозирует: «В следующем столетии, когда школьники будут насвистывать популярные четвертитоновые мелодии, когда диа-

тоническая гамма так же устареет, как сегодня пентатоника, может быть гораздо легче будет выразить и распознать... пограничные состояния» [6, р. 71]. Впрочем, его собственный опыт показывал, что для освоения микроинтервалики необходим лишь опыт и тренировка слуха.

Поиски новых звучаний, способных отразить жизненный опыт, привели Айвза к многочисленным экспериментам со звуком и ритмом в пьесах раннего периода (до первых десятилетий XX века). П. Бургхолдер считает, что такое внимание к «манере», технике, «формальной стороне музыки» противоречит высказанной в «Эссе» (написанных позднее) идее дуализма «субстанции» и «манеры», с акцентом на первой категории названной пары. Истоком экспериментирования он считает музыкальные опыты отца Айвза, а не идеи трансцендентализма, которые в отношении музыки представляли собой, по его мнению, полную противоположность.

Исследователь приводит в качестве доказательства взгляды Джона Салливана Дуайта — единственного музыканта в среде трансценденталистов, редактора одного из наиболее влиятельных музыкальных журналов, выходившего с 1852 по 1881 год. Журнал был консервативен, обращался в основном к европейской классике, противопоставляемой «модерну» второй половины XIX века, и ориентировался на классические идеалы. Дуайт ставил чистую музыку на вершину искусства, выше слов, «потому что она абстрактна, не отсылает к материальным объектам, не рассказывает историй и, следовательно, несет в себе чистую сущность природы и человеческого духа» [5, р. 29].

Думается, что гораздо уместнее в данном случае было бы сопоставление идей Айвза с идеями другого трансценденталиста — Торо — поскольку американский трансцендентализм не был доктриной или системой, и взгляды его представителей порой весьма сильно расходились. Во-первых, Торо (в отличие от Дуайта) очень близок Айвзу по своему мироощущению, во-вторых, он не был профессиональным композитором или критиком. Второй момент существенен, поскольку «любительство» и «бескорыстие» — те положительные черты искусства, которые Айвз противопоставлял сухому профессионализму (следованию правилам) и сочинению музыки ради заработка (ориентации на публику и ее вкусы).

Торо специально не пишет о том, что такое музыка и какой она должна быть. Но в своем «Уолдене», пользуясь исключительно словами, он создает красочную партитуру симфонии природы — «небесной музыки», «песни мироздания, которую мало кому дано слышать». Приведенная ниже цитата не нуждается в комментариях: «Иногда по воскресеньям, когда ветер благоприятный, я слышу колокола в Линкольне... или Конкорде — нежные, слабые звуки, гармонирующие с природой, достойные моего уединения. На таком расстоянии эти звуки вибрируют, перебирая сосновые иглы, точно струны арфы. Все звуки, доносящиеся издалека, становятся одинаковы, превращаясь в звуки всемирной лиры, подобно тому, как воздух окрашивает для нас все отдаленные холмы в нежный голубоватый тон. До меня долетает мелодия, процеженная через воздух и пошептавшаяся с каждым листком и сосновой иголкой в лесу, — та часть звуков, которую природа подхватила, модулировала и передала из долины в долину» [4]. Характерно, что Торо стирает грань между «небесной» и «земной» музыкой; и та и другая становятся проявлением одного и того же закона мироздания — гармонии вселенной. Именно так он воспринимает всё звучащее вокруг: звуки, производимые самыми простыми предметами:

«когда моя мотыга звонко ударялась о камни, эта музыка подымалась к лесу и к небу, аккомпанируя моему труду, который тут же приносил неисчислимый урожай» [4];

или немзыкальные звуки природы:

«Вдруг где-то совсем близко ушастая сова начала откликаться на каждый гусиный крик самым пронзительным голосом, какой мне случалось слышать от обитателей леса... Самый удивительный диссонанс, какой мне когда-либо пришлось слышать. И все же, если у вас тонкий слух, вы уловили бы в нем элементы гармонии, еще не звучавшей на этих равнинах» [4].

В звучащий космос Торо включается и пение птиц, описанное им удивительно тонко и поэтично, и эхо от всплеска воды, и жужжание пролетающего мимо москита, и доносящиеся из города отголоски маршевых мелодий духового оркестра. Что бы ни являлось источником звука — все это «голос огромной первозданной Природы», в которой человек — лишь малая ее частица и в этом смысле совсем не отличается от остальных обитателей земли.

Как много в этих словах близкого Айвзу, как сходны представления двух мыслителей о музыке! Достаточно вспомнить хотя бы размышление Айвза о красоте в музыке, выраженное в

«Эссе»: «все мелодичные поэты в то же время должны быть хриплыми, как уличные певцы, потому что они стремятся познать суть Природы и Духа в их одновременном звучании».

Ритмы земли, шум моря, биение сердца рождает мелодию, в которой собраны закат солнца, капли крови и сок деревьев» [6, р. 27]. Отметим и еще один исток подобного «вслушивания» и наделения самых простых звуков особым смыслом. Как уже говорилось, романтическая «натурфилософия» (влияние которой Торо, а через него и Айвз, несомненно, испытал) здесь дополняется элементами пуританской версии мирового процесса, отмеченной спиритуалистичностью. Таким образом, обращение Айвза к звукам природы, физического мира основывалось на мощной культурной традиции (во многом воспринятой от отца) и, конечно, не было экспериментом ради эксперимента. Конечно, он не задумывался об этом в детстве, когда воспринимал музыкальные опыты отца как игру, однако со временем интерес к звучащей реальности был осмыслен в русле идей Торо, а в музыкальном творчестве был развит в осознанный прием и стал характерной чертой стиля композитора.

Вернемся к идее «отражения в музыке человеческого опыта». Жизненный опыт, который становится объектом внимания композитора, заключается также и в той культурной атмосфере, которая окружает человека с самого детства. Как правило, Айвза интересуют события настоящего или недавнего прошлого (события Гражданской войны, аболиционизм). Обучение в колледже вызвало к жизни целый фейерверк музыкальных пьес, «наполовину серьезных, наполовину забавных», живописующих самые разные события: от футбольного матча или спортивной игры («Игра Йель-Принстон»; «Все время туда и обратно») до шествия пожарников вниз по улице («Гонг на крюке и лестница»). Позднее Айвз откликается на трагическую гибель парохода «Лузитания» (воспроизводя во Второй оркестровой сюите — 1915 — тот момент, когда оглушенные трагическим известием люди, ожидающие поезда на платформе, не сговариваясь запевают один и тот же гимн), уголовное дело осужденного цыгана (в песне «Цыган или Хирст, кто хуже?», 1913) и другие события, мимо которых не позволяла пройти его гражданская совесть.

Но самая искренняя, теплая, без малейших намеков на иронию музыка посвящена старой доброй «Новой Англии» с ее патриархальным сельским укладом, праздниками и амбарными танцами (которые Айвз еще застал в детстве), а также тем людям (писателям, поэтам, философам), чье творчество он считал лучшим в духовном наследии Америки. В это прошлое попадает и собственно американский трансцендентализм, который тоже становится предметом внимания Айвза-композитора. Интересно, что в «Конкорд-сонате» с ее портретными зарисовками трансценденталистов идейная основа его творчества словно персонифицируется, становясь неким художественным образом, в отличие, скажем, от Вагнера, который, опираясь на идеи Шопенгауэра и Фейербаха, никогда не посвящал им специальных сочинений.

Итак, идея отражения в музыке человеческого опыта действительно является одной из ключевых в творчестве Айвза. Заметим, что как в образно-сюжетной, так и в звуковой сферах Айвз опирается в основном на свой опыт и интуицию. И это тоже является признаком его трансцендентализма (вполне согласуясь с важным для Эмерсона тезисом «доверия к себе»).

Примечания

¹ Название достаточно сложно перевести на русский язык; его смысл складывается из слов «записки» и «мемуары».

² Слово «эссе» не позволяет передать множественное число (в этом смысле более точен перевод «Очерки перед сонатой»). «Эссе» состоит из следующих очерков: «Пролог», «Эмерсон», «Готорн», «Олкотты», «Торо», «Эпилог».

Литература

1. Джаз и фортепианная музыка первой половины XX века. Киев, 1987.
2. *Ивашкин А.* Чарльз Айвз и музыка XX века. М., 1991.
3. *Конен В.* Пути американской музыки. М., 1977.
4. *Торо Г.* Уолден, или Жизнь в лесу. М., 1979.
5. *Burgholder P.* Ch. Ives. The ideas behind the music. N.Y., 1985.
6. *Ives Charles E.* Essays before a sonata // Ives Charles E. Essays before a sonata, the Majority and other writings / Ed. by H. Boatwright. N.Y., 1970.
7. *Ives Charles E.* Memos / Ed. by J. Kirkpatrick. -N.Y., 1972.

© *Галлямова Г. О., 2012*

СИРИУС ШТОКХАУЗЕНА: ОТ ИДЕИ К МНОГОЗНАЧНОЙ ФОРМЕ

Цель статьи — рассмотрение композиции «*Сириус*» К. Штокхаузена в различных аспектах: история создания и реализации произведения, астрологические и мистические идеи, особенности структуры.

Ключевые слова: реализация, электронная музыка, мистический аспект, мифотворчество, варибельность формы, основные мелодии, доминирующая мелодия.

История создания. С весны 1975 года немецкий композитор, лидер послевоенного авангарда Карлхайнц Штокхаузен (22 VIII 1928 — 5 XII 2007) работал над сочинением для электронной музыки, трубы, сопрано, бас-кларнета и баса «*Сириус*» (*Sirius*), написанном по заказу западногерманского правительства и посвященном двухсотлетию США. Первоначально это произведение было задумано для кларнета, сопрано, тромбона и баса, но после исполнения композиции «*Гимны*» (*Hymnen*) в Париже, в котором участвовал сын композитора Маркус, инструментовка была изменена.

Реализация электронной музыки на восьмиканальной пленке проходила в студии западногерманской радиостанции (WDR) в Кёльне и длилась в течение почти двух лет, с июля 1975 по март 1977 гг. Звуки электронной музыки были созданы на синтезаторе EMS Synthi 100, за исключением конкретных звуков в части *Представление* (шаги по снегу и по ломающемуся льду, треск горящего дерева, бульканье и журчание ручья, свист и вой ветра) и в конце «*Весов*» (ветер). Технические и климатические условия труда были исключительно трудными и усложняли процесс реализации. К партитуре «*Сириуса*» [1] прилагается буклет, в котором на двух языках (немецком и английском) даны примечания композитора к работе, его комментарии и тексты, а также документальный материал (фотографии с премьер и репетиций). Этот же материал дублируется в четвертом томе «*Текстов о музыке*» [2, с. 301-329]. На ежегодных курсах Штокхаузена в 2000 году проходящих в Кюртене, «*Сириус*» исполнялся три раза, а также был издан курс для композиторов и музыковедов [3].

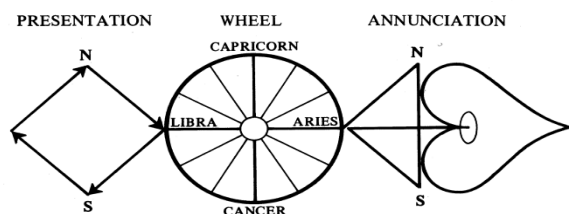
Мистический аспект. Возникновение самой идеи сочинения Штокхаузен связывает с произведением «*Звук звезды*», для которого он изучал созвездия, видимые в Кюртене. По словам композитора, созвездие Большого пса и его центральная звезда Сириус настолько завладели его вниманием, что у него появились сказочные видения, порожденные Сириусом¹. Кроме этого, определенную роль сыграла книга музыканта и мистика из Граца Якоба Лорбера «*Космос в духовном обзоре*»², тексты которого использованы в сочинении вместе с текстами композитора. А мифотворчество, характерное для Штокхаузена, проявилось в концепции, что планета Сириус — это родина самых значительных музыкантов, которые посылаются на другие планеты. Композитор вспоминает: «в эти дни в больнице³ у меня было видение, что во время 'самых жарких дней года' <с 24 июля по 23 августа>, <...> наше солнце отражает свет Сириуса на освещенной стороне земли и поэтому рожденные в августе (25. 7. — 5. 9) — дети Сириуса»⁴ [3, с. 1].

Согласно Штокхаузену, сочинение «*Сириус*» выступает в роли посредника между музыкой планеты Сириус и нашей планеты Земля. Композитор акцентирует мистический аспект этой музыки: «*Сириус*, главная звезда созвездия Большого Пса, находится на расстоянии 8.7 световых лет — является центральным солнцем нашего местного мира. 200 миллионов солнц с их планетами и спутниками вращаются вокруг нее и живут в ее свете <...>. Для жителей Сириуса музыка — самая высокая форма всех вибраций. По этой причине музыка там имеет высшее развитие. Каждая музыкальная композиция на Сириусе связана с ритмами созвездий, сезонов года и времени дня, элементами, и экзистенциальными различиями живых существ <...> музыка, которую я сочинил и назвал Сириус, переносит некоторые из этих принципов музыкальной формы и структуры на нашу планету» [4, s. 18].

Форма. Композиция отображает ежегодный цикл, его общая структура включает три части, делящиеся на семь фаз: *Представление* четырех солистов: низкий бас, труба, высокое сопрано, бас-кларнет, которые являются музыкальными воплощениями четырех сезонов года, стран света, элементов, времен дня, стадий роста растения (семя, почка, цветок и плод) и человека (юноша, женщина и возлюбленный, мужчина). После следует *Колесо* года из четырех сезонов; заканчива-

ется сочинение *Возвещением (Провозглашением)*, которое является духовным сообщением с Сириуса. Композитором создана специальная схема, отображающая общую форму сочинения (Рис.1).

Рис.1



Представление звучит 11'05, «из которых чистая электронная музыка составляет 3'13,5», а в сочетании с вокальной и инструментальной — 7'51,5. Начало сочинения напоминает фантастический фильм: музыка рисует картину прибытия на Землю огромного космического корабля-матки и спуска четырех капсул с посланцами планеты Сириус, каждый из которых *представляет* себя на основном звуке (север — восток — юг — запад), а затем, в другом порядке, начало своей мелодии (овен — козерог — весы — рак):

Зима - Козерог	Весна - Овен	Лето - Рак	Осень - Весы
Я — север, земля, мужчина. Я — ночь, семя, зима.	Труба — это восток, огонь, юноша. Труба — это утро, почка, весна.	Я — юг, вода, женщина. Я — полдень, лето, цветок.	Бас кларнет — это запад, воздух, друг, возлюбленный. Бас кларнет — это вечер, плод, осень.

Спуск капсул изображается по-разному: меняется продолжительность и высота начального звука «спускаемых капсул» (звук / спуск):

8,5 / 13	6,6 / 15	8,7 / 13,1	11,7 / 19,3

Колесо — средний, «вращающийся» раздел Сириуса, — создает варибельность (многозначность) формы, и, в зависимости от времени исполнения, может начинаться с одной из четырех главных мелодий, которые преобразовываются одна в другую: Рак (главная мелодия) — Лев — Дева; Весы (главная мелодия) — Скорпион — Стрелец; Козерог (главная мелодия) — Водолей — Рыбы; Овен (главная мелодия) — Телец — Близнецы. Группируя по три мелодии в четыре сезона, Штокхаузен создает двенадцать делений циферблата «часов» Сириуса. Кроме этого, в каждом из четырех сезонов главная мелодия доминирует, а три другие основные мелодии присутствуют на втором или третьем уровне (слое), изменяя свое положение в зависимости от сезона. Затем, один из четырех переходов-*Мостов* связывает *Колесо* и *Возвещение*, в котором Север и Юг, Восток и Запад в двух дуэтах прощаются с аудиторией. Далее следует квартет — объявление сообщения Сириуса (текст послания о космическом смысле нашего существования Якоба

Лорбера), сформированное из мелодии Рыб (символизирующей эпоху Христа) и переходящее к мелодии новой эпохи Водолея, что также обусловлено мистическим аспектом.

На первых пяти концертах «Сириуса» в июле 1976 г. в планетарии Национального Воздушного и Космического Музея в Вашингтоне, округ Колумбия, прозвучал только один сезон — *Лето*, с *Представлением*, *Мостом* после *Рака* и *Возвещением*, а в сентябре, октябре, и ноябре 1976 г. два: *Лето* и *Осень* с *Мостом* после *Весов* (в Токио, Осаке, Париже, Берлине, Венеции, Тулузе и Метце). Премьера трех сезонов: *Лета*, *Осени* — *Зимы* и *Моста* после *Козерога* состоялась в Кельнской опере 8 мая 1977 г., а вся работа и *Мост* после *Овна* были исполнены впервые 8 августа 1977 г. в *Летней* версии на Прованском Фестивале в монастыре Святого Луиса. Затем, в январе 1978 г., в Атриуме Хьюстонского Университета в Хьюстоне, штат Техас, была представлена *Зимняя* версия, а в июне 1978 г., в соборе Muenster в Бонне и в Кельнской опере — *Весенняя* версия. С 4 по 7 июля 1980 года, во время «Maggio Musicale Fiorentino» («Музыкальный май Флоренции») состоялись четыре исполнения *Летней* версии в монастыре Santa Croce.

До 1990 года солистами Сириуса были Маркус Штокхаузен (труба), Аннетт Меривитэр (сопрано), Сюзанна Стефенс (бас кларнет), Борис Кармели (глубокий бас); с 1990 года басовую партию поет Николас Ишервуд.

Примечания

¹ Именем этой звезды он даже назвал собаку, подаренную дочери Жюлике 22 января 1974 года.

² Лорбер, сын штирийского винодела и капельмейстера музыкального общества. Первоначально собирался стать священником и изучал теологию, но затем посвятил себя музыке. В возрасте 40 лет, 15 марта 1840 года Лорбер впервые услышал и записал слова, продиктованные ему Голосом. Перу Лорбера принадлежат почти 25 объемистых томов, его труды: «Большое Евангелие от Иоанна», 10 томов; «Домостроительство Господне», 3 тома; «Земля и Луна»; «Детство Иисуса»; «Природное Солнце»; «Духовное Солнце», 2 тома; «Роберт Блюм», 2 тома; «Епископ Мартин» и др.

³ Многомесячная, непрерывная работа в электронной студии без свежего воздуха негативным образом отразилась на здоровье Штокхаузена.

⁴ Напомним, что дата рождения композитора 22 августа.

Литература

1. *Stockhausen K. Sirius. Kurten*, 1981.
2. *Stockhausen K. // TEXTE Bd. 4. Cologne: DuMont*, 1978.
3. *Stockhausen K. Kompositions-Kurs Uber SIRIUS Elektronische Musik und Trompete, Sopran, Bassklarinette, Bass. Kurten*, 2000.
4. *Stockhausen K. Towards a Cosmic Music / K. Stockhausen, translated by T. Newill. — Element Books Limited*, 1989.

© Пэн Чэн, 2012

КИТАЙСКИЕ КОМПОЗИТОРЫ XX ВЕКА (ОБЗОР)

В статье обозначен путь развития профессионального композиторского искусства в Китае от истоков до современности. Особое внимание уделено композиторам XX века.

Ключевые слова: китайские композиторы, национальное искусство, профессиональное творчество.

В XIX веке Китай утратил положение могущественной и процветающей империи. Многие образованные граждане Китая считали, что западный опыт может помочь способствовать развитию и стремились изучать европейскую науку, культуру и искусство. В их числе были и композиторы.

Развитие китайской музыки на протяжении нескольких тысяч лет было относительно самостоятельным. Строй, нотация и другие параметры китайской музыки индивидуальны, и при попытках синтезировать её с системой европейской композиторы сталкивались с трудностями.

Вместе с тем, внедрение в образовательные программы обучения китайских музыкантов западной теории музыки как системы знаний о музыкальном языке этой культуры «проложило

дорогу» к зарождению в национальной музыке композиторского мышления новой формации. В этой работе словом «новые» мы условимся называть композиторов, которые осваивали и использовали западные композиционные техники в своих произведениях.

1. Первые опыты

Китайцы впервые познакомились с системой европейской нотации по книге «Люй люй чжэн и», изданной в 1713 году. Однако заметного влияния на практику сочинения музыки композиторами Китая она не оказала [1, с. 46].

Преподавание европейской системы теории музыки в Китае началось в самом начале XX века. В 1908 году Шэнь Пэннянь (沈彭年) написал «Введение в теорию музыки». Это первый учебник по теории музыки, написанный на китайском языке. Ван Чжэнья (王震亚) дал ему следующую оценку: «беспорядочная конструкция с чрезмерным содержанием» [2, с. 11].

В 1914 году Гао Шоутянем (高寿田), который учился в Японии, был написан учебник «Гармонии» для педагогических училищ. В целом, этот теоретический курс представлял собой некий углубленный вариант курса теории музыки.

А так же в начале XX века китайские учащиеся школ и училищ часто пели песни западного стиля, привезенные из Японии. Постепенно стали появляться и первые песни китайских композиторов, написанные в европейском стиле.

Например, «Новая редакция сборника школьных песен» (1912, изд. Культура) Шэнь Синьгуна (沈心工, 1870-1947). «Это первый сборник, музыка которого написана китайскими композиторами и в котором используются принципы западной композиционной техники» [2, с. 12].

В те годы большинство музыкальных знаний китайцы получали в Японии, но японское музыкальное образование ещё не было зрелым, и ни один китаец не изучал там композицию. Поэтому авторы «школьных песен» были дилетантами. Однако и в их музыке были интересные находки. Так, высокую оценку получил трёхголосный хор «Весенняя прогулка» Ли Шутуна (李叔同, 1880-1945), первый образец китайского многоголосия на основе функционально-гармонической системы. Композитор Ма Хуэй написал о нём, что это «первое многоголосие в Китае» [3, с. 112]. Это, конечно, не китайское традиционное многоголосие. Музыка достаточно простая, несколько скованная, но произведение не осталось незамеченным в истории китайской музыки.

2. Первые профессиональные композиторы

Настоящее профессиональное композиторское образование «первые новые композиторы» получали на Западе. Сяо Юмэй (萧友梅, 1884-1940), первый китайский профессиональный композитор, в 1913 году поступил в Высшую Школу Музыки им. Ф. Мендельсона (Лейпциг) (Hochschule für Musik Felix Mendelssohn (Leipzig)). Он стажировался по композиции у крупного педагога-музыканта, теоретика Гуго Римана и др. В Германии Сяо Юмэй написал сравнительно немного произведений. К числу сочинений того периода относится Струнный квартет, созданный в 1916 году. Квартет нельзя назвать зрелым произведением, тем не менее, это было «новое слово» в китайской академической музыке. Неслучайно Сяо Юмэй стал первым профессиональным педагогом по композиции в Китае. В 20-е годы он создал первые в Китае специальные музыкальные вузы, как, например, Государственную музыкальную академию в Шанхае¹.

Постепенно всё большее число китайских композиторов стали получать образование на Западе. Цин Чжу (青主, 1893-1959) в 1912-1922 гг. жил в Германии, где брал частные уроки по композиции и игре на инструментах. Несмотря на то, что он не посвящал себя композиторскому творчеству полностью, до нас дошли некоторые его произведения, например, песня «Великая река течёт на восток».

Дипломное произведение на соискание степени бакалавра — «In Memoriam Overture» (увертюра для оркестра) другого китайского композитора Хуан Цзы (黄自, 1904-1938) исполнялось в университете Yale в США в марте 1929 года. В следующем году автор вернулся в Китай.

Можно также упомянуть **Сянь Синхая**² (1905-1945), который в 1929 — 1935 гг. изучал композицию и игру на скрипке во Франции и в течение полугода учился в Парижской консерватории; **Ма Сыцун** (马思聪, 1912-1987), обучавшегося в те же годы в Бельгийской императорской консерватории у известного композитора Бинембаума. Это также — **У Боцао** (吴伯超, 1903-1949); **Чжэн Чжишэн** (郑志声, 1903-1941), который был воспитанником Парижской консерватории, **Цзян Вэнье** (江文也, 1910-1983), который изучал композицию в Японии [2, с. 140].

Все они вернулись на родину в 30-е годы. По сравнению с китайскими композиторами, учившимися за рубежом в 20-е годы, они владели навыками европейской композиции гораздо более профессионально.

Добавим к сказанному, что **русский композитор А. Черепнин (1899-1977)** в 1934-1937 годах бывал в Китае и Японии и много сделал для китайской музыкальной культуры. Например, благодаря его помощи, фортепианная пьеса **Хэ Лутина** (贺绿汀, 1903-1999) «Дудочка пастушка» стала известной в мире.

3. Искры авангардизма

Вторая мировая война серьезно повлияла на развитие музыки (с 1937 по 1945 годы в Китае шла война с Японией). В творчестве ряда композиторов намечается тенденция к упрощению средств музыкальной выразительности, стремление сделать свою музыку более доступной и понятной массовому слушателю, которая могла бы вдохновить каждого китайца на борьбу за победу. Например, произведения Сянь Синхая, созданные во Франции, по технике более сложны и современны, чем те, что написаны в Китае или СССР.

После войны с Японией в Китае начали преподавать западную композиторскую технику XX века. Ученик Хиндемита — **Тань Сяолин** (谭小麟, 1911-1948) в 1946 году вернулся в Китай из США. Стиль сочинений Тань Сяолина тех лет близок манере его учителя, а в педагогике (Тань Сяолин преподавал композицию в Шанхайском государственном музыкальном институте (ШГМИ)) заметно стремление передать полученные новые знания своим ученикам, научить новым приемам композиции, воспринятым им от Хиндемита. Тань Сяолин был очень талантливым композитором, но, к сожалению, по возвращении на родину, в Китай прожил лишь два года.

Немецкие композиторы Вольфганг Френкель (1897-1983) и Юлиус Шлосс (1902-1973) в ШГМИ вели курс сочинения в свободной атональности. **Сан Тун** (桑桐, 1923-2011) и другие молодые композиторы создали первые образцы музыки подобного рода. Они также изучали и теорию додекафонии, однако, произведения, написанные ими в этой технике, утрачены.

4. Зигзагообразный путь

С 1949 года в Китае начался новый период музыкального творчества. Почти во всем Китае в обучении теории музыки и композиции используется европейская система. Вступили в действие и программы творческого обмена между странами. Так, СССР командировал музыкантов-специалистов в Китай, например, крупный композитор и педагог Б.Арабов в 1955 — 1956 гг. преподавал композицию и анализ музыкальных произведений [5, с. 1]. В свою очередь, Китай послал своих молодых композиторов в СССР для углубления знаний. Самое важное при этом то, что китайцы могли перенять опыт российских музыкантов в сфере соединения западной композиторской техники с народной музыкой. Это оказало глубокое влияние на мышление китайских композиторов. Однако, следует отметить, что специалисты из СССР преподавали, преимущественно, в рамках традиции, не затрагивая современные техники композиции.

В период «Культурной революции» (1966-1976³) на музыкальное творчество был наложен ряд запретов, обусловленных идеологическими установками. Новое западное искусство было запрещено, и естественный процесс развития китайской музыкальной культуры был прерван. Знаменитый композитор Ма Сыцун даже вынужден был уехать в США.

В музыкальной культуре этого времени наблюдается новый расцвет жанра китайской оперы. Этот процесс начался ещё до «Культурной революции», а затем получил существенное развитие, так как многие профессиональные «новые композиторы» стали активными участниками твор-

ческих коллективов китайской оперы. **Чу Ванхуа (储望华, род. 1941)**⁴ в это время создал ряд интересных фортепианных пьес на темы народных песен и вокальных произведений китайских композиторов.

5. Новое время

В конце 70-х годов китайские композиторы ощутили свободную политическую атмосферу и наступил новый этап в художественном творчестве. На лекциях европейских музыкантов **Goehr Alexander (род. 1932)**, **Malec Lvo (род. 1925)** и **Casterad Jecques (род. 1926)** китайские композиторы начали заново осваивать западную музыкальную традицию XX века. Взрыв интереса к изучению западной техники XX века был связан с тем, что в течение долгого времени китайские композиторы были лишены возможности вести плодотворный диалог в области культуры с другими странами. Поэтому можно сказать, что «музыкальный авангард» в Китае ведет свое начало с 80-х годов [4, с. 555].

Первыми зрелыми, сформировавшимися композиторами Китая, свободно владевшими современной техникой сочинения, стали **Чжу Цзяньэр (朱践耳, р. в 1922)** и **Луо Чжунжун (罗忠镕, р. в 1924)**. Творческий путь их начался в первой половине XX века и продолжился уже после культурной революции.

В это время перед китайскими композиторами уже не стоит задачи поднимать дух народных масс, не нужно опасаться политических репрессий. Многолетний опыт и знания, полученные в условиях свободы мысли, явились благодатной почвой для возникновения разнообразных возможностей в области музыкального творчества.

Так, например, Чжу Цзяньэр начал свою композиторскую деятельность в армии, написав много военных песен в 40-х годах XX века. В 1955-1960 он изучал композицию в Московской консерватории (класс композиции С. Баласаняна). Следует заметить, что он был в числе тех немногих музыкантов того времени, которые получили полное профессиональное образование за рубежом.

Луо Чжунжун был воспитанником Тань Сяолина в Шанхае. Он считается одним из первых китайских композиторов, изучивших систему Хиндемита. Оба этих композитора достигли значительных успехов в своем творчестве в 80-90-х годах. Они хорошо известны во всем Китае как «Южный Чжу, Северный Луо»⁵.

Еще один композитор — **Ван Силинь (王西麟, р. в 1936)** — выпускник Шанхайской консерватории 1962 года. Он гораздо моложе своих двух предшественников, но пути их творческого становления похожи. В настоящее время он также является одним из крупнейших композиторов Китая.

Кроме композиторов старшего поколения, в 80-х годах появился ряд молодых авторов, среди них воспитанники Центральной консерватории: **Тань Дунь (谭盾)**⁶, **Е Сяоган (叶小刚)**, **Цю Сяосун (瞿小松)**, **Гуо Вэнцзин (郭文景)**, **Чжан Сяофу (张小夫)**, **Чэн Цыган (陈其刚)**; Шанхайской консерватории — **Сюй Шу-я (许舒亚)**, **Чжао Сяошэн (赵晓生)**; Уханьской консерватории — **Лю Цян (刘健)** и др. Почти все они родились в 50-х годах XX века (Сюй Шу-я р. в 1961), а к 80-м годам созрели для композиторской деятельности. Тань Дунь, Цюй Сяосун, Чжан Сяофу, Сюй Шу-я и др. после вузов изучали композицию и работали в Европе и Америке. Чу Ванхуа в 1982 г. уехал в Австралию. Гуо Вэнцзин всегда жил в Китае, но его произведения известны во всем мире⁷. Несмотря на то, что некоторые из них проживают за рубежом, эти композиторы — достойные наследники и продолжатели лучших традиций китайской музыки, основной потенциал китайской композиторской школы.

В самом конце века некоторые композиторы, которые долго жили в Европе или Америке, вернулись на Родину и начали работать в национальных консерваториях. Например, в 1993 г. Чжан Сяофу вернулся в Пекин из Франции и создал в Центральной консерватории лабораторию электронной музыки, а Цюй Сяосун приехал в Шанхай из США осенью 1999 года⁸.

Хотя в прошлом веке китайские авторы постоянно заботились о национальной определенности своих произведений, они постепенно осознавали, что сначала следует сформировать содержательную концепцию, а уже затем — технику для её реализации. Молодые композиторы начали

больше интересоваться старинной народной музыкой и её формами. В своих работах они сознательно обходят те черты китайского творчества, в которых проявлялось чрезмерное влияние западной музыки, чтобы сформировать новый китайский стиль.

В таких работах привлекается интонационный материал китайской национальной музыки, но он часто объединяется с западной композиторской техникой. Таким образом, глубокий философский смысл китайской традиции не только сохраняется, но и обогащается современными художественными идеями традиции западной.

В последние годы современные китайские произведения часто звучат на Западе. Среди китайских композиторов появляется немало лауреатов международных композиторских конкурсов. Такие достижения становятся возможными благодаря синтезу национальных традиций и многогранной мировой культуры в творчестве китайских музыкантов.

Примечания

¹ Это произошло в 1927 году. Через два года она стала государственным музыкальным институтом, затем Шанхайским государственным музыкальным институтом (в 1945 году), филиалом Пекинской консерватории (в начале 50-х годов), а в 1956 году получила современное название — Шанхайская консерватория.

² 冼星海. В российской литературе нередко неправильно пишется его фамилия как «Си». См.: [4, с. 545, с. 551]; или книгу «Си Син-хай» Г. Шнейерсона (М., 1956).

³ «Культурная революция» закончилась в 1976 году. Однако в российских изданиях указывается период с 1966 по 1979 [4, с. 552].

⁴ Чу Ванхуа обучался по классу фортепиано в Центральной консерватории (1958-1963). До этого он занимался композицией у Хуан Сянпэна и других педагогов в училище при консерватории.

⁵ Они живут в разных частях страны: Чжу Цзяньэр в Шанхае (на юге Китая), а Луо Чжунжун в Пекине (на севере Китая).

⁶ В российской литературе чаще пишется «Ган Дун» [6, с. 243].

⁷ Теперь он является профессором композиции в Центральной консерватории.

⁸ В нашем веке это случается всё чаще, например, Сюй Шу-я вернулся из Франции в феврале 2010 года, теперь он профессор композиции Шанхайской консерватории. Несмотря на то, что многие композиторы живут за границей, некоторые из них работают в Китае, например, Тань Дунь.

Литература

1. Пэн Чэн. Китайская ладовая система и её применение в XX веке. М.: МПГУ, 2006. 104 с.
2. 王震亚, 中国作曲技法的衍变, 北京: 中央音乐学院出版社, 2004, 290页。(Ван Чжэнья. Эволюция композиционной техники в Китае. Пекин, 2004. 290 с.)
3. 马辉, 歌曲写作教程, 北京: 华乐出版社, 2004, 180页。(Ма Хуэй. Курс сочинения песен. Пекин, 2004. 180 с.)
4. История зарубежной музыки. XX век / под ред. Н. А. Гавриловой и др. М.: Музыка, 2005. 572с.
5. 彭程, 斯洛尼姆斯基谈阿拉波夫在中国。 <http://www.emus.cn/?uid/14818>, 2012-02-07. (Пэн Чэн. Интервью: С. Слонимский о Б. Арабове в Китае).
6. Холопов Ю. Китайский авангард: от Сан Туна до Тан Дуна // М. Е. Тараканов: Человек и Фоносфера. Воспоминания. Статьи. М.: Алетейя, 2003. С. 243-251.
7. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры. Диссертация на соиск. уч. степ. канд. искусств. СПб.: СПГК, 1994. 142 с.

© Цюй Ва, Разгуляев Р. А., 2012

ПРЕЛЮДИЯ «ЧЖЭН СЯО ИНЬ» ЧУ ВАНХУА КАК ОБРАЗЕЦ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ «ВЭНЬЖЭНЬ»

Прелюдия китайского композитора Чу Ванхуа рассмотрена в контексте «Вэньжэнь» — культуры образованного класса в Китае. Автор критикует традиционный перевод сочинения как «Бамбук на ветру» и обосновывает свой — «Музыка просвещенных».

Ключевые слова: китайский композитор Чу Ванхуа, фортепианная музыка, прелюдия, культура «Вэньжэнь».

Фортепиано появилось в Китае сравнительно поздно — первая партия инструментов была завезена в страну английским бизнесменом только в 1842 году — и в довольно узких элитарных кругах любителей музыкального искусства. Замедленное распространение фортепиано было связано в первую очередь с его высокой стоимостью, отсутствием исполнительской школы и понятных неподготовленной публике произведений. Над решением последней задачи трудились многие китайские композиторы XX века. Чтобы слушатели заинтересовались «иностранцем», нужно было найти точки соприкосновения с родной, знакомой музыкальной культурой. Так появилось много фортепианных транскрипций на основе широко известных народных инструментальных и вокальных произведений. Наряду с освоением западных приемов письма, каждый композитор искал собственный способ претворения китайского музыкального мышления, речи и интонирования.

Композитор Чу Ванхуа (р. 1941) прошел индивидуальный и тернистый путь профессионального развития. Семья его была из представителей «вэньжэнь». Выражение «вэньжэнь» («вэнь» — литература, «жэнь» — человек) обозначает образованный класс феодального общества Китая. С начала XX века ряды образованных людей пополнились за счет нового класса общества — буржуазии и просветительской деятельности иностранных миссионеров. Для различения этих новых интеллигентов «не по крови» и потомственных «вэньжэнь» для обозначения последних используется выражение «шусяньмэнди» (синонимы «шидайшусянь», «шусяньмэньху»). «Шусянь» дословно переводится как «аромат книг». С древности для защиты книг от моли использовались ароматные травы, и от длительного пребывания в библиотеке этот запах переходил к читающему книги человеку.

Из поколения в поколение среди «вэньжэнь» передавались знания по четырем основным категориям: Цинь — музыкальный инструмент, Ци — шахматы, Шу — книга, литература и Хуа — живопись. В «феодальном» китайском обществе с этой идиллией могли соприкоснуться лишь единицы — те, кто принадлежал к элите по своему происхождению. В середине XX века часть «вэньжэнь» покинула свою родину, а во время культурной революции потомственные и новые «вэньжэнь» подвергались сильнейшим гонениям и репрессиям. В современном обществе Китая «шусяньмэнди» малочисленна и представляет собой часть интеллигенции.

С детства будущий композитор впитал в себя особую атмосферу культуры «вэньжэнь», где царила эстетика древнего Китая. Прелюдия «Чжэн Сяо Инь» была написана Чу Ванхуа на третьем курсе фортепианного отделения Центральной консерватории КНР в 1961 году. Это одно из первых фортепианных сочинений композитора. До этого из-под его пера вышло несколько сочинений для китайских народных инструментов. Нужно отметить, что долгое время у Чу Ванхуа не было возможности получить полноценное композиторское образование (по политическим причинам). Но это «любительское» произведение заслуживает внимания исследователей и исполнителей как редкий образец музыки «вэньжэнь». Кроме того, в ней уже ярко проявились индивидуальность и одаренность молодого Чу Ванхуа.

Китайское название этого сочинения довольно сложно перевести на русский язык. Английский вариант перевода (Bamboo in the wind) — «Бамбук на ветру» — не соответствует буквальному значению китайского названия. Мы предпочитаем отталкиваться от китайского варианта и рассмотрим значения иероглифов в названии. Чжэн (или гучжэн, гу — «древний») — древнекитайский щипковый музыкальный инструмент с 13-16-ю струнами. «Сяо» — это вертикальная (продольная) китайская флейта из бамбука, а «Инь» — особая напевно-растяжная форма

декламации стихотворений. Название прелюдии сразу наводит на мысль о музыке «вэньжэнь». Таким образом, можно перевести это выражение как «музыка просвещенных». Представители этой прослойки часто музицировали на гучжэн или сяо в уединении или в узком кругу, так как от слушателя требовались не только определенные знания, но и особое чутье, «родство души» с исполнителем для постижения содержания музыки. Таких людей называют «чжиинь» (чжи — знать; инь — звук, также этот иероглиф является составной частью слова музыка — иньюэ).

Существует предание о родстве души исполнителя и слушателя. Оно рассказывает о случайной встрече посла, известного музыканта периода Весны и Осени (770-476 гг. до н.э.) Юй Боя и дровосека Чжу Цзыци, который, несмотря на низкое происхождение, оказался единственным, кто мог определить содержание исполняемого. Посол был очень удивлен и обрадован, и они условились встретиться в следующем году. К сожалению, Чжу Цзыци к условленному времени скончался. Узнав об этом, Юй Боя разбил свой дорогостоящий инструмент гучжэн в знак печали по единственному понимающему его творчество другу и больше не творил.

Китайские «вэньжэнь» совмещали в себе функции композитора и исполнителя. Они редко импровизировали на чужие темы, в основном используя авторский музыкальный материал. Исполнение могло сопровождаться пением или декламацией стихотворений. Еще одной отличительной особенностью этого элитарного искусства является то, что это скорее музыка ума, а не души.

Обращение к этому виду традиционного искусства было очень необычно для 60-х годов XX века в КНР, когда усилия всех музыкантов были направлены на постижение западного наследия, и в творчестве преобладала революционная тематика. Еще более неожиданно было бы появление такой музыки в последующие десятилетия культурной революции, когда уже появилась строгая цензура.

Чу Ванхуа в этой прелюдии весьма удачно отразил эстетику «вэньжэнь»: невесомость, тишина, прозрачность, пастельность, отдаленность и т.п., характерные не только для традиционной музыки, но и живописи Китая. Такие черты не приветствовались в Новом государстве, так как считалось, что они вызывают в слушателях «неправильный настрой» и ассоциируются с бездельем и негой буржуазии.

Прелюдия написана в простой репризной двухчастной форме. Нужно отметить, что в фортепианной музыке того времени преобладала трехчастность. В первой части используется си-бемоль минорная пентатоника. Мелодия, звучащая в левой руке с характерным пунктирным ритмом и аккомпанементом вместе с нисходящими арпеджио по пентатонике, дублирующими опорные звуки (сильные доли) в мелодии, представляет собой соло гучжэн.

1.



Ритмический рисунок и интонации мелодии стилизованы весьма филигранно. По своей рафинированности данная пьеса выделяется не только в творчестве Чу Ванхуа, но и среди работ его коллег той эпохи, многие из которых в стремлении подражать западной музыке лишь поверхностно придавали «китайское» звучание своим творениям.

Завершается первая часть фразами с вопросительной интонацией, переходящими в восходящий пассаж. Каденция по звукам ми мажорной пентатоники (*Lento poi accel.*) подражает перебиранию струн обеими руками на гучжэн.

2.



Вторая часть по фактуре и гармонизации более близка европейскому гомофонному фортепианному письму. Мелодия здесь ритмически простая, без синкоп, с обильной орнаментацией

форшлагами. В аккомпанементе преимущественно используются аккорды без терции. Секундовые и кварто-квинтовые созвучия флейты сяо стилистически сближают вторую часть с первой.

3.



В конце прелюдии Чу Ванхуа использует музыкальный материал, завершающий первую часть. Вопросительная фраза в триольном ритме, нехарактерном для китайской музыки, подчеркнутая ремаркой *espressivo*, приобретает декламационный характер. Декламационности также способствуют ферматы, нарушающие метричность.

Динамика сочинения не выходит за пределы *mf*. Ремарку *Andante grazioso* в начале прелюдии трудно считать ключом к интерпретации сочинения, особенно для иностранных музыкантов. Несмотря на кажущуюся техническую простоту, стилистически данное произведение требует от исполнителя глубоких познаний не только в традиционной музыке, но и в других искусствах Китая. В статье «Художественный стиль и исполнительские рекомендации к фортепианной пьесе "Чжен Сяо Инь"», Чэнь Янь предлагает пианисту перенять некоторые приемы исполнения на гучжэн. Более целесообразным автор статьи считает привнесение китайской эстетики исполнения на народных инструментах, что будет более близко композиторскому замыслу.

Работа над новым звучанием фортепиано как китайского инструмента продолжится десятилетие спустя. Совместно с другими композиторами, Чу Ванхуа и его современники создадут развернутые фортепианные сочинения концертного типа на основе широко известных в Китае произведений для китайских народных инструментов: «Отражение луны в источнике» Чу Ванхуа, «Сяо и ударные Заката» Ли Инхай, «Сто птиц поклоняются фениксу» Ван Цзянчжун, «Осада с десяти сторон» Ин Чензонг, Лю Чжуан, Чу Ванхуа и др.

В последние десятилетия XX века китайские композиторы получают доступ к ранее запрещенным в их стране знаниям, обретают все большую свободу в выборе жанров, формы, темы. Они уже не ставят перед собой цель создавать только лишь «китайскую» музыку, доступную для широкой публики, и постепенно переходят к непрограммному творчеству. Постигая накопленный за последние столетия опыт зарубежных коллег, китайские авторы пишут все более индивидуальную и разнообразную по своей стилистике музыку, которая уже сейчас занимает свою нишу в истории мирового искусства.

Литература

1. Чэнь Янь. Художественный стиль и исполнительские рекомендации к фортепианной пьесе «Чжен Сяо Инь» // Журнал Политехнического Университета Шэньчжэнь (Journal of Shenzhen Polytechnic). 2008. Вып. 1. С. 65-68.
2. Чу Гэ. Замечали ли вы использование секунд, украшений и септаккордов в фортепианных сочинениях Чу Ванхуа? Часть 1 // «Фортепианное искусство» (Piano Artistry). Пекин: Китайское народное музыкальное издательство, 2008. Вып. 1. С. 45-49.
3. Чу Гэ. Замечали ли вы использование секунд, украшений и септаккордов в фортепианных сочинениях Чу Ванхуа? Часть 2 // Фортепианное искусство (Piano Artistry). Пекин: Китайское народное музыкальное издательство, 2008. Вып. 11. С. 41-45.

© Карнаухова В. А., 2012

ЗАКОЛДОВАННЫЙ КРУГ ОДИНОЧЕСТВА (К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ «ШУБЕРТИАНЫ» А. Ф. МУРОВА)

Статья посвящена феномену шубертианства в отечественном композиторском творчестве рубежа XX — XXI столетий, рассмотренному на примере «Шубертианы» А. Ф. Мурова (оркестровой транскрипции вокального цикла Ф. Шуберта «Зимний путь»). В тексте сделана попытка по опубликованным и неопубликованным источникам реконструировать историю создания этой партитуры. Исследовав письма, дневники и публицистику композитора, автор приходит к выводу, что в творческой биографии А. Ф. Мурова «Шубертиана» сыграла роль не только «приношения» Ф. Шуберту, но и своеобразной «духовной исповеди» своего создателя, отразив важные для него этические и эстетические постулаты.

Ключевые слова: Франц Шуберт, Аскольд Муров, партитура, транскрипция, письмо, слово, одиночество, романтизм.

Имя крупного отечественного композитора Аскольда Фёдоровича Мурова (1928-1996) прочно связано с музыкальной культурой Сибири. Благодаря исследованиям последних лет (диссертации Л. Л. Пыльневой «Симфония в творчестве Аскольда Мурова», книге «Аскольд Муров: Музыка. Сибирь. Эпоха» и др.), оно стало знакомо музыкантам разных территорий и поколений. Однако в концертных залах музыка А. Ф. Мурова звучит не так часто, как хотелось бы. По-видимому, не слишком знакома широкому читательскому кругу и его публицистика (книги очерков «Заколдованный круг», «В лабиринте» и др.).

Между тем, уже при беглом взгляде на список созданного А. Ф. Муровым поражает его масштаб и широта жанрового диапазона, вобравшего как традиционные, так и экспериментальные формы-миксты: от кантаты и хорового цикла до композиции для декламатора, солистки и группы инструментов («Блокиана»), от фортепианных пьес и камерного ансамбля до симфонии-балета или симфонии-концерта, от оперы и оперетты до радиодекламатория, сочинений для кино и даже цирковой программы.

Пробелы знания этой музыки отчасти помогают восполнить современные Интернет-ресурсы, знакомящие с записями «Осенней симфонии», «Симфониетты», музыки к пьесе «Вишнёвый сад» и другими композиторскими опусами. И все же объемное и разнообразное наследие А. Ф. Мурова заслуживает того, чтобы стать открытым как можно большей филармонической аудитории. Ниже речь пойдет о сочинении, занявшем в жизни и творчестве А. Ф. Мурова совершенно особое место — оркестровой транскрипции вокального цикла Ф. Шуберта «Зимний путь», ор. 114 (1977). Цель данной статьи — по опубликованным и неопубликованным источникам реконструировать реализацию композиторского замысла «Шубертианы».

В нотографии Мурова указанное произведение фигурирует под двумя названиями. Первоначальное — «*Einsamkeit*» (нем. — «Одиночество»), по-видимому, не вполне устраивало автора. В немецком языке слово *Einsamkeit* — женского рода, одно из его значений — уединённость (уединение). Исследователи указывают, что русский перевод имеет несколько иной смысловой оттенок, поэтому автор не включил его в заглавие цикла. Однако на титульном листе авторского рукописного варианта партитуры указано именно это название.

Обратимся к предисловию, предпосланному партитуре. В нём проявилось одно из композиторских свойств Мурова — любовь к слову при мастерском владении им. Стремление композитора комментировать собственные тексты, быть точным в ремарках, максимально ясно донести свои идеи до исполнителей, не допуская недосказанности, не раз отмечалось исследователями его творчества и авторами воспоминаний о нем [3, с. 8; 7, с. 300].

Итак, сам композитор объясняет свой замысел предельно чётко: «автор предлагаемой транскрипции сознательно вынес свою фамилию на титульный лист партитуры, принимая тем самым на себя полную ответственность за все композиционные решения, принятые в ходе переосмысления шубертовского оригинала... автор, в числе других, ставил следующие цели: 1. Еще раз (к 150-летней дате со дня смерти Ф. Шуберта) привлечь внимание музыкантов и любителей музыки к этому выдающемуся произведению; 2. Обогадив это камерное сочинение дыханием оркестра, придать ему более обобщенный смысл; 3. Усилить трагедийную сущность (как наибо-

лее важную) этого цикла. Отсюда возникла необходимость переозаглавить данную партитуру, воспользовавшись для этого названием 12-ой песни ("Einsamkeit"). Однако со временем у сочинения все же возникло второе название — «Шубертиана».

Наличие шубертовских аллюзий в музыке отечественных композиторов рубежа XX-XXI вв. неоднократно отмечалось в музыкальной науке. В числе авторов, апеллировавших непосредственно к транскрипциям шубертовских опусов, можно назвать Э. Денисова (инструментовка шубертовских вальсов для камерного оркестра, 1981-84), В. Сильвестрова («Свадебный вальс», Фр. Шуберт — В. Сильвестров из «Двух диалогов с послесловием», 1826...2002) и др. Можно упомянуть интересный опыт нижегородского композитора В. Холщевникова (цикл «Семь парадраз» на темы песен Ф. Шуберта для виолончели и баяна, 2001). Как феномен композиторского творчества, шубертианство стало своеобразной приметой времени, «резонируя» с неоромантической тенденцией эпохи.

Однако шубертиада А. Ф. Муро́ва носила, по всей видимости, характер мировоззренческий, эстетический, являясь глубоким личным переживанием композитора. О том, что Шуберт был в числе весьма почитаемых и ценимых А. Ф. Муровым гениев, пишет и его ученик, И. Хейфец: «Особенную слабость, по его собственным словам, он питал к Бизе и Шуберту. Он восхищался "Кармен-сюитой" Бизе-Щедрина, создал "Одиночество" — свободную оркестровую транскрипцию "Зимнего пути" Шуберта. Его шубертианство проявилось также в "Осенней симфонии" для ...оркестра русских народных инструментов 1978 года, поразительным образом сочетающей... "западничество" и "почвенничество"...» [8].

Упоминание о шубертианстве Муро́ва встречается и в других источниках: «Постепенно в музыке Муро́ва все большую силу набирает лирическая струя, отчасти навеянная впечатлением от музыки Шуберта, которая вдруг оказалась необычно созвучной духу сибирского композитора. Появился цикл «Einsamkeit»..., в котором явно высвечивается глубокий трагизм непонимания и утраты. Шубертовские аллюзии слышны... и в музыке к пьесе «Вишневый сад» (1978)» [1, с. 412].

И все же — почему для своей транскрипции из мастеров прошлого Муров выбрал именно Шуберта, в чем состоит особая духовная близость его мирозерцания современному композитору? Ответ на этот вопрос приходит после обращения к некоторым фактам. Необходимо вспомнить о немецких корнях композитора. Отец — Фёдор Фёдорович Муров (настоящая фамилия Брок) — немец по национальности. Возможно, что созвучность исканий Муро́ва-композитора поэтике Шуберта-Мюллера отчасти обусловлена этим. Хотя лучше всего «эффект притяжения» Муро́ва к Шуберту объясняют его письма и эссе, проливающие свет на общий для них мотив — тотального одиночества художника, отторгнутого обществом.

Шубертовский топос «отчуждения-отверженности» весьма полно освещен в отечественном музыкознании. Общеизвестен факт автобиографизма последнего песенного цикла Шуберта. Ю. Н. Хохлов приводит слова композитора, сказанные Бауэрнфельду в год создания «Зимнего пути»: «Что будет со мною, бедным музыкантом? В старости я, вероятно, буду вынужден, как гётевский Арфист, прокрадываться к дверям и выпрашивать хлеб» [9, с. 87].

Сходными лейтмотивами пронизано и литературное наследие А. Ф. Муро́ва. Звучащие, разумеется, «с поправкой» на страну и эпоху, они свидетельствуют о личном опыте автора, в полной мере ощутившего «диссонантность» бытия в обществе, где подлинное искусство подчинено произволу невежд, пережившего конфликт художника и власти. В одном из своих Вьетнамских дневников Муров констатирует, что большей части людей не свойственно историческое мышление, «и ведь именно они хозяева Мира..., видящие его только из одной своей «точки» обзора... Поэтому человек, снискавший дар и милость мыслить широко и свободно, со множеством разветвлений — несчастен и одинок!!!» [7, с. 312]. В одном из очерков читаем: «Трудное сейчас время для художественной работы. На каждого из нас давит груз одиночества» [5, с. 10].

По словам композитора, музыканты — это «чудаки-одиночки», предназначение которых — «спасти свою скрипку, чтобы в свой час вернуть людям веру, надежду и любовь» [5, с. 5]. В 1989 г. на страницах книги «Заколдованный круг» появляется горькое признание Муро́ва: в системе, «безнравственной и удушающей», где «серьезному, а тем более критическому искусству суждено было задохнуться» — «слушатели нас покинули». Произнесенные через двенадцать лет после создания «Шубертианы», эти слова, по-видимому, были актуальны и для времени её сочинения. Отмеченный не только в собственной жизни, но и в судьбах талантливых со-

временников мотив одиночества соседствует у Мурова с размышлениями о хрупкости и незащищенности самой музыки (столь же беззащитной, как и природа), и противопоставляется пошлости [5, с. 47].

Транскрипцию «Зимнего пути» композитор писал в расчёте на исполнение Сергея Яковенко. Адресованные ему письма многое проясняют в концепции автора, помогая восстановить отдельные этапы работы, поэтому имеет смысл их процитировать.

Уже в начале 1977 г., в письме А. Ф. Мурова к С. Б. Яковенко от 16 января упоминается о работе над «Одиночеством»: «О нашем Шуберте — написана треть (8 номеров). Правда, пишу не подряд, кое-что написано уже из второй части. Работаю «в упор» как никогда. И у Конен и, затем у Хохлова, — (приводится её цитата): «Лирика "Зимнего пути" неизмеримо шире любовной темы. Она трактована в широком философском плане — как трагедия духовного одиночества художника в лице мещан и торгашей». Мысль верная, хотя и неполная. Я пишу транскрипцию (а не оркестровку NB) в этом трагическом ключе и моя партитура, очевидно, будет называться «Einsamkeit» — «Одиночество» (оркестровая транскрипция вокального цикла «Зимний путь»). ...Перевод Заяицкого я оставляю, но он всё-таки (!) ужасен. Жив буду, — когда-нибудь доберусь и до текста... Теперь, когда я погрузился в это сочинение основательно, я вижу что это не только «работа Века», но и главное сочинение (среди моих опусов) всей моей жизни... Будем надеяться, что и Вам и мне она принесет когда-нибудь большое художественное удовлетворение. Кстати, (я об этом вспомнил совсем недавно) будущий год — год Шуберта!!! 150 лет со дня смерти. Одно сомнение вкрадывается в меня в связи с этой партитурой: — не окажется ли оно слишком русифицированным??? Здесь я уже искал всяких примеров тысячи (Бах-Бузони, Шуберт-Прокофьев, Шуберт-Лист, Мусоргский-Равель, Бизе-Щедрин...) ...Ладно, пусть об этом судят критики. Это — их хлеб. Наше дело грамотно, культурно и темпераментно написать, а там как Бог пошлет...».

Критическая оценка композитором русского перевода С. Заяицкого, заслуживает краткого комментария. По-видимому, все же не случайно именно этот, хотя, наверное, и не бесспорный, но наиболее известный перевод стал «должителем» среди других [4]. Важнее же, может быть, другое: в жизни С. С. Заяицкого текст Мюллера также сыграл роль «индикатора» одиночества, определив предчувствие трагически раннего ухода. И в этой плоскости у А. Ф. Мурова неожиданно обнаруживаются «линии пересечения» с переводчиком. В статье «"Зимний путь" Мюллера-Шуберта в личном деле Сергея Заяицкого» Е. Луценко отмечает: «У "Зимнего пути" особая роль в творческой биографии Заяицкого. Как и любой другой переводчик 20-х годов, часто вынужденный брать поденную революционную работу... Заяицкий может быть уподоблен странствующему подмастерью "Зимнего пути", подспудно понимающему, что в новой Стране Советов, где безжалостно жгли во дворе Консерватории ноты Рахманинова, он может при хорошем стечении обстоятельств обрести финансовый покой, но не свет» [4].

Изучение писем А. Ф. Мурова позволяет судить об этапах написания «Шубертианы». Так, в послании С. Б. Яковенко от 7 июля 1977 г. композитор сообщает о готовности партитуры и планах её исполнения: «Завершен годичный труд; даже не верится, что все уже позади и этот гигантский формат — реальность...». Из письма ясно, что дирижировать новым сочинением в Новосибирске будет Арнольд Кац. Однако Муров мечтал и о записи «Шубертианы», и об исполнении её в столичных концертных залах: «Для меня, конечно, важно, чтобы эта транскрипция прозвучала в Новосибирске, но главное — это в столицах и грамзапись. В отличие от многих моих предыдущих «адресованных» работ эта писалась основательно, навсегда (!), для всех оркестров, "на всю оставшуюся жизнь"...».

По поводу своей редакции композитор пишет, что «все осталось на своих местах», попутно все же предупреждая, что партитура потребует от солиста привыкания к некоторым её особенностям. Их анализ, безусловно, заслуживает отдельного разговора. Много в транскрипции Мурова совпадает с оригиналом. Так, например, полностью сохранена вокальная строка. Партия же аккомпанемента сильно переосмыслена, возникли авторские прелюдии и постлюдии, несущие важную смысловую и драматургическую нагрузку. В партитуре «Шубертианы» проявился свойственный и другим опусам композитора «эффект пространства», сказавшийся, в частности, в авторском указании использовать струнный квартет за кулисами и струнный квартет в оркестре. [2, с. 365]. Это проявилось и в использовании отдельных тембров, например, колоколов. Их звучание в начале первой и перед последней песней цикла создаёт своеобразную «тембровую арку» всей композиции. Особого внимания заслуживает и трактовка арфы, которая, по словам автора,

должна звучать «подобно лютне», подчеркивая камерно-исповедальный тон музыки. В сфере тональной логики, несмотря на изменение тональностей песен, транскрипция Муро́ва сохранила общую тонико-доминантовую линию развития (у Шуберта: d-moll в первой песне — a-moll в последней, у Муро́ва: c-moll — g-moll).

Появление «Шубертианы» вызвало отклик Геннадия Рождественского. В письме композитору он писал: «Ваша работа безусловно очень интересна и неординарна, ясно, что Вы «сопережили» весь цикл вместе с Шубертом. Конечно, можно спорить о правомочности подобных транскрипций в наши дни, но только не с позиций (избави Бог!) «буквы», а только лишь с позиций «духа», а эти «позиции», к счастью, не зафиксированы».

Первое исполнение С. Б. Яковенко «Шубертианы» состоялось 15-16 февраля 1978 г. вместе с Симфоническим оркестром Новосибирской государственной филармонии (дирижер — А. Кац) [6, с. 428]. В начале апреля того же года С. Б. Яковенко пел её в Воронеже (оркестром также дирижировал А. Кац). Известно, что в ноябре 1982 года С. Б. Яковенко исполнил это сочинение в Ростове-на-Дону (оркестром дирижировал А. М. Скульский, несколько ранее, 21 апреля 1982 г. исполнивший транскрипцию в Томске). Письма, отправленные А. Ф. Муровым С. Б. Яковенко в начале 1980-х, свидетельствуют о планах исполнения «Шубертианы» в российских городах, в частности, Барнауле и Кемерово. Эти планы осуществились: произведение было исполнено 11 февраля 1983 г. в филармоническом зале Барнаула, а 1 ноября 1983 г. — в Кемерово (в обоих случаях оркестром дирижировал А. М. Скульский). К сожалению, обсуждаемая с Геннадием Рождественским запись «Шубертианы» не состоялась. В нотографическом справочнике сочинений А. Ф. Мурова, изданном в 2008 г., указывается запись транскрипции из фонда Государственной телерадиокомпании «Новосибирск».

Исследование партитуры «Шубертианы», посвященных ей писем, дневников и публицистики А. Ф. Мурова приводит к мысли, что в творческой биографии композитора эта транскрипция сыграла роль не только «приношения» Ф. Шуберту, но и своеобразной «духовной исповеди», отразив главные этические и эстетические постулаты своего создателя.

Литература

1. Биография А. Ф. Мурова // Аскольд Муров: Музыка. Сибирь. Эпоха / авт.-сост. Л. Л. Пыльнева. Новосибирск: Наука, 2008. С. 405-413.
2. Гончаренко С. Об одной особенности фактуры в произведениях А. Ф. Мурова // Аскольд Муров: Музыка. Сибирь. Эпоха / авт.-сост. Л. Л. Пыльнева. Новосибирск: Наука, 2008. С. 365-373.
3. Куницын О. «Переплавилось в музыку время, пространство...» // Аскольд Муров: Музыка. Сибирь. Эпоха / авт.-сост. Л. Л. Пыльнева. Новосибирск: Наука, 2008. С. 7-12.
4. Луценко Е. «Зимний путь» Мюллера-Шуберта в личном деле Сергея Заяицкого / [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru> >Вопросы литературы>|10.html — Дата обращения: 30.01.2012.
5. Муров А. Заколдованный круг. Публицистические очерки. Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 1989. 104 с.
6. Нотографический справочник // Аскольд Муров: Музыка. Сибирь. Эпоха / авт.-сост. Л. Л. Пыльнева. Новосибирск: Наука, 2008. С. 414-434.
7. Пыльнева Л. К вопросу об этических и эстетических взглядах А. Мурова // Аскольд Муров: Музыка. Сибирь. Эпоха / авт.-сост. Л. Л. Пыльнева. Новосибирск: Наука, 2008. С. 297-313.
8. Хейфец И. Памяти Мурова / [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.21israel-music.com/Murov.htm>. Дата обращения 28.01.2012.
9. Хохлов Ю. «Зимний путь» Франца Шуберта. М.: Музыка, 1967. 461 с.
10. Муров А. Письма к С. Яковенко (из личного архива С. Яковенко).

© Пыльнева Л. Л., 2012

О РАННЕМ ЭТАПЕ ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРОВ В РЕСПУБЛИКАХ СИБИРИ

Творчество композиторов в республиках Бурятия, Тува и Якутия развивалось в музыкальном пространстве сибирского региона, включавшем множество культурных пластов. Их пересечения обусловили несколько вариантов преломления национальных музыкальных традиций в контексте канонов, сложившихся в европейской культуре. Перспективным направлением стала совместная работа композиторов — представителей различных культур, в их произведениях найдены наиболее интересные формы межкультурных взаимодействий.

Ключевые слова: традиционная музыкальная культура; музыкальная культура Бурятии, Тувы, Якутии; творчество композиторов Сибири.

Традиционная музыкальная культура и профессиональное письменное композиторское творчество представляют различные, но в то же время соотносящиеся между собой системы мышления. При этом особое значение в истории каждой культуры приобретают ранние этапы их взаимодействия, когда закладываются фундаментальные основы создания музыки композиторского (авторского) типа, определяются пути ее развития, включающие стилистический и жанровый облик. Профессионализация искусства подразумевает движение от нефиксированных многовариантных образцов — к точным, фиксированным, от приуроченного бытования жанров фольклора — к их свободному использованию, от сакрально значимых форм звучания — к направленным на удовлетворение эстетических потребностей.

Становление профессионального творчества в новых композиторских школах каждый раз проходит через решение основополагающей проблемы: преломление национальных музыкальных традиций в контексте канонов, сложившихся в европейской культуре. Это предполагает, во-первых, поиск точек соприкосновения между языком фольклора и средствами музыкальной выразительности, характерными для профессионального искусства, а во-вторых, анализ механизма диффузных процессов, свойственных данной национальной культуре.

Задача слияния локально-национального и общеевропейского решалась в 1930-е — 40-е годы в республиках Сибири — Бурятии, Туве и Якутии, где зарождение композиторского творчества, подчиняясь общим закономерностям развития искусства, приобретало некоторое своеобразие. Последнее было обусловлено сложной структурой культуры, подготовленной продолжительным историческим периодом, в рамках которого кристаллизовалось музыкальное пространство региона. Оно включало множество напластований, образовавшихся в результате сосуществования на территории края представителей различной национальной, конфессиональной и социальной идентификации. Напомним, что в Сибири сохранялись живые фольклорные традиции местных народов и переселенцев, которые уже сами по себе были неоднородными вследствие различных локальных воздействий. Так, в отдельных местностях традиционное искусство продолжало (и продолжает) жить в своей прежней форме, в других районах под влиянием соседствующих национальных культур оно приобрело новые признаки, в-третьих — развивалось в непосредственных контактах с бытованием музыки профессионального типа. Становление профессиональной культуры было стимулировано многолетним участием коренных жителей в общей логике развития региона, знакомством коренных сибиряков с профессиональной русской и зарубежной музыкой, с практикой церковного и светского музицирования, с художественно-эстетическими позициями европейских народов. Тот факт, что культурные слои существовали не изолировано, а в непрерывных пересечениях, детерминированных процессами политического, экономического, бытового, религиозного характера, предопределил нелинейный характер развития композиторского творчества в названном регионе¹ и появление его нескольких форм.

Первая из них определялась деятельностью композиторов и музыкантов русской школы, приехавших в Бурятию, Якутию и Туву: П. Берлинского, М. Фролова, С. Рязова, Л. Книппера, Г. Литинского, Н. Пейко, Р. Ромм, Д. Салиман-Владимирова, А. Аксенова, Р. Мироновича, Л. Израйлевича. В контексте творчества российских авторов упомянем обработки бурятских

народных песен (1939-1940) и музыку к драматическим спектаклям «*Оюн Бэлиг*» С. Туя (1936), «Тартюф» Ж.-Б. Мольера (1936), «Один из многих» Н. Балдано (1937)², написанные В. Морозкиным; «Героический марш Бурят-Монгольской АССР» (1936) Р. Глиэра; «Марш на бурят-монгольские темы» для духового оркестра (1929), сюиту на монгольские темы для скрипки и фортепиано (1930), обработку песни «*Хатархаада*» для 2-х скрипок, альты и фортепиано (1931), «Торжественный марш» (1933) и ораторию «Из мрака к свету» (1932)³ на слова Д. Дашинамаева, принадлежавшие П. Берлинскому. Также назовем Балладу для фортепиано (1939) и сюиту «Из якутских легенд» (1940) Н. Пейко; обработки тувинских мелодий для духового оркестра, сделанные в 1920-е — 30-е годы С. Коровиным; инструментальные опусы В. Безъязыкова, в том числе пьесу «Раненый орел» и вальс «Саянские горы», относящиеся к началу 1930-х годов; оперу «На Байкале» (1948) Л. Книппера, оперу «*Мэдэгмаша*» (1949, во второй ред. — «У подножия Саян», 1952) и балет «Свет над долиной» (1948) Н. Ряузова.

Другой формой творчества стала работа композиторов — представителей коренных народов Сибири. В рассматриваемый период в республиках трудились представители бурятского, тувинского и якутского искусства — Д. Аюшеев, Ж. Батуев, Г. Дадуев, Б. Ямпиров, А. Скрябин, Ф. Корнилов, М. Жирков, А. Чыргал-оол и Р. Кенденбиль. Среди их сочинений преобладали песни и небольшие инструментальные пьесы, а также оформление к драматическим постановкам. Например, М. Жирковым была написана музыка к пьесам «*Кузнец Кюкюр*» (1936) и «*Сайсары*» (1943) Д. Сивцева-Суорун Омоллона, «Человек» (1937) Н. Мордвинова, «*Туйарыма Куо*» (1938) П. Ойунского, «Любовь» (1943) А. Софронова, «*Лоокут и Ньургусун*» (1946) Т. Сметанина, «*Манчаары*» (1947) В. Протоdjeяконова, «*Чурум-Чурумчуку*» (1947) С. Элляя; А. Скрябину и Г. Корнилову принадлежали авторские песни и обработки; Ж. Батуевым — Б. Ямпировым — Д. Аюшеевым была создана коллективная оркестровая сюита (1940). Переложения народных мелодий для скрипки или голоса, авторские песни и инструментальные пьесы⁴, опера «*Дарима*» на либретто автора (1945) и балет «*Бато*» на либретто М. Арсеньева (1946) принадлежали Д. Аюшееву; транскрипции бурятских песен «*Степь Кижинги*», «*Туман в горах*», «*Молодость*» для хора и авторская хоровая «*Бурят-Монголия*» на текст Ц. Галсанова (1934) были написаны Б. Ямпировым, и так далее.

Наличие авторов — обладателей различного культурного багажа определило и появление нескольких подходов к решению проблемы синтеза между пластами профессиональной и традиционной культуры, между системой национального мелоса и жанрами и принципами профессионального музицирования. Каждый из приезжих оперировал индивидуальным комплексом выразительных средств, но перед ними стояла общая задача погружения в систему музыкальной семантики и символики, свойственной традиционным культурам, и адаптация фольклора к устоявшимся методам работы с материалом. В результате опусы этих авторов, основанные на национальных традиционных бурятских, якутских и тувинских интонационных источниках, обладали чертами индивидуального почерка, связанного с избирательным обращением к элементам фольклора и с использованием кроссжанровых переходов, когда элементы одного жанра свободно внедрялись в другой и подвергались различным трансформациям (в частности, трактовку фольклорных тем в рамках другого жанра — марша использовал Р. Глиэр в «Героическом марше Бурят-Монгольской АССР»). Соответственно, в этом случае фольклорные интонации и формулы были внедрены в уже устоявшуюся профессиональную систему средств музыкальной выразительности (например, в «Марше на бурят-монгольские темы» П. Берлинского, в увертюре «Братство народов» (1943) М. Фролова).

Для сибирских коренных авторов включение в среду профессионального творчества означало расширение жанровой линейки и поиск корреляции между типами развертывания, характерными для фольклорного музыкального материала, с одной стороны, и приемами, отработанными в недрах отечественной композиторской школы, — с другой. В их сочинениях в этот период ощущалось преимущественное нахождение в сфере эстетики фольклора, в результате чего проявлялось свойственное традиционной музыке вариантное обновление и использование методов развития, не разрушавших жанровой и тематической целостности фольклорного образца. Непосредственная филиация между авторскими сочинениями и их прототипами, имеющимися в традиционной культуре, обусловила сохранение сюжетных, образных, жанровых, тематических,

признаков модели. Например, черты типового напева прослеживаются в песнях Ж. Батуева «*Жаргал*» («Счастье») и «*Песня о Кижинге*».

Очевидно, что на начальном этапе жанровые предпочтения местных или приезжих композиторов ограничивались песнями, обработками и опусами для театра, причем наиболее удачными оказались произведения малых форм как самые близкие к фольклорным прототипам, тогда как большую сложность представила работа над созданием крупных сочинений для национальных музыкальных театров. Подобные замыслы требовали не только мастерства, но иного уровня обобщения, без которого спектакль порой превращался в дивертисмент красочных вокально-хоровых или танцевально-пантомимных сцен. Создание крупных полотен подразумевало не простое суммирование ряда малых форм, а достижение определенной целостности художественно-эстетического замысла и его воплощения на уровне драматургии и формообразования, интонационных и тематических связей, что на рассматриваемом этапе осложнялось трудностями синтеза языковых систем. Поэтому ранние сибирские оперы и балеты закономерно представляли опытные образцы. В частности, к ним принадлежали уже названные опера «*Дарима*» и балет «*Бато*» Д. Аюшеева, которые не удовлетворили самого композитора, уничтожившего рукописи. В том же ряду оказались первые оперно-балетные опыты Л. Книппера («*На Байкале*») и Н. Рязова («*Мэдэгмаша*» и «*Свет над долиной*») ⁵. В опусах русских авторов наблюдалось отсутствие стилевого единства и драматургические просчеты, обусловленные сложностями включения национальных бурятских источников в систему избранных жанров. Кроме того, хотя определенный колорит и ощущался, поверхностное знание местного вербального и музыкального языка привело к некоторой условности в передаче национальных тем и интонаций, часто приобретающих в сочинениях Л. Книппера и Н. Рязова «общевосточное», «общепентатоническое» звучание [1, с. 46]. Поэтому работа с крупными театральными жанрами на базе сибирского фольклора требовала длительного периода эволюции музыкального мышления.

Отвечающее социальным процессам и отечественной политике в области искусства желание спрессовать развитие музыкального искусства во времени породило третью, уникальную форму работы, не наблюдаемую в другие эпохи, а бытовавшую лишь в ряде республик Советского Союза — совместное творчество представителей двух культур. Такая деятельность оказалась весьма органичным и перспективным направлением межкультурных взаимодействий в контексте сибирского музыкального пространства. И, хотя в целом период существования творческих союзов был недолговечным (в основном 1940-е — 50-е гг.), он составил заметную страницу в истории композиторского творчества Бурятии, Тувы и Якутии ⁶.

Избранное направление совместной работы не позволило окончательно решить все проблемы, но дало возможность наметить пути их преодоления, обеспечило взаимообогащение на уровнях жанров и форм, тем и идей, способствовало включению нового интонационного фонда в музыкальный обиход. При этом целью становилась не только апелляция к национальному началу, а стремление к достижению целостности всей системы произведения. Конечно, степень участия композиторов в различных опусах была неодинаковой, но, вне сомнения, в рассматриваемых случаях речь шла о неразделимом содружестве, когда художественный результат становился общим достижением и достоянием.

Так, в создании музыки к драме «*Баир*» (1939) вместе с П. Берлинским участие принимал начинающий бурятский композитор Б. Ямпиллов ⁷; Д. Аюшеев своим знанием национального языка и фольклорного музыкального фонда содействовал М. Фролову в работе над оперой «*Энхэбулат-батор*» (1940) ⁸; плодами совместного творчества М. Жиркова и Г. Литинского стали оперы «*Нургун Боотур*» и «*Сыгый Кырынаастыыр*», балеты «*Сир Симэгэ*» («Полевой Цветок») и «Алый платочек» (все — в 1946 — 1947 гг.); первая часть оперной трилогии Д. Аюшеева «*Побратимы*» (1957) написана в соавторстве с Б. Майзелем; в творческом содружестве были созданы балеты «*Во имя любви*» (1957) Ж. Батуева — Б. Майзеля и «*Красавица Ангара*» (1959) Л. Книппера — Б. Ямпилова; работа над музыкой к драме «*Чечен и Белекмаа*» (1945) была начата Р. Мироновичем совместно с С. Сарыг-оолом (завершено только первое действие, позднее работа над тем же сюжетом была продолжена Р. Кенденбилем).

Сюжеты перечисленных опусов были связаны с национальными легендами и сказаниями. Моделями при создании сочинений выступали, с одной стороны, жанры, сложившиеся в отечественной культуре: эпическая, сказочно-эпическая, историко-героическая опера, эпический ба-

лет, балет-поэма, а с другой — различные игровые и обрядовые формы традиционной музыки, в той или иной мере связанные с театром. В том числе элементы театрализации наблюдались у народов Сибири в комедиях, подобных «Краже белого быка» [2, с. 417], которая являлась образцом фольклорного бурятского театра, в разнообразных сюжетных танцах и играх, напоминающих представления, например, в «*Хурайн наадан*» («Тетеревиный танец») и «*хойри наадан*» («Глухариная пляска»). Игровые формы бытовали в традиционных летних праздниках-соревнованиях (*наадан, ысыах*) и тому подобных игрищах, включающих состязания певцов и танцы участников национальной борьбы *хуреш*. Театральные элементы коренились и в творчестве *олонхосутов, тоолчу* и *улигершинов*⁹, использовавших в своих сказаниях различные техники звукоизвлечения, стили мелодики и тембры, лейтмотивные характеристики, звукоподражания, мимику и жесты, способствующие как более емкой характеристике персонажей, так и более убедительной передаче различных коллизий, происходящих с героями эпоса. Еще одной формой представлений являлись буддийские мистерии «Цам», с которыми в различных вариантах хорошо были знакомы народы Южной Сибири. Все это обеспечивало почву для создания театральных спектаклей.

В опусах, написанных «творческими бригадами», колебалась мера соотношения национального традиционного и всеобщего профессионального: в одних случаях фольклорные формы или их элементы были адаптированы к жанровой модели, устоявшейся в европейском искусстве, в других — жанры традиционного искусства становились базовыми моделями произведений, но обогащались методами развертывания и приемами, характерными для профессионального искусства. Описанные процессы и шаги развития вполне отчетливо проявляются в конкретных произведениях. Так, путь адаптации традиционного жанра к сценическому был предложен М. Жирковым-Г. Литинским в опере «*Нюргун Боотур*»¹⁰, в которой композиторы воспроизвели структуру и многие признаки олонхо¹¹. В частности, был применен принцип вариантного бытования музыкальных номеров, сохранены присущие олонхо повествовательность, замедленность развертывания, особенности соотношения фабулы и сюжета, сюжетобразующая функция главного героя¹², типичные лейтмотивные характеристики персонажей, разговорные элементы, преобладание монологических вокальных форм (в опере 31 песня, 18 хоровых фрагментов и всего 6 ансамблей). Сходство с логикой эпического сказания прослеживалось и в множественности драматургических линий, проходящих пунктиром через весь спектакль.

Системная связанность с олонхо подтверждалась использованием языка оригинала, стилистики и ритмики текста и двух типов интонирования (*дьиэрэтии ырыа*¹³ и *дэгэрэн ырыа*¹⁴), характерных для традиционного якутского искусства. Распространенный в сольных ариях стиль *дьиэрэтии ырыа* обеспечил упомянутую вариантность бытования оперы, когда конечный результат в большой мере зависел от возможностей и техники конкретных исполнителей. В этом контексте естественно, что основой фиксированных вариантов мелодий часто становились оригинальные напевы, записанные с голоса певцов (например, в №14 был использован мотив, напетый исполнителем И. Избековым; в №19 — записанный с голоса С. Зверева; в №№20 и 79 — широко бытующие оригинальные хоровые напевы¹⁵ и т.д.). Но, несмотря на отчетливую принадлежность якутской культуре, выразившуюся во включении национальных интонационных и тематических источников, а также в использовании неразрывно связанной с этими источниками логики развития материала, опера «*Нюргун Боотур*» обладала чертами инокультурных влияний, продиктованными законами сценического жанра. Это сказалось в элементах сквозного развития, когда тонально и интонационно объединялись несколько номеров, в создающей арки тематической повторности и использовании принципов симфонической разработочности в отдельных сценах. Если в сольных эпизодах роль инструментального сопровождения, как и в аутентичном сказании, была предельно скупой, то показательно сугубо оркестровое решение всех действенных сцен, придающее динамичность движению (например, сцена Ворона и *Туйарымы*, сцена появления *Нюргуна Боотура* и воскрешения *Юрюн Уоллана*, схватка с *Кыыс Кыскыйдаан* и победа *Нюргуна* и др.). Гармонический язык и красочная оркестровка оперы испытали несомненное влияние принципов, сформировавшихся в недрах российской композиторской школы.

К непреодоленным недостаткам причислим неоднородности стилистического характера, связанные с тем, что применение ряда элементов музыкальной выразительности воспринималось не вполне органичным на фоне палитры средств олонхо. Также мешало использование для каждого вида действия или характеристики персонажей только определенных комплексов средств,

практически не пересекающихся между собой: это отвечало эпической замедленности развертывания и создавало впечатление монументальности происходящего, но порождало «стилевые перепяды» между инструментальными, вокальными сценами и обрядовыми разделами. Так: 1) действенные эпизоды, будучи реализованы инструментальными средствами, пением не сопровождалась; 2) музыкальные характеристики главных действующих лиц, призванные раскрыть мир чувств и мыслей героев, как правило, были даны через их сольные высказывания, написанные в стиле *дьиэрэтии ырыа*; 3) комментарии персонажей, не принимающих непосредственного участия в событиях, решены в формах кратких хоровых эпизодов; 4) ритуальные сцены, способствующие созданию колорита, выполнены в стиле *дэгэрэн*. Кроме того, опора на *дьиэрэтии ырыа* автоматически ограничила круг возможных интерпретаторов сочинения певцами, владеющими этим специфическим стилем, в результате чего опера в настоящее время ставится в основном на якутских сценах. Но в целом «*Нюргун*» стал важным шагом для якутского музыкального искусства и наработанные в нем методы адаптации традиционных жанров имели значение в дальнейшей работе, в том числе в операх «*Сыгый Кырынаастыыр*» М. Жиркова-Г. Литинского, «*Лоокут и Нюргусун*» (1959) Г. Григоряна, «*Песнь о Манчаары*» (1967) Г. Комракова-Э. Алексеева, «*Колыбельная песня*» (1985) З. Степанова.

Не менее интересный результат межкультурных проникновений был достигнут в «*Побратимах*» Д. Аюшеева-Б. Майзеля на либретто бурятского драматурга Н. Балдано¹⁶. Сочинение задумывалось как опера на национальном материале, ее замысел как инициальной части трилогии и реализация принадлежали Д. Аюшееву¹⁷. К недостаткам первой редакции относились: нехватка интонационной дифференциации в характеристиках русских и бурятских персонажей (все были обозначены единым комплексом интонаций бурятского фольклора¹⁸), однообразность инструментовки, а также невыстроенность музыкальной драматургии и замедленность развития основной линии, что отчасти вытекало из характерного для того периода увлечения обрядовой стороной. В то же время Д. Аюшеев сумел создать емкие образы персонажей оперы — охотника *Булган-Табиты*, нойона¹⁹ *Борбона*, героев *Сарюн* и *Мунко*, базируясь на жанровой и интонационной семантике и на «знаковых» интонациях, сформировавшихся в фольклорной традиции. Вторая редакция осуществлена при участии Б. Майзеля, который помог устранить интонационное однообразие, дописав русские хоры (в частности, хор на текст «Позади Казань и Волга вольная»), арию предводителя казаков, русскую пляску и финальный хор, а также вступление к опере и симфонический антракт к 4-й картине («*Бой и рассвет*»)²⁰. Он же внес существенные изменения в инструментовку, в результате чего спектакль приобрел черты эпической оперы.

Симптоматично непосредственное двуязычие сочинения, придающее действию историческую достоверность (отметим, что двуязычие стало характерным и для дальнейших сочинений Д. Аюшеева). Часть номеров написана на бурятские тексты, другая — на русские: в том числе бурятский язык использован в хоровых сценах провожания охотников, ёхорах²¹, в финальном хоре, в партиях главных действующих лиц, а русскоговорящими персонажами явились казак Дубов и русские воины. Центральный герой оперы — охотник *Булган-Табита* выступал двуязычным персонажем в прямом смысле этого слова: в прологе звучало его ариозо «*Далеко, далеко земли наши лежат*», в 1-м действии — ария «*Дуулазугаала гэхэдэ танай дурытнай яажса буляахаб*» («Когда воспевают вас в песнях, хотят завоевать вашу любовь»), а во 2-м — традиционное «*Тоолэйн дуун*» («Песня при подношении почетному гостю»)²². Представляется, что потребность в использовании двух языков с их ритмикой и стилистикой определялась не только смысловыми моментами, а планируемой опорой на национальный музыкальный тематизм. Характеристики русскоязычных персонажей основывались на темах, связанных со славянским фольклором (например, интонации русской песенности прослеживаются в ариях и хорах, русской плясовой — в сцене *сурхарбана*²³ после бурятского «Танца тетеревов»), а бурятские источники были представлены в партитуре вариантом народной бурятской песни (ария *Булган-Табиты*), народной мелодией «*Хададаал модонинь*» — «*Деревья в лесу*» («Провожальная песня» в 1-й карт.), оригинальными мотивами в тексте праздника-сурхарбана (застольная и ехор в 3-й карт.), бурятской *ута дуун*²⁴ (ария *Номин*), обрядовой песней и танцем с луками (4-й карт.). Постепенное сближение тематизма, основанного на русском и бурятском фольклоре, по замыслу авторов, иллюстрировало основную идею оперы о духовной общности двух народов, перекликающейся с понятием «*анда*» — «побратимы».

Таким образом, как и «*Нюргун Боотур*», сочинение сложилось на пересечении различных типов мышления. Опера «*Побратимы*» как профессиональный жанр вобрала в себя черты национального обрядового песенно-танцевального и игрового фольклора. Это отразилось в массовых сценах, где преобладало прямое включение материала, наблюдалось в логике построения сцен и отдельных номеров, а также было заметно в принципах гармонизации, преимущественно связанных с созданием звукоокрасочных эффектов, с использованием кварто-квинтовых аккордов как опорных для кварто-квинтовых попевок и элементов гетерофонии как реализации принципов настройки бурятских струнных инструментов. Профессиональные навыки Б. Майзеля способствовали определенной систематизации средств выразительности и дали возможность выстроить музыкальную драматургию спектакля. Однако и в этой опере тандему разнонациональных композиторов не удалось в полной мере разработать единую систему выразительных средств, поэтому стилевой однородности соавторы не достигли. Также еще не была преодолена неторопливость развертывания, характерная для фольклорных сюжетов, но противоречащая динамичному музыкальному искусству XX столетия. В то же время спектакль удостоился положительных отзывов на Декаде 1959 года и стал определенной ступенью для дальнейшего роста мастерства Д. Аюшеева, бурятских композиторов в целом и важным этапом развития творчества в сибирских республиках.

Подлинно же мастерское решение было найдено в балете «*Красавица Ангара*» Л. Книппера-Б. Ямпилова, и счастливая сценическая судьба произведения была обусловлена высоким художественным результатом. Практика балетных сказочно-фантастических феерий реализована в спектакле с опорой на бурятский легендарный сюжет, благодаря своей поэтичности неоднократно преломленный в опусах национальных писателей и поэтов²⁵. В этом сочинении, не связанном со словом, авторы сумели добиться наиболее органичного синтеза художественных приемов и интонационных формул различного происхождения: представляется, что именно оторванность от вербального начала способствовала преодолению конкретики, обусловленной устоявшейся взаимосвязью слова и музыки. Несмотря на включенные в партитуру интонации национального фольклора, элементы хореографии и приемы звукоокрасочности, бóльшая опора на характерные принципы отечественного балетного искусства и применение методов симфонического развития, которыми, несомненно, владел Л. Книппер, способствовали выстраиванию четкой драматургической линии и достижению требуемого уровня обобщения. Тип контраста между образными сферами был обусловлен приемами, откристиллизовавшимися в недрах отечественного музыкального искусства XX века: в частности, лейтмотивы и музыкальные характеристики положительных героев были связаны с распевным национально окрашенным тематизмом, а антигероев — с материалом, в котором преобладало метро-ритмическое начало, подчеркнутое диссонансами. Также была использована устоявшаяся в профессиональном музыкальном искусстве тембровая семантика (группа струнных инструментов иллюстрировала темы главных действующих лиц — Ангара и Енисея, а медные духовые преобладали в характеристиках Черного Вихря и его свиты). Красота народной легенды, воплощенной средствами музыки и хореографии, яркость, выпуклость созданных образов, мелодика широкого дыхания и национальный колорит сделали этот спектакль вершиной бурятского балета.

В целом сочинения, созданные на начальном этапе становления композиторского творчества, дали множество импульсов к развитию. Дальнейшая работа сибирских композиторов вбирала новые приемы синтеза сюжетов, средств музыкального языка и наработанных композиторских техник, ведущих к обогащению палитры выразительных средств и к различным трансформациям жанров. О перспективности намеченных направлений свидетельствует балетное творчество Ж. Батуева, основанное на бурятском, якутском и калмыцком материале; опера «*Колыбельная песня*» З. Степанова, обладающая чертами якутского эпического сказания; балет «*Лик богини*» (1979) Ц. Ирдынеева, вобравший в себя элементы мистерии «*Цам*», которая бытует у народов Южной Сибири, в том числе у монголов и бурят; этнобалеты К. Герасимова, а также этнобалеты и *тойуки*²⁶ В. Ксенофонтова, неразрывно связанные с якутскими и эвенкийскими эпическими сюжетами и музыкальными источниками и др. Идеи совместного творчества возродились в проекте оперы «*Мөнгө аялга*» («*Вечная мелодия*», 2004), реализованном коллективом молодых тувинских авторов, — Б.-М. Тулуш, У. Хомушку, Ч. Комбу, Н. Лопсан, А. Монгуш²⁷. Подобные опусы пополняют сибирский музыкальный фонд и пролагают пути к дальнейшему развитию бурятского, тувинского и якутского искусства.

Таким образом, множество культурных пластов, бытовавших в Сибири, обусловило многообразие межкультурных пересечений в сфере музыкального искусства. На раннем этапе развития творчества композиторов в Бурятии, Туве и Якутии были заложены основные формы работы с фольклором национальных республик, связанные с поиском точек соприкосновения между жанровыми моделями, бытующими в традиционном национальном искусстве и моделями, характерными для отечественной профессиональной музыкальной культуры. При этом жанры, сформировавшиеся в европейской профессиональной музыкальной среде, послужили средством расширения возможностей бурятского, тувинского и якутского искусства, а совместная деятельность композиторов, принадлежащих различным национальным школам, стала фактором ускорения процессов синтеза между различными музыкально-языковыми системами. Названные принципы нашли продолжение на дальнейших этапах развития музыкальной культуры народов Сибири.

Примечания

¹ Как известно, в Сибири с конца XVI века до настоящего времени осели представители нескольких волн переселения. Условия бытования народов в непрерывных контактах определило взаимодействия между представителями аборигенного и пришлого населения в области социально-политических, торгово-экономических, религиозно-мировоззренческих сферах и в процессах, протекающих в искусстве. В музыке наблюдался синтез коренного и переселенческого фольклора, а также взаимодействие систем традиционного и профессионального творчества.

² Во всех трех случаях указаны даты создания музыкального оформления к пьесе.

³ К сожалению, часть рукописей, в том числе названная оратория, утеряна.

⁴ Из ранних сочинений Д. Аюшеева сохранились «Марш кавалеристов» (сл. А. Чернинова), «Песня о Сталинской конституции» и «Песня о Байкале» (на тексты Ц. Галсанова), хоровая «Песня о Бурквбригаде» (1936, сл. Ц. Галсанова), пьеса для скрипки и фортепиано (1934), «Пастух играет на *лимбе*», «Сказочка» и прелюдии для фортепиано (1936), обработки народных песен для квартета *хуристов*. Рукописи других опусов были утеряны или уничтожены как обветшавшие и пришедшие в негодность.

⁵ Все три спектакля были поставлены Бурятским театром оперы и балета, но в репертуаре не удержались.

⁶ Отметим, что подобные тандемы в 1940-е — 1950-е гг. наблюдались и в других республиках, например, в Туркменистане и Киргизии [3, с. 102–117].

⁷ Б. Ямпилловым написан ряд музыкальных номеров ко 2-й редакции драмы «Баир».

⁸ О предстоящих трудностях в работе М. Фролов писал: «сочинение оперы ставило передо мной как композитором целый ряд ограничений — новый для меня язык, молодость театра и, следовательно, ограниченность певческого диапазона и техники пения, пентатонический (пятизвучный), в основном, лад бурятской песни, новизна задачи, стоявшей перед либреттистом, который никогда раньше не имел дела с драматургическими законами оперного либретто, и, наконец, сжатый до минимума срок сочинения оперы» [4, с. 10]. Поэтому работа над оперой проходила в содружестве с консультантом по фольклору Г. Цыдынжаповым и при активном участии молодого бурятского композитора Д. Аюшеева, который помогал М. Фролову справиться со сложностями национального языка, избежать ошибок в просодии и знакомил автора с образцами традиционной музыки. Факт сотрудничества подтверждается воспоминаниями Б. Ямпилова: «Маркиан Петрович был нашим дорогим учителем и память о нем никогда не ослабевает... никогда не навязывал своей точки зрения, а напротив всегда подталкивал нас к самостоятельности. Мы с Дандаром Дампиловичем Аюшеевым были непосредственными свидетелями его работы над "Энхэ", свидетелями того, с какой тщательностью, с каким уважением к народной легенде и к фольклору работал композитор, никогда не стеснявшийся спросить что-то, ему неизвестное, даже у нас, начинающих учеников» [5, с. 102]

⁹ *Олонхосуты* — сказители якутского эпоса олонхо, *тоолчу* — исполнители сказаний в тувинской традиции, *улигершины* — исполнители одической поэзии в Бурятии и Монголии.

¹⁰ Опера создана по одноименному якутскому эпосу «*Нюргун Боотур Джулуруйар*» («Нюргун Боотур Стремительный»).

¹¹ Олонхо — якутский героический эпос, который занимает основное место в системе национального фольклора. Среди наиболее известных олонхо «*Нюргун Боотур*», «*Кыыс Дэбилийэ*», «*Эр Соготох*» («Муж-одиночка»), «*Кыыс Туйгун*», «*Юрюн Уоллан*» («Белый Юноша»), «*Хаан Дьаргыстай*», «*Оҕо Тулайыах*» («Дитя-сирота»).

¹² О сюжетобразующей функции главного героя и о характерном соотношении фабулы и сюжета в музыкальных драмах и оперных спектаклях, принадлежащих якутским авторам, пишет Н. И. Головнева в книге «Становление якутской профессиональной музыкальной культуры (1920-1985)» [6].

¹³ *Дьизэрэтии ырыа* означает «протяжная, плавная песня». Стиль отличается свободой импровизационного развития, свободной метроритмикой, внетональным типом интонирования, обогащенным гортанными призвуками — *кылысахами*, избытком вокальных каденций. В результате конечный результат во многом зависит от индивидуальных возможностей конкретных исполнителей.

¹⁴ *Дэгэрэн ырыа* — подвижный, ритмичный, мелодически развитый стиль пения, для которого характерны мелодии широкого диапазона, а структура текста подчиняется формуле напева.

¹⁵ Источники цитат приведены Н. Головневой [6, с. 177-178].

¹⁶ Автор данной статьи выражает большую благодарность Гармажапу Цыреновичу Базарову и Баиру Гармаевичу Базарову за помощь в переводе текстов сочинений, написанных на бурятском языке.

¹⁷ Идея трилогии заключалась в охвате панорамы жизни Бурятии на протяжении 300 лет, при этом первая часть была посвящена эпохее вхождения Бурятии в состав России. Вторая и третья части трилогии — «Братья» (1963) и «Саян» (1967) — повествовали о годах гражданской войны и о событиях современного композитору этапа.

¹⁸ Это отмечено О. И. Куницыным, который подробно анализировал первую редакцию опуса [1, с. 55].

¹⁹ Нойон (монг. Ноён) — букв. господин, князь. Класс нойонов сформировался в Монголии в XI–XII вв. как класс предводителей древних аристократических родов. В XVII — начале XX вв. нойоны в Бурятии и Монголии — правители различных рангов.

²⁰ Номера, принадлежащие Б. Майзелю, отмечены О. И. Куницыным [1, с. 56].

²¹ Ёхор — традиционный хороводный бурятский танец, который сопровождается хоровым пением.

²² *Тоолэйн дуун* — обрядовая приветственная песня, которую исполняют, приветствуя почетных гостей. Буквально означает Песню при подношении бараньей головы почетному гостю.

²³ *Сурхарбан* — (букв. стрельба в сур), бурятский традиционный спортивный праздник, включающий стрельбу из лука, борьбу и скачки.

²⁴ *Ута дуун* — протяжная бурятская песня, отличающаяся свободной метроритмикой.

²⁵ Например, «Легенда об Ангаре» принадлежит бурятскому поэту и драматургу Н. Дамдинову, театральным спектакль «Дочь Байкала — Ангара» — драматургу и режиссеру Э. Жалцанову.

²⁶ *Тойук* — жанр традиционного якутского песенного творчества.

²⁷ Информация об опере получена автором данной статьи от певицы Эльвиры Доржиевны Докулак.

Литература

1. Куницын О. Музыка советской Бурятии. М.: Советский композитор, 1990. 216 с.
2. Очерки истории культуры Бурятии. Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1971. Т. 1. 492 с.
3. Абукова Ф. Становление туркменской оперы // Межнациональные связи в советской музыкальной культуре. Л.: Музыка, 1987. С. 102–117.
4. Фролова С. Маркиан Петрович Фролов // Композиторы Урала. Свердловск. 1968. С. 10.
5. Куницын О. Русские музыканты в Бурятии. Рукопись. 213 с. (Личный архив О. И. Куницына).
6. Головнева Н. И. Становление якутской профессиональной музыкальной культуры (1920–1985). Новосибирск, 1994. 384 с.

© Лифанова Н. В., 2012

МОЛДАВСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ В ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЕ А. МУЛЯРА

В статье исследуется фортепианная соната молдавского композитора А. Муляра. Данный опус во многом опирается на принципы эстетики «новой фольклорной волны». Влияния молдавского фольклора отразились на особенностях построения музыкальной ткани, интонационной основе, ритмическом и тембральном планах сонаты.

Ключевые слова: А. Муляр, «новая фольклорная волна», молдавский фольклор, молдавская фортепианная соната.

Начиная с 1960-х годов в молдавской музыкальной культуре происходят существенные метаморфозы в области художественного мироощущения, эстетических приоритетов, раскрытия новых возможностей рояля и его музыкально-выразительных средств. В этот период в Молдавии все чаще появляются произведения, язык которых отличается от прежней «традиционной» манеры письма. Художники остро чувствуют изменчивость и неординарность мира. Возникающие

новые образы и эмоции требуют и соответственных оригинальных музыкальных решений, что наглядно подтверждает молдавская творческая панорама. Музыкальное искусство региона осваивает тенденцию неофольклоризма [см.: 2, 6, 7], что имело отражение в области понимания фольклорных традиций и в особенностях их претворения в композиторской практике, а именно:

- в подчинении закономерностям национального музыкального мышления;
- в понимании фольклорного начала как одного из стилеобразующих признаков;
- в субъективном, индивидуализированном претворении фольклорной традиции;
- в раздвижении хронологических рамок (от архаической музыкальной культуры до веяний нового времени);
- в совмещении особенностей разных фольклорных жанров и расширении жанрового диапазона в целом;
- в преобразовании контекста народного музицирования;
- в воссоздании фольклорной манеры исполнения;
- в нахождении новых музыкально-выразительных средств.

Художники Республики Молдова никогда не «охладевали» к национальному наследию. Об этом, в частности, писала Г. Кочарова: «Для молдавских музыкантов богатства фольклора — не свежий экзотический материал, а естественная основа» [3, с. 19]. Менялись лишь способы творческого освоения «национального музыкального богатства», что и стало следствием неоттенденций¹.

Симптоматично, что в 60-70-е годы молдавские композиторы интенсивнее работают в области камерных жанров. Подчеркнем эту важную особенность развития профессиональной музыки страны. В молдавском музыковедении на данный феномен обратила внимание И. Милютинна, отметив плодотворность развития камерной сферы в профессиональном искусстве: «Своей эволюцией он (жанр камерного ансамбля — Н. Л.) наглядно демонстрирует огромный качественный сдвиг, произошедший в молдавской музыке <...> Расширилась палитра выразительных средств, углубилось преломление свойств народного мелоса» [5, с. 7]. Это вдохновило молдавских авторов на создание множества инструментальных сонат.

Обратимся к творчеству известного молдавского композитора Александра Муляра. Его Фортепианная соната (1976) может послужить иллюстрацией эволюционного процесса в молдавской композиторской практике. Творчество Муляра претерпело множество влияний, ведущими из которых является воздействие фольклорного направления. Для Муляра характерно апеллирование к глубинным пластам народной музыки.

Соната относится к зрелому периоду творчества Муляра² и проникнута духом новаторских течений. В плане формообразования она во многом подчиняется классическим законам. Соната представляет собой трехчастную композицию, каждая из частей которой обладает ярко выраженным образным строем. Первая часть в целом драматична; вторая — отражает мерное течение философской мысли; третья — являет собой стремительное и тревожное завершение драмы.

Мелодика первой части изобилует скачками на диссонантные интервалы (тритон, увеличенные, уменьшенные созвучия), либо движется по максимально близко расположенным друг к другу ступеням (полутоновое соотношение).

Национальное начало пронизывает всю интонационную основу сочинения. Формульность, лаконичность попевок, из рядоположенности которых складывается единая цепь главного мотива, отражает признаки кристаллизации музыкальной ткани, характерные для неофольклористического метода мышления. Такая особенность мелоса обнаруживается также в Концерте для трубы с оркестром Муляра, его Шести миниатюрах для скрипки с фортепиано, балете «Făt-Frutos». Подобный метод построения формы в творчестве Муляра музыковед З. Столяр характеризует термином «малоформатность» [8, с. 118].

В мелодике первой части Сонаты обнаруживается ряд конкретных, незамаскированных ритмических и мелодических компонентов, являющихся одной из важных и характерных составляющих молдавского фольклора. Так, в шестнадцатом такте первой части явно вырисовывается интонационная ячейка, характерная для молдавской народной музыки. Она появляется несколько раз на протяжении всей части, пронизывая ее национальным колоритом. Помимо фигуративного изложения, здесь имеют место характерные бурдонные «поддержки» (густой пе-

дальный бас) в виде октавных и квинтовых звучностей, создающих иллюзию звучания народных инструментов. Лаконичные наигрыши проводятся в специфически фольклорных звукорядах с пониженной второй, повышенной четвертой ступенями. Мелодическая структура, состоящая из ряда попевочных ячеек, по духу приближается к архаике.

Строгость фактурного изложения, предельная ясность и прозрачность — одна из характерных черт стиля автора. «Стилистическая манера А. Муляра сказывается в особенностях фактуры, которая всегда предельно организована и содержательна <...> большое внимание композитор уделяет мелодическому фактору. Фактура пьес чаще всего немногословна», — замечает Милютин [4, с. 58-59].

Показателем подобной афористичности высказывания оказывается начальная двенадцатитоновая тема Сонаты, прихотливая по своему зигзагообразному контуру. Не утверждая, что в мелосе произведения использован принцип цитирования, подчеркнем, что встречающиеся здесь интонационные образования настолько близки народным мотивам, что невольно вызывают множество ассоциаций с оригинальными образцами. Так, в первой части встречаем «ритмически искаженную», переакцентированную фразу из народной мелодии «Zarzărea» («Абрикос»). Во второй — одиноко звучит мотив, сходный с оборотом из народной мелодии «Mama Radului» («Мама Раду»). Более того, автор вводит в Сонату мелодические арочные напевы-переключки оригинально воплощенные ритмически и регистрово.

К примеру, начальная мелодия второй части является увеличенным и одновременно усеченным вариантом интонационных вкраплений из разработки первой части. Вариантное изменение «цементирует» общую структуру и напоминает о характерном для народной традиции — принципе варьирования, что соответствует парной драматургии. Концепцию о принципах парной и триадной драматургии выдвинул в свое время Ю. М. Лотман. Парная драматургия задействует прием аналогии, призванной выявлять общее в различном. Триадная драматургия, наоборот, прибегает к антитезе, задачей которой становится нахождение различного в похожем.

Еще одним выразительным и конструктивным приемом, связывающим музыкальный материал Муляра с фольклорным музицированием, является активно участвующий в формообразовании принцип тембрового варьирования. В произведении Муляра, как в румынском тарафе, каждая партия самодостаточна. «Лэутар» непременно владеет индивидуальными, наработанными в процессе импровизационного музицирования устойчивыми приемами — как по части интонационных оборотов, так и по части фактуры, регистров. Каждый участник ансамбля должен не только уметь вливаться в целое, но, дождавшись момента, показать свое величие солиста. Практически вся музыкальная канва сочинения Муляра соткана из солирующих и туттийных разделов. Материал то плавно передается от одного исполнителя к другому, то все «участники» импровизации словно подхватывают основную мысль.

Нередко в Сонате используется также «имитация» тембров народных музыкальных инструментов. Одним из наиболее ярких и ассоциативно устойчивых приемов становится воспроизведение цимбальной звучности, которая проникает во все разделы цикла. Подобный эффект достигается фактурными, регистровыми, агогическими, артикуляционными и педальными средствами.

Обрамляющие разделы третьей части своей токатностью и остинатностью явственно воспроизводят сольное выступление цимбалиста. «Гул волынок» (чимпой) либо трембит (бучум), басовые бурдоны одиночных тонов, интервалов квинты и октавы сопровождают мелодическое развитие (побочная и заключительная партии, реприза первой части, середина второй части). Развертывание напевов в высоких «звонящих» регистрах, отрывистое звукоизвлечение — все это обнаруживает «сходство» с пастушескими духовыми инструментами (флуер).

Материал Сонаты Муляра позволяет убедиться, что музыкально-выразительные средства, особенности интонационного построения и развития, имитация звучания народных инструментов, квазичитаты, оперирование краткими мотивными ячейками — свидетельствуют о «новом» взгляде молдавских композиторов на музыкальный фольклор.

Примечания

¹ Термин «неотенденции» обобщает и неофольклоризм, и архетипическое воплощение фольклорных образов, и авангардное претворение фольклора, и неоромантические влияния с фольклорными элементами, выражая в то же время многообразие взаимодействия фольклора с профессиональной музыкой.

² Композитор начал свой творческий путь в 50-х годах.

Литература

1. *Вартанова Е.* К проблеме типологии стилевых контрастов в современной советской музыке // Вопросы анализа музыкального стиля. Саратов: Изд-во Саратов ун-та, 1991. С. 3-20.
2. *Загорский Д.* О роли фольклорных элементов в композиции концерта для оркестра Г. Мусти // Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве. Кишинев: Штиинца, 1990.
3. *Кочарова Г.* Молдавская народно-ладовая система и предпосылки ладового синтеза (к вопросу о национальном и интернациональном в молдавской советской музыке) // Музыкальное искусство советской Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1984. С. 17-29.
4. *Милютина И.* Инструментальная миниатюра в творчестве Александра Муляра // Музыка в Молдове: Вопросы истории и теории. Кишинев: Штиинца, 1991. С. 46-60.
5. *Милютина И.* Камерный инструментальный ансамбль в молдавской музыке 60-70-х гг. // Музыкальное творчество в Советской Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1988. С. 7-21.
6. *Милютина И.* Фольклор в камерных инструментальных произведениях композиторов Советской Молдавии // Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве. Кишинев: Штиинца, 1990.
7. *Райляну Л.* Тенденции неофольклоризма в молдавской симфонической музыке 1970-х гг. // Интернациональные связи искусства МССР с художественными культурами братских республик. Кишинев, 1982.
8. *Столяр З.* Люди и время. Композиторы — евреи в музыкальной культуре Молдовы. 30-е — 80-е годы XX в. Кишинэу, 2003. 272 с.

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

© Гапонова С. А., Павлов А. Н., 2012

ЭМОЦИОНАЛЬНО ЗНАЧИМЫЕ СИТУАЦИИ КОНЦЕРТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ

Исследовались базисные индивидуально-психологические (типологические) особенностей студентов исполнительских отделений российской (Нижегородской) и китайской (Шэньянской) государственных консерваторий. Обнаружена абсолютно однонаправленная высокая выраженность нейротизма у студентов разных национальностей. Это позволяет предположить, что именно нейротизм как одно из базисных типологических качеств личности является системообразующим фактором комплекса специальных способностей музыканта к исполнительской деятельности.

Ключевые слова: музыкально-исполнительская деятельность, базисные индивидуально-типологические особенности, психологическая устойчивость.

Профессиональная деятельность музыканта-исполнителя тесно связана с эмоциональной сферой и психологическое состояние человека, выступающего на концертной эстраде, является интересным объектом наблюдения и изучения. За внешне невозмутимым лицом артиста часто скрывается повышенный контроль над своими эмоциями и переживаниями, борьба за стабильность выступления, желание передать слушателям своё внутреннее состояние. С одной стороны, творчество музыканта-исполнителя — это яркий, насыщенный эмоциональными перепадами, физическими и динамическими перегрузками момент, с другой — эта деятельность носит контролируемый характер, как со стороны публики, так и со стороны самого исполнителя. Таким образом, музыкант сталкивается с необычными проблемами: одновременно он должен ярко и понятно передавать свой эмоциональный внутренний мир с его подъёмами и спадами и в то же время контролировать свою деятельность, не дать эмоциям захлестнуть себя и, тем самым, потерять контакт со слушателями, а вслед за этим и качество исполнения.

Следует подчеркнуть, что публичное выступление — это всегда стресс, вызванный высоким чувством ответственности, страхом выступить ниже своих возможностей, забыть нотный текст и т.д., и способность справиться с излишним волнением требует высокого уровня саморегуляции, являющейся необходимым компонентом исполнительской успешности [1, с. 2].

Замечательный пианист и педагог, профессор Московской консерватории Г. Г. Нейгауз писал, что были превосходные виртуозы, которые боялись эстрады и обычно играли перед публикой гораздо ниже своего настоящего уровня [3]. Можно привести большое количество примеров из истории различных конкурсов, когда яркие творческие личности проигрывали соперникам среднего класса из-за психологической неустойчивости, излишней эмоциональности и неуравновешенности. В то же время исполнителям с высокой психологической устойчивостью удавалось провести своё выступление не только на хорошем уровне, но, что называется с вдохновением, и даже выиграть на конкурсе у более сильных соперников.

Профессор Санкт-Петербургской консерватории, заслуженный артист России В. В. Сумеркин подчеркивает, что всякое публичное выступление отнимает у музыканта много физической энергии, но еще больше энергии душевной. И нет ни одного музыканта — студента или профессионала, который бы не волновался во время выступления [4].

В работе В. И. Петрушина «Музыкальная психология» рассматривается вопрос об оптимальном концертном состоянии музыканта [5]. Автор считает, что в экстремальных ситуациях, которые часто возникают при публичных выступлениях, на конкурсном соревновании и пр., для успеха музыканту необходимо уметь приводить себя в оптимальное концертное состояние, которое имеет три компонента: физический, эмоциональный и мыслительный.

Интерес к проблеме оптимизации функциональных состояний музыкантов-исполнителей проявляется на протяжении многих лет и объясняется целями, которые стоят перед учеными — оптимизация деятельности с максимальным учетом индивидуально-психологических характеристик личности при планировании и организации трудового и учебного процесса.

В исследованиях многих ученых успешность музыкантов-исполнителей связывается с особенностями их нервной системы и темперамента. Так, в работах И. А. Левочкиной, Э. А. Голубевой, И. В. Тихомирова, Н. А. Аминова указывается на связь лабильности нервной системы с успешностью музыкальной деятельности. И. А. Левочкина обнаружила также положительную связь всех параметров музыкальности со слабостью нервной системы [6]. Очевидно, что слабость и связанная с ней высокая чувствительность нервной системы являются важными качествами, определяющими специальные способности музыканта. Д. К. Кирнарская отмечает, что не элементарные музыкальные способности, такие как звуковысотный слух и чувство ритма, а способность к тонкому различению эмоционально-смысловых значений искусства является надежным индикатором музыкальной одаренности [7]. И. А. Левочкина также подчеркивает, что «успешность концертной деятельности музыканта-исполнителя, выходящего на сцену один на один с публикой, должна обеспечиваться не только музыкальным дарованием, но и определенной способностью преодолевать волнение, стрессоустойчивостью, то есть способностью выдерживать психофизиологическое напряжение, умением контролировать и регулировать свое состояние», что неразрывно связано с особенностями его нервной системы [6].

В работе Л. Г. Дикой и В. В. Семикина отмечена регулирующая значимость личностных и типологических характеристик индивида, таких как тревожность, экстра-интроверсия, нейротизм-стабильность, которые непосредственно связаны с устойчивостью к эмоциогенным ситуациям [8].

Таким образом, психологические (типологические) особенности музыканта и психологическая подготовленность к концертной деятельности играют важную, а возможно, и решающую роль в достижении высокого исполнительского мастерства. От умения управлять эмоциональным состоянием на сценической площадке во многом зависит эффективность репетиционной и концертной деятельности, а стабильность и психологическая устойчивость становятся необходимыми качествами творчества музыканта-исполнителя и именно эти качества должны формироваться у студентов консерватории еще на этапе их подготовки в вузе.

Поэтому для того, чтобы помочь студентам в выработке собственных способов и методов регуляции и саморегуляции психических состояний, возникающих в концертной деятельности музыкантов-исполнителей с целью повышения психологической устойчивости к стресс-факторам сценического выступления, нами была поставлена первоочередная задача: исследовать их базисные индивидуально-психологические (типологические) особенности.

Для решения поставленной задачи были использованы методы исследования темпераментальных особенностей (тест Айзенка ЕРО) и личностной и ситуативной тревожности (методика Спилбергера-Ханина) [9].

Методика Г. Айзенка (ЕРО) выявляет выраженность таких индивидуально-психологических черт, как экстравертированность, интровертированность, нейротизм, уравновешенность, из сочетаний которых складывается определенный тип темперамента.

Согласно Айзенку, в основе типа темперамента лежат две ортогональных шкалы:

- 1) экстраверсия — интроверсия
- 2) эмпирическая стабильность-лабильность (или нейротизм).

Первая шкала характеризует индивида со стороны активности, открытости внешнему миру; вторая шкала, с точки зрения его эмоциональной устойчивости.

Экстраверсия — обращенность личности к объектам окружающего мира, влечение к людям, способность легко вступать с ними в контакт, проявляется в поведении живостью, активностью, инициативностью.

Интроверсия — обращенность личности на себя, на свои собственные чувства, мысли и переживания, самоуглубленность, необщительность.

Нейротизм — проявляется как эмоциональная неустойчивость, несбалансированность психических процессов. На одном полюсе нейротизма (высокие оценки) находятся *нейротики*, характеризующиеся тенденцией к тревоге, частой сменой настроения и депрессией, на другом (низкие оценки) — *эмоционально стабильные личности*, характеризующиеся уверенностью, спокойствием, уравновешенностью.

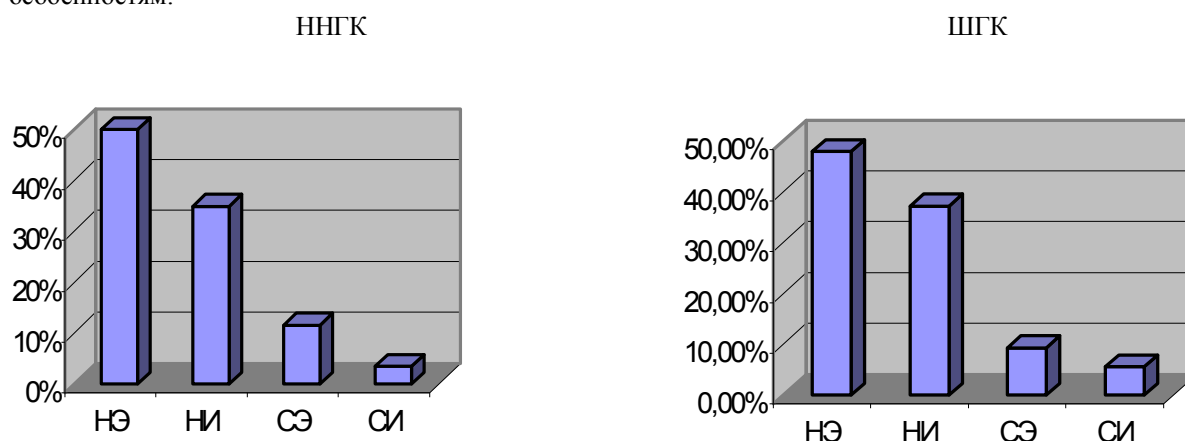
Связь факторно-аналитического описания личности с четырьмя классическими типами темперамента (холерик, сангвиник, флегматик, меланхолик) отражена Г. Айзенком в следующих сочетаниях исследуемых свойств: сочетание высокого нейротизма и интровертированности образует меланхолический тип темперамента; высокого нейротизма и экстравертированности — холерический тип темперамента; эмоциональной стабильности и интровертированности — флегматический тип темперамента; эмоциональной стабильности и экстравертированности — сангвинический тип темперамента.

Под **тревожностью** (устойчивой или ситуативной) мы понимали — склонность переживать реальные и мнимые опасности, отрицательно окрашенное переживание внутреннего беспокойства, озабоченности, необходимости поисков, возбужденности, переходящих в ажитацию, возбуждения, часто имеющего непродуктивный и демобилизующий характер.

Исследование базисных индивидуально-психологических особенностей и тревожности студентов музыкантов-исполнителей проводилось нами на исполнительских факультетах Нижегородской консерватории (198 человек) и на исполнительских факультетах Шэньянской консерватории в Китайской Народной Республике (215 человек). В работе участвовали студенты всех исполнительских отделений: струнники, духовики, пианисты, вокалисты, исполнители на народных инструментах, дирижеры хора. Результаты исследования представлены на рис. 1.

Как видно из рисунка, подавляющее большинство студентов-исполнителей обеих консерваторий обладают высоким уровнем нейротизма: в ННГК — 84,9%, в ШГК — 85,1%. К эмоционально нестабильным, или нейротикам-экстравертам (НЭ), относятся 50% студентов ННГК и 47,9% студентов ШГК, к нейротикам-интровертам (НИ) — 34,9% и 37,2% соответственно.

Рис. 26. Распределение студентов исполнительских факультетов Нижегородской государственной консерватории (ННГК) и Шэньянской государственной консерватории (ШГК) по индивидуально-психологическим особенностям.



- НЭ — нейротик-экстраверт;
- НИ — нейротик-интроверт;
- СЭ — стабильный-экстраверт;
- СИ — стабильный-интроверт

Группы эмоционально стабильных студентов в обеих консерваториях немногочисленны и составляют в НННК и ШГК: стабильный экстраверт (СЭ) — 11,6% и 9,3%, а стабильный интроверт (СИ) — 3,5% и 5,6%. Различий в распределении психологических характеристик среди студентов разных специальностей выявлено не было.

Если перевести обсуждение в русло темпераментальных терминов, то большинство студентов исполнительских факультетов можно отнести к холерикам (НЭ) и меланхоликам (НИ), стабильные сангвиники (СЭ) и, особенно, флегматики (СИ), встречаются среди музыкантов-исполнителей крайне редко.

Такая равнонаправленная высокая выраженность нейротизма у студентов разных исполнительских специальностей и национальностей позволяет предположить, что именно нейротизм как одно из базисных типологических качеств личности является системообразующим фактором комплекса специальных способностей музыканта к исполнительской деятельности. Представителя музыкально-исполнительской профессии, таким образом, можно описать как эмпатийного, рефлексивного, высоко тревожного, эмоционально и тонко реагирующего на события окружающей действительности.

Проведенное исследование выявило существенные различия, отражающие типологическую принадлежность испытуемых и по уровню тревожности: более высокую ситуативную тревожность у НИ, по сравнению с НЭ и склонность НИ к появлению тревоги в ситуации самооценки. При этом снижение значимости ситуации у НИ, ведет к снижению тревожности, а у НЭ, напротив, сложная ситуация способствует мобилизации сил и оптимизации деятельности.

Полученные результаты, свидетельствуют о том, что подбор методов и приемов обучения студентов-музыкантов целенаправленной регуляции и саморегуляции для формирования оптимального функционального состояния в концертной деятельности, должен быть дифференцированным и опираться на базисные индивидуально-типологические особенности, такие, как нейротизм-стабильность и экстраверсия-интроверсия.

Литература

1. Гапонова С. А., Павлов А. Н. Психологические условия оптимизации подготовки студентов исполнительских факультетов консерватории к концертной деятельности // Психологическая наука и образование. 2005. №1. С. 64-72.
2. Князева Т. С. Роль эмоционального интеллекта в учебно-профессиональной успешности музыкантов-исполнителей // Вопросы психологии. 2012. №3. С. 115-124.
3. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепьянной игры. Заметки педагога. М., 1982.
4. Сумеркин В. В. Методика обучения игре на тромбоне. Л., 1982.
5. Петрушин В. И. Музыкальная психология. М., 1997.
6. Левочкина И. А. Психологические особенности музыкально одаренных подростков // Вопросы психологии. 1988, №4. С. 149-154.
7. Кирнарская Д. К. Музыкальные способности. М.: Таланты-XXI век, 2004.
8. Дикая Л. Г., Семикин В. В. Определение системы показателей эмоциональной напряженности при воздействии экстремальных факторов // Проблемы системного исследования состояния напряженности человека. М., Труды ВНИИТЭ, Эргономика, №32, 1986. С. 52-65.
9. Гришин В. В., Лушин П. В. Методики психодиагностики в учебно-воспитательном процессе. М.: ИКА «Москва», 1990.

© Приданова Е. В., 2012

СПЕЦИФИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ФИЛОСОФИИ СТУДЕНТАМ МУЗЫКАЛЬНОГО ВУЗА

В статье обоснована необходимость адаптации материала курса философии для студентов музыкальных вузов. Учитывая различие логически-понятийного и образно-символического мышления, а также специфику художественного типа личности, автор формулирует ряд особенностей преподавания философии в музыкальном вузе.

Ключевые слова: преподавание, философия, музыкальный вуз, образно-символическое мышление, художественный тип личности, проблемно-деятельностное обучение.

Музыка все же причастна миру духов, и я не поручусь за полную ее благонадежность в делах человеческого разума.
Т. Манн

Вопрос о соотношении и взаимодействии искусства и философии как особых видов духовной деятельности человека до сих пор остается открытым. Настоящие размышления о специфике преподавания философии в музыкальном вузе призваны внести еще один поворот в этот ставший уже традиционным сюжет.

С гносеологической точки зрения, и в философии, и в искусстве познание мира осуществляется посредством мышления, но, как известно, это мышление различно: логически-понятийное в первом случае и образно-символическое — во втором. Одной из существенных характеристик мышления является схватывание внутренних структур и связей объекта познания. В философском тексте познание объекта осуществляется с помощью формально-логических компонентов мышления, которые «организуют любой знаковый материал таким образом, что создается строго упорядоченный и однозначно понимаемый контекст» [7]. В своей практике музыкант-исполнитель имеет дело с музыкальным текстом, который необходимо «расшифровать» и «оживить» за счет нахождения и выражения смысла музыкальных «слов»-интонаций, вычитываемого из контекста целого комплекса других выразительных средств. Иными словами, в музыкальном произведении необходимо уловить «множество связей и вариантов в многозначном контексте».

Отсюда возникает специфическая трудность в восприятии и понимании музыкантом философских текстов. При несомненной полезности такого рода практики для общего развития мышления она является одновременно в чем-то противоположной обычной исполнительской деятельности музыканта, вызывая у последнего психологическое затруднение, а порой и страх. Главная задача преподавателя философии в такой ситуации — правильно расставить акценты. Необходимо так выстроить процесс обучения, чтобы из него становилось ясно, что чтение философских текстов и исполнение музыкальных произведений требуют сходного практического навыка — умения понимать чужой текст, чем бы он ни являлся по своей форме, а также тем или иным образом интерпретировать его. Тогда развитие образно-символического мышления в процессе музыкальной деятельности будет гармонично дополняться совершенствованием логически-понятийного при занятиях философией.

Конечно, глобальная задача развития и совершенствования мышления студента стоит не только перед преподавателем философии музыкального вуза. По словам С. В. Борисова, «философствование [играет] для человека такую же роль, какую спортивная игра выполняет для развития мускульно-двигательной системы. Главное, из чего следует исходить, — это то, что философское образование должно быть развивающим, исследовательским или, точнее, образованием и обучением в форме исследования» [2, с. 6]. Сравнивая две современные концепции философской пропедевтики (культурно-информационный и проблемно-деятельностный¹), этот же автор приходит к выводу о несомненной ценности второго метода обучения.

Проблемно-деятельностный метод обучения опирается на одно из общих свойств философии и искусства — творческое начало — и поэтому может оказаться весьма эффективным

средством обучения музыкантов философии. Сущность метода заключается в моделировании проблемной ситуации (например, в специально написанном или уже имеющемся «провоцирующем мысль» тексте), вызывающей желание высказаться, попытаться разрешить проблему путем философской рефлексии. С. В. Борисов, апробировавший данную модель в учебных заведениях Челябинска, а также М. В. Телегин [8], работающий в Москве по системе «Философия для детей» американского философа и педагога М. Липмана, опираются при этом на эвристический диалог сократовского типа. В результате подобной деятельности учащиеся знакомятся с философией как бы «изнутри», «сталкиваются с новыми представлениями и идеями в ходе философского диалога прежде, чем они будут изложены преподавателем и изучены» [2, с. 213].

Сложность метода обусловлена тем, что его применение требует от преподавателя не только хорошей эрудиции и совершенного владения материалом, но и практических умений ведения диалога, включая элементы психологической подготовки, позволяющие осуществлять мудрое направляющее руководство мыслью учащегося. Оптимальным в данном случае был бы вариант преподавателя-философа, имеющего, по словам М. Мамардашвили, «некий личный опыт, личный, пройденный... путь испытания, которое он пережил, узнал и дифференцировал в философских понятиях, воспользовавшись для этого существующей философской техникой» [4, с. 14], то есть своеобразный опыт выхода в трансцендентное.

Кроме того, в рамках современных стандартов образования этот метод предпочтительнее применять на семинарских занятиях в комбинации с традиционным культурно-информационным методом чтения лекционного курса. Несомненно, исторический подход в изложении философских проблем полезен для развития культурных представлений музыканта, поскольку позволяет еще раз обратиться к истории культуры — этой поистине живой «среды обитания» творческой личности. Изучив историю исполнительства на своем инструменте, историю музыки в целом, студент консерватории получает возможность взглянуть на этот процесс иными глазами, на новом уровне, осваивая такие предметы, как философия и эстетика.

Итак, развитие мышления и обогащение культурного потенциала студента представляются двумя важнейшими задачами, стоящими перед преподавателем философии в музыкальном вузе. Для того, чтобы это освоение стало успешным, необходимо учитывать, что студент консерватории является представителем так называемого художественного типа личности. Его характеристики изучал в своих экспериментальных исследованиях В. П. Морозов. В частности, он отмечает, что «один из важнейших аспектов, отличающих художественный тип от мыслительного, лежит в сфере эмоционального отношения индивида к окружающему миру: для "мыслителя" характерно доминирование рационально-рассудочного отношения, а для художника — высокий уровень эмоционального сопереживания на все явления и воздействия окружающего мира» [6, с. 88-89]. Представители художественного типа личности отличаются высоким уровнем «эмоционального» слуха, то есть «способностью... к восприятию эмоциональной окраски, интонации и выразительности голоса в речи и пении» [5, с. 164]. Таким образом, один из уровней оценки лекционного материала студентами консерватории неизбежно связан с невербальными аспектами коммуникации, что заставляет преподавателя внимательно относиться не только к тому, что было сказано, но и к тому, как это было преподнесено.

Еще одним методическим нюансом являются наглядные средства обучения. Поскольку представители художественного типа личности с трудом воспринимают сложную вербальную информацию на слух, целесообразно каким-либо образом иллюстрировать лекционный материал. Это могут быть приемы «визуализации» и конкретизации материала — обращение к метафоре, примеры из художественной практики, использование в учебном процессе видеоряда (например, цикла передач телеканала «Культура» — «Афинская школа»). Хорошим вариантом представляется обращение к схемам, позволяющим структурировать и легче запоминать материал. Весьма экзотична, но не лишена рационального зерна идея использовать для этих целей комиксы. Так, А. Княжицкий — заведующий кафедрой методики преподавания русского языка, литературы и мировой художественной культуры Московского института открытого образования — считает комикс «уникальным образовательным инструментом». По его мнению, «скепсис по отношению к развлекательным направлениям комикса нередко заставляет забыть о главном: именно он открыл и продолжает открывать методы чередования текстовой и визуальной информации с целью облегчить ее усвоение... К примеру, великий американский автор Уилл Айснер начинал как создатель приключенческих серий для газет, а потом использовал наработки оттуда в посо-

биях для армейского технического журнала. Он до сих пор с гордостью вспоминает слова одного механика, встреченного во время командировки в «горячую точку»: «Так ты тот парень, который рисует инструкции? Спасибо. От всей души. Можешь считать, что не раз спас меня. А то пока разберешь, что там понаписали эти инженеры в своих сопроводилках...» [3]. Любопытными, хотя и неоднозначными, представляются в этой связи комиксы профессора, доктора философских наук Российского университета дружбы народов В. В. Ванчугова (художник Г. Мурышкин), определяющего свою позицию как философская эксцентрика (опубликованы впервые в научно-популярном журнале «Парадокс» в 2011 году).

В качестве альтернативы приемлем и метод, предложенный Л. Алексеевой [1] в качестве первой ступени освоения философского учения (на примере Платона). Она пишет: «первая задача по организации учащихся включает в себя выявление модели, рисунок пещеры (работа с текстом). В этой работе существенна точность зарисовки. Исходная задача по отношению к данному тексту ставилась следующим образом: нарисуйте пещеру. Направленность данной задачи очевидна — чтобы нарисовать пещеру, надо выделить в мифе основные понятия, которые и войдут в рисунок. Это тем более важно, что в мифе заложен набор различий, которые должны быть отражены в рисунке. При экспериментальной проверке вопроса, может ли данная задача служить для организации полипроцессуальной ситуации, мы получили следующее: работа с рисунком должна строиться путем проблематизации вводимых в него изображений и определением значимости отдельных фрагментов (например, в ходе зарисовки у учащихся возникали следующие вопросы: имеет ли значение, куда смотрит платоновский узник — на ширму или на стену (обращенность); имеет ли ограничения стена; как зарисовать соотношение «верх-низ», вводимое в тексте, и имеет ли оно значение; отличается ли свет солнца от света костра; зачем вводится не только соотношение «вещей и теней», но и «звука и эхо»). Это означает, что ситуация включает в себя как минимум два процесса: вычерпывания содержания из текста — понимание; анализ понятия и определение его места — аналитическая работа». Это задание, предложенное Л. Алексеевой детям, может быть трансформировано в работе со студентами в создание воображаемой визуальной картины, например, что также потребует включения описанных выше мыслительных процессов.

Наконец, важен сам отбор материала для изучения: наиболее актуальными для студентов консерватории в курсе философии представляются философская антропология, этика, аксиология, гносеология и социальная философия, на которых, вероятно, и должен быть сделан акцент при изучении той или иной философской системы.

Намеченные в данной статье решения далеко не являются исчерпывающими. Они призваны спровоцировать поиск в данном направлении, еще раз заострить внимание на проблеме бытия философии в современном мире, проблеме соотношения ее с другими формами духовной деятельности и, конечно, на проблеме ее преподавания.

Примечания

¹ Культурно-исторический подход ориентирован на подключение учащихся к историко-философской культуре, языку и текстам классических работ. Он заложен в трудах И. Канта, Г. Гегеля и является основным в системе современного образования (см. работы Д. А. Гусева, А. Л. Доброхотова и др.). Проблемно-деятельностный подход предполагает активное вовлечение учащихся в решение интеллектуальных проблем. Этот метод анализируется в работах М. Бубера, Х. Гадамера, А. Ф. Лосева, М. К. Мамардашвили, Х. Ортеги-и-Гассета. См.: [2, с. 8].

Литература

1. Алексеева Л. Организация понимания философского текста // Кентавр. 1998. №20.
2. Борисов С. «Человек философствующий». Исследование современных моделей философской пропедевтики. М., 2005.
3. Комикс в образовании: есть ли польза от дела // Народное образование. 2002. №9 (1322).
4. Мамардашвили М. Как я понимаю философию. М., 1992.
5. Морозов В. Искусство и наука общения: невербальная коммуникация. М., 1998.
6. Морозов В. Художественный тип личности: новые критерии в системе комплексного подхода к разработке проблемы // Художественный тип человека. Комплексные исследования. М., 1994.

7. *Сиротюк А.* Обучение детей с разным типом мышления. Особенности переработки информации правым и левым полушариями головного мозга. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.komi.com/Baby/Psychologist/Literature/Sirotuk/01.html>. Дата обращения: 01.02.2009.

8. *Телегин М.* Теория и практика диалогического воспитания детей старшего дошкольного и младшего школьного возраста. М., 2006.

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

© *Одинокоев М. Ю., 2012*

ЭТЮД-КАРТИНА РАХМАНИНОВА (ОР.39 №6): К ПРОБЛЕМЕ СОВРЕМЕННОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Автором предлагается проблемно-сопоставительный анализ Этюда-картины Сергея Рахманинова ля минор ор.39 №6 в контексте современного состояния исполнительской интерпретации. В качестве исходной позиции рассматриваются трактовки произведения самим композитором (1921, 1925 годы), а также жанровые особенности рахманиновского текста. Предложенный аналитический материал дает возможность поставить актуальные и острые проблемы современного фортепианного исполнительства.

Ключевые слова: Сергей Рахманинов, Этюд-картина ля минор, современная интерпретация, исполнитель, фортепиано, акустическая и механическая звукозапись.

Интерес к творчеству С. В. Рахманинова в последние десятилетия не только не ослабевает, но и благодаря новым акцентам, демонстрирует многие тенденции современного исполнительского искусства. Фортепианные сочинения композитора активно входят в концертный и конкурсный репертуар пианистов разных стран и поколений. Достаточно назвать самый молодой конкурс им. С. В. Рахманинова в Турции (г. Стамбул), впервые прошедший в апреле 2011 года, чтобы подчеркнуть актуальность наследия композитора для современных молодых исполнителей. В. Махровский (журналист Российской газеты) пишет: «Несмотря на некоторую камерность премьерного мероприятия, организаторы уверены, что конкурс станет ежегодным и со временем приобретет сопоставимый с талантом композитора необходимый размах» [4]. Подобные мероприятия, ставшие уже традиционными, проводятся в России: Первый Всесоюзный, а ныне международный конкурс пианистов им. С. В. Рахманинова; Международный юношеский конкурс им. С. В. Рахманинова в Тамбове; Российский юношеский конкурс им. С. В. Рахманинова в Великом Новгороде. В США также традиционным стал Международный конкурс-фестиваль имени Сергея Рахманинова (Пасадена и Лос-Анджелес). Выступления и победы на этих конкурсах приобретают все большее значение в биографии многих пианистов.

Для слушателей открываются новые имена музыкантов, представляющих оригинальные интерпретации давно известных рахманиновских шедевров. Наряду с отечественными пианистами, записавшими в последнее десятилетие полные собрания фортепианных сочинений Рахманинова, произведения отдельных жанров (Ашкенази, Мацуев, Луганский, Березовский) поклонники великого русского композитора открыли для себя имена зарубежных исполнителей, также представивших масштабные программы и диски рахманиновских сочинений (Howard Shelley, Stephen Hough, Tamas Vasary и др.).

Нельзя не отметить и то, что популярность и популяризация композиторского наследия Рахманинова имеет сегодня значительные коммерческие стимулы. В одном из интервью с Б. Березовским — ярким представителем современного исполнительства — читаем: «... То, что я концертирую с романтическими вещами, связано с тем, что на них есть невероятный спрос. Рахманинов относится к композиторам, чья музыка наиболее активно, что называется, продается» [1].

Дополним приведенные наблюдения еще одним. Существенно увеличилась и — что более важно — качественно изменилась «доля» фортепианных произведений Рахманинова в учеб-

ном репертуаре, начиная со средних и старших классов музыкальной школы. В наши дни уже довольно часто можно услышать на экзаменах, как в консерватории, так и музыкальном колледже, Третий фортепианный концерт, Вариации на тему Шопена или Корелли, Вторую сонату — сложнейшие сочинения композитора. Как видим, «плотность» звучащей музыки Рахманинова в современном культурном пространстве (академическом или коммерческом, конкурсном, студийном или учебном) настолько высока, что, несомненно, нуждается в исследовательском внимании и изучении. Интересным и продуктивным, прежде всего, для исполнителя представляется в этой связи рассмотрение широкого диапазона интерпретаторских решений, характеризующих современное слышание и понимание рахманиновских идей.

На примере Этюда-картины a-moll op.39 №6 (первоначально op.33 №4) попытаемся выявить некоторые современные тенденции в исполнительском подходе к музыке Рахманинова, понять их природу и возможные перспективы.

Данное сочинение выбрано неслучайно. Оно создавалось, а затем редактировалось, Рахманиновым в период 1911-1916 гг.¹ Высокотехническое сочинение, написанное сто лет назад, оказалось сегодня одним из самых «играемых», вероятно в силу удивительной современности звучания: огромная энергия и экспрессия, тревожное ожидание и ощущение мощных глубинных сдвигов — качества, бесспорно характеризующие начала прошлого и нынешнего веков.

Анализируя трактовку Этюда-картины ля минор современными исполнителями, мы опираемся на две важнейшие позиции: определенную специфику жанрового стиля и авторскую интерпретацию этого текста Рахманиновым-пианистом. Создав оригинальный жанр фортепианной музыки, композитор сам открывает перед исполнителем несколько путей художественного воплощения. Этюдность и, вместе с тем, богатая «картинная» красочность изначально формируют пути его исполнительского прочтения. И действительно, среди современных пианистов, часто играющих рассматриваемое сочинение, ясно выделяются две группы. Первая тяготеет к интерпретации музыки как чисто этюдной с явным акцентом, благодаря техническому блеску, на вихревом напористом движении. В игре другой группы исполнителей доминирует картинно-живописный колорит, многообразие оттенков и красочная детализация. Самым ярким исполнителем такого рода является Е. Кисин, «лидером» пианистов первой группы — Д. Мацуев. Подробный анализ обоих типов трактовки представлен ниже.

Не менее интересные наблюдения дает и сопоставление двух исполнений Этюда-картины ля минор самим Рахманиновым. Здесь композитор на практике подтверждает собственные высказывания о праве пианиста «на свободу» интерпретации [2].

Заметим, что в начале XX века существовали механическая и акустическая записи. Их принципиальное отличие состоит в следующем. Механическая запись создавалась путем фиксации звучания на перфоленту. Особое внимание уделялось при этом записи работы музыканта с педалью, туше и силой звука. Последняя составляющая первоначально фиксировалась специальным техником, высококлассным специалистом. Затем исполнитель и техник вместе работали над мастер-рулоном с целью уточнения силы звучания всех нот и коррекции других механических ошибок. «Редактирование» созданной записи позволяло подчеркнуть важность каждой детали музыкальной ткани. Учитывая известную степень требовательности, предъявляемой Рахманиновым к собственному исполнению, можем предположить, насколько тщательно велась работа над этюдом-картиной ля-минор. Кроме этого, фирма не приступала к рекламированию нового ролика до того момента, пока сам исполнитель не утверждал его. Таким образом, можно считать, что запись на перфоленте полностью соответствует замыслу исполнителя.

Акустическая версия представляет собой совершенно иной, с технической точки зрения, способ фиксации звучания [3]. Данный тип записи не подвергался дальнейшим корректировкам со стороны исполнителя. Однако и окончательный вариант интерпретации «рождался» не сразу. Его созданию предшествовал период долгих художественных исканий, опытов и проб. К сожалению, не располагая подробными сведениями относительно работы над записью данного сочинения, подтвердим сказанное косвенным свидетельством авторского мнения по данному вопросу (интервью Рахманинова «Художник и грамзапись»): «Вряд ли критикам, давшим столь высокую оценку пластинке с записью Сонаты Грига, известно, сколько было вложено терпения, огромного и тяжелого труда, чтобы достичь подобных результатов. Шесть сторон пластинки мы записывали не меньше чем по пять раз каждую. Из этих тридцати дисков было, наконец, отобрано лучшее, остальное мы уничтожили. Вполне возможно, что такая работа не доставила никакого удо-

вольствия Фрицу Крейслеру. Он большой музыкант, но не считает нужным тратить столько сил на подобное занятие. Со свойственным ему оптимизмом он после каждой пробы с энтузиазмом объявляет, что всё изумительно, потрясающе. Но присущий мне пессимизм заставляет меня всё время ощущать, что мы могли бы сыграть лучше» [9, с. 3-4]. Слова Рахманинова дают право говорить о том, что созданные им акустические записи — плоды упорного труда и высочайшего мастерства — лучшие образцы его исполнительского искусства. В результате сопоставления акустического и механического способов звукозаписи возникает не только интерес к их параллели с современными возможностями фиксации музыкального текста, но и необходимость, на наш взгляд, постановки проблемы «звукозапись и исполнительская интерпретация», рассмотреть которую не позволяют рамки данной статьи.

Итак, первая рахманиновская запись — «механическая» — выполнена 5 марта 1921 года; вторая — «акустическая» — 16 декабря 1925 года. Благодаря этому мы имеем два взгляда автора на собственное сочинение (с интервалом почти в пять лет).

В следующей таблице отражены основные объективные параметры каждого авторского исполнения:

Такты	Рахманинов. Исполнение 1921 г.	Рахманинов. Исполнение 1925 г.
1-5	Вступление. Мыслится как рамка ко всему произведению, к «картине»	---
20-27	Подчеркивает интонации с помощью <i>sf</i> , сопоставляя звуковые пласты, но на сквозном развитии	Интонации <i>sf</i> заострены, подчеркнуты исполнителем благодаря тембровому сопоставлению
36-43	Раздел <i>rosso meno mosso</i> начинает несколько сдержаннее. «Рычащие» интонации в партии левой руки артикуляционно подчеркнуты, несколько агрессивны	Данный раздел продолжает движение примерно в том же темпе. «Рычащие» интонации в партии левой руки заострены по тембру, менее агрессивные
53-58	Начинается раздел <i>Piu mosso</i> . Рахманинов сдвигает темп несколькими тактами позже, оставаясь на прежнем эмоциональном уровне развития. Тембр и характер звучания данного раздела (56-58 тт.) формы приобретает напряжение благодаря не только эмоциональному, но и темповому развитию	В темповом отношении — подобно исполнению 1921 года. Выписанные в нотном тексте темповые сдвиги не отражаются на интерпретации. Звучание не достигает предельных звучностей, напротив, представлены градации <i>mf</i> , <i>piano</i>
59-64	Раздел <i>Presto</i> — движение остается прежним, характер звука более вкрадчивый. Подчеркивает вершину развития фразы акцентом. Звучание становится более насыщенным	Раздел <i>Presto</i> — по движению также соответствует исполнению 1921 года. Относительно звуковых решений Рахманинов предпочитает область более тихой звучности, однако, более напряженной по характеру. Подход к 65 такту — <i>diminuendo</i>
65-70	В данном разделе формы (указанный в нотном тексте нюанс <i>piano</i> не выполняется). Акценты и <i>sf</i> звучат с некоторой агрессией, контрастно. Сквозное развитие	Октавный ход в левой руке нарочито выделяется Рахманиновым за счет небольшой оттяжки
71-76	Кульминационная зона доведена до мощного звучания. Образ подчеркивается острым ритмическим рисунком, проакцентированными сильными долями. Эмоциональный спад приходится на 75 такт — это проявляется не только в замедлении общего движения, но и в характере исполнительского туше	Первая кульминационная зона, в отличие от записи 1921 года, не отличается мощным звучанием. Острота образа подчеркивается упругим ритмом, колкими акцентами сильных долей
81-93	Подготовка кульминации начинается с 81 такта — острые акценты, упругая ритми-	Кардинальное отличие данного эпизода по отношению к записи 1921 года состоит в

	<p>ческая фигурация и выход на более мощное звучание с 86 такта. 88 такт — пик кульминационного развития. Здесь подчеркиваются все образные характеристики: острые акценты сильных долей, полифоническое развитие (линии баса и заостренные терции правой руки) и более мощная звуковая градация. Заканчивается кульминационный раздел шквалом нисходящих октав</p>	<p>том, что выход на кульминацию подчеркнут тихим, но очень напряженным звучанием. Октавный ход нельзя охарактеризовать как «звуковой шквал»</p>
102-109	<p>Подчеркивает диалог разных характеров — интонации жалобы с одной стороны, колкие и полетные — с другой. Но при этом сквозное развитие сохраняется</p>	<p>В диалоге разных характеров добавляет небольшую цезуру после каждой реплики, что полифонизирует образную сферу</p>
115-121	<p>Несмотря на указанное <i>forte</i> в нотном тексте, громкость звука сохраняется примерно на том же уровне. Но характер образа изменяется — как итог — неумолимая безысходность. С 117 такта — заключение — своего рода обрамление всей «картины»</p>	<p>---</p>

Подробный сопоставительный анализ исполнений Рахманинова доказывает, что каждая интерпретация несет в себе индивидуальное художественное воплощение, несмотря на множество сходных деталей. В результате, именно Рахманинов-пианист в какой-то мере дает современным исполнителям возможность трактовать этюд-картину с позиций тех и других жанровых признаков (как этюда, так и картины). Благодаря этому, у слушателя рождается два различных по смыслу музыкальных образа. Первый — с преобладанием «этюдности» — создается, в основном, за счет сквозного стремительного движения, более быстрого единого темпа, меньшего числа и диапазона динамических оттенков и острого штрихового туше. Вторая музыкальная идея построена на звуковом диалоге контрастных характеристик. Автор-исполнитель делает акцент на пространственном объеме и колористичности пьесы. Эффект создается благодаря тембровому сопоставлению различных деталей музыкальной ткани, иной трактовке кульминационных зон, не доходящей до предельной звучности, а напротив, тонко детализированных.

Как известно из письма С. Рахманинова к О. Респиги от 2 января 1930 года, каждая Этюд-картина имела в основе своего замысла некоторую программность⁴. Но представленные композитором в отношении данного произведения сказочные образы воспринимаются скорее как совет в решении темброво-оркестровых задач инструментовки произведения. Творческим стремлением Рахманинова 1910-х годов явился поиск новых образов и выразительных средств, способных дать ответ на сложные вопросы, выдвигаемые жизнью. «Художник XX века, чутко откликавшийся на запросы своего времени» (Ю. В. Келдыш), создал характеристики, неизбежно тяготеющие и к современным ощущениям — заостренно жестким, порой механистичным, пронизанным тревогой ожиданий и, наряду с этим, великолепной красочностью разнообразных «музыкальных картин». При этом не следует забывать, что сам образный строй рахманиновских этюдов-картин во многом рождался под влиянием символистской эстетики. Так или иначе, сказанное выше позволяет обозначить еще один аспект изучения проблемы современной пианистической интерпретации, а именно, — отношение исполнителя к различным типам и видам программности.

Музыканты XXI века, имеющие совершенно иной диапазон образно-слухового опыта, представляют слушателю новый художественный результат.

Неудивительно в этой связи, что большинство современных пианистов тяготеет к этюдному блеску, технически безупречной «энергии скорости», нередко «оглушая» слушателя экспрессивным напором стихийной силы. Интерпретация такого рода (Д. Мацуев, В. Ашкенази, А. Лубянский) как бы доводит до своеобразного предела те свойства музыкального текста, которые акцентирует сам автор в записи 1921 г. (см. таблицу). Так, исполнение поражает мощью зву-

чания, техническим совершенством и выбором стремительно-быстрого темпа. При этом отметим и некоторую звуковую агрессивность, что является одной из общих тенденций современного пианизма. Достаточно близки к данному прочтению этюда-картины В. Ашкенази и А. Лубянцева. Пианистов разных поколений сближает установка на стремительное моторное движение с мощными кульминационными зонами.

Практически полярный пример интерпретации Этюда-картины Рахманинова предлагает Е. Кисин. Некоторые характерные черты этого исполнения (так же, как и в случае с Д. Мацуевым) находим в записи С. Рахманинова, но более поздней — 1925 г. (см. таблицу). Воссозданная пианистом картина как бы обрамлена строгой рамкой. Эффект рождается благодаря значительно расширенным и подчеркнутым вступлению и заключению. Внутреннее развитие обрамленной формы также напоминает живописное полотно, богатое тембровыми красками и рельефными линиями музыкальной ткани. Весьма близкой по жанровому пониманию рахманиновского текста является трактовка Петра Овчарова. В исполнении этого пианиста большое значение приобретают контрастные характеристики образов, представленные выпукло и убедительно. Выбор темпа также диктуется во многом художественными задачами исполнения. Метрономическая единица практически совпадает с авторским исполнением 1925 г. (четверть равна 165-169). Привлекает своей оригинальностью отношение Овчарова к кульминационным зонам (особенно тт. 81-93). Вопреки традиции мощного звучания, пианист большее внимание уделяет градации звука в пределах нюанса *piano*, придавая ему тревожно-настороженное звучание. Выше отмечался подобный эффект в исполнении Рахманинова (запись 1925 г.).

Так или иначе, таблица позволяет представить две «крайних» интерпретаторских позиции по отношению к рахманиновскому сочинению. Безусловно, мы не стремимся к фиксации лишь формальных признаков того или иного исполнения (темпа, динамики и т.д.). Отдавая должное уникальности таланта Е. Кисина или Д. Мацуева (как и их коллег), мы бы хотели выделить некоторые объективные параметры, формирующие исполнительскую концепцию. С другой стороны, важно подчеркнуть, насколько сам Рахманинов обеспечивает для современных пианистов исполнительскую свободу вплоть до ее полярных проявлений. Эффективен ли поиск «золотой середины»? Положительным ответом на этот вопрос представляется убедительная трактовка рахманиновского произведения Н. Луганским. Интерпретация Луганского дает возможность проследить связь современного исполнительства с богатейшими традициями русской фортепианной школы, ярчайшим представителем которой был С. В. Рахманинов.

Однако гораздо чаще сегодня подобный поиск «золотой середины» в практике других музыкантов приводит к некой усредненности исполнения. И это становится тревожной тенденцией пианизма XXI века, а именно: отсутствие ярких личностей, стремление к стандартизации исполнения. В документальном фильме «Музыкант» (2011) Д. Мацуев говорит: «Когда ты слушаешь старые записи, не потому, что там идет некий шип и потому что моно, ты можешь сразу сказать, что это играет Рахманинов, это играет Горовиц, это играет Гилельс, это играет Рихтер. Мне очень хочется, чтобы через некоторое время обо мне так сказали, что это играет Мацуев». Активно концертирующего пианиста явно тревожит состояние современного исполнительского искусства, в частности, тенденция к его стандартизации. Напомним, что сам Рахманинов подобной середины никогда не искал. Далеки от стандарта художественные концепции и лучших современных отечественных исполнителей. Каждая из них, не теряя в целом связи с авторскими решениями, несет в себе и новое индивидуальное воплощение, имеющее право на существование. И только время определит их истинную ценность.

«Выдающийся дар исполнителя не только помог Рахманинову раскрыть содержание и смысл музыкальных образов во всей их глубине, но и обогатил их гениальной интерпретацией» [5, с. 126]. Ярким тому примером служит Этюд-картина ля минор op.39 №6 — одно из тех сочинений, в которых автор, будучи сам превосходным пианистом, дает возможность десяткам исполнителей раскрыть всю многогранность творчества исполнителя. Несмотря на то, что сочинение создавалось около столетия назад, оно оказалось необычайно актуальным и в наши дни. На примере анализа данного произведения, нам удалось выявить некоторые тенденции современного исполнительского искусства. Так, отправной точкой современной интерпретации музыки XX века по-прежнему во многом служит авторское исполнение. Оно дает возможность максимально аутентичного прочтения того или иного сочинения. С другой стороны, наиболее яркие пианисты стремятся заострить, нередко гипертрофируя их, крайние точки жанрового стиля или авторского

музыкального языка. Результат может быть противоположен, но по отношению к названным здесь именам неизменно убедителен. Такая же гипертрофия при отсутствии художественного вкуса, глубины и высокого уровня внутренней культуры приводит к трактовке безликой, прямолинейно-упрощенной и поверхностной. На засилье такого рода интерпретаций указывают многие современные музыканты. В одном из интервью с Элисо Вирсаладзе о Международном конкурсе им. Чайковского читаем: «Многие финалисты вызывали у меня много вопросов, но сейчас я не хочу останавливаться на конкретных именах. Во многих конкурсантах меня изумила поверхностность. Когда вы видите настоящее дарование, то предъявляете к нему гораздо большие требования. Таких дарований в финале не было» [8]. Вместе с тем, формальный поиск «золотой середины» (сегодня это можно делать, сидя за компьютером), приводит к небывалому распространению в концертной и учебной практике стандартно-усредненного звучания классики разных веков. Детальное изучение всего спектра современного исполнительского искусства может дать не только полную картину, но и, выветлив самые острые проблемы, возможно, наметить пути их решения.

Примечания

¹ Известно, что автограф первой редакции Этюда-картины ля минор до сих пор не найден: этюд предназначался для первой тетради, однако не был издан, а затем, в переработанном виде, вошел во вторую тетрадь.

² «Конечно, для успеха исполнителю необходима яркая индивидуальность, и каждая его интерпретация должна быть окрашена ею». См. об этом: [2, с. 7].

³ Акустическая версия записи обеспечивала кратчайший из всех возможных путей прохождения звука от музыканта до слушателя. Путь этот включал концентрирующую звуковую энергию рупор с установленной в его горле слюдяной мембраной. Мембрана улавливала звуковую энергию и превращала ее в механические колебания пера (резца); последнее оставляло на вращающемся с частотой 78 об/мин восковом диске модулированный звуком спиральный след в форме извилистой канавки. Затем методом гальванопластики след этот переносился на матрицу, при помощи которой из шеллачной массы штамповались пластинки. Массовое производство акустических грамзаписей продолжалось с 1898 по 1925 год. Затем в грамзаписи произошла первая великая электронная революция [3].

⁴ «Разрешите мне, Мэтр, дать Вам несколько пояснений, касающихся тайн авторского замысла, которые, по моему убеждению, помогут Вам лучше понять характер этих «Этюд» и, оркеструя их, найти нужные краски. Итак, я хотел бы посвятить Вас в программу этих «Этюд». Этюд (a-moll) — вдохновлен образами Красной Шапочки и Волка» [6].

Литература

1. Борис Березовский любит Метнера и Хиндемита. Интервью // Openspace.ru. 13.03.2008 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.openspace.ru/music_classic/names/details/699.

2. Исполнение требует глубоких размышлений... Перевод, публикация и вступительная статья Н. Середы // Советская музыка. 1977. №2.

3. Лихницкий А. Блестящие звукозаписи. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.inhouse.ru/press/Brilliant_%20recordings.htm.

4. Махровский В. Классика над Босфором. В Турции дебютировал фортепианный конкурс им. Сергея Рахманинова // Российская газета. 04.04.2011 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.rg.ru/2011/04/04/rahmaninov-site.html>.

5. Растончина Н. Исполнение фортепианных концертов Рахманинова советскими пианистами // Об истории фортепианной музыки. М.; Л., 1965.

6. Рахманинов С. Литературное наследие. Т.2. Письма. М., 1979

7. Рахманинов С. Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры / Литературное наследие. Т.3. Письма. М., 1980.

8. Фихтенгольц М. Элисо Вирсаладзе, пианистка, член фортепианного жюри: «Лучше, если бы первой премии не было» // Известия. 23 июня 2002 г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.izvestia.ru/news/263424>.

9. Художник и грамзапись. Интервью С. В. Рахманинова в апреле 1913 г. журналу «The Gramophone» // Музыкальная жизнь. 1973. №6.

МУЗЫКА В ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ

© Сакулина Е. А., 2012

РОЛЬ МУЗЫКАЛЬНОГО «ЗВУКООБРАЗА» В ПОЭТИЧЕСКОМ СЛОВАРЕ ГЕОРГА ТРАКЛЯ

На рубеже XIX-XX веков проблема обновления языка в литературе и искусстве приобретает глобальный масштаб. В эту эпоху литературный язык удивительным образом вбирает импульсы других видов искусств (музыки, живописи, театра, кинематографа). В представленной статье уделяется внимание проблеме словесной музыкальности в поэтических текстах австрийского поэта-экспрессиониста Г. Тракля как одного из отличительных принципов его художественного мира. В ходе анализа лексико-синтаксического уровня организации лирических текстов Г. Тракля выделяется ряд музыкальных мотивов — формул, которые во многом составляют частотный тезаурус его поэтического словаря и занимают существенное место в авторском мироощущении австрийского поэта.

Ключевые слова: синтез искусств, словесная музыкальность, музыкальный мотив, экспрессионизм, «пограничная поэтика», амбивалентность, музыкально-трансцендентальный код, эмоциональный тон.

Вопрос о присутствии музыкального начала в литературной форме вполне традиционен и в то же время традиционно проблематичен. По мнению известного германиста и музыковеда А. В. Михайлова, стремление усвоить тенденцию «компоновать» материал «по закону более высокому, чем закон самого материала» [7, с. 274], нередко оборачивается произвольностью толкований. Особое значение данная проблема приобретает на рубеже XIX-XX веков, именно в эту эпоху литературный язык особым образом вбирает в себя импульсы других видов искусств. Кризис экзистенционального восприятия и художественного сознания личности неизбежно повлек за собой смену общего эстетического канона. В начале XX века, как в Европе, так и в России, изучалось применение к литературному тексту (прежде всего к поэтической форме) самых различных атрибутов музыки, от тактовой системы до правил построения формы. Предшественниками этой традиции в литературе в XIX веке стали романтики и французские символисты Ш. Бодлер, А. Рембо и С. Малларме. Они стремились, не довольствуясь «словарным», сугубо рациональным значением лексических единиц, усилить посредством музыкальности смысловое воздействие стихотворения. В контексте «пограничной поэтики» синтеза искусств, формирующейся в рамках литературы и искусства авангарда, данная тенденция становится еще более актуальной. Поэтическое слово переставало уместаться в рамках традиционной письменности, и потребность «закодировать» искомое звучание порождала условные «музыкальные» обозначения [2, с. 193].

Наша цель — рассмотреть на примере творчества выдающегося австрийского поэта начала XX века Георга Тракля принципы формирования особого «музыкального кода», лежащего в основе механизма порождения «звучащего материала» поэтических текстов, который, вместе с тем, можно рассматривать как конструктивный элемент художественного мира поэта. Традиционно Г. Тракля принято относить к представителям раннего литературного экспрессионизма. При этом важно, однако, помнить, что глубокие связи поэзии Тракля с традицией романтизма, с творчеством Ш. Бодлера и французских символистов, С. Георге и Р. М. Рильке, позволяет говорить о большом культурном диапазоне и самобытной поэтике, выходящей за рамки одного художественного направления. «Ландшафт души» Г. Тракля зашифрован в загадочных индивидуальных кодах, а граница между бытием и небытием, реальностью и фантазией очерчена нечетко, создавая многомерное пространство тождественных образов. Амбивалентность художественного мира поэта во многом определяет присутствие в его творчестве мотива «избавления» (*Erlösung*), символа диссонанса эпохи и, одновременно, духовного возрождения, «преображения души». Мир подсознательного, стремление к внутренней свободе и ощущение близости смерти, ставшие основными и излюбленными мотивами его лирики, возникли в душе поэта, в истории его траги-

ческой жизни. Они формируют тот «закодированный» мир образов-формул, где гармонично взаимодействуют основные словесно-музыкальные законы. По утверждению исследователя А. Доплера, стихотворения Тракля часто строятся по такому музыкальному принципу, как симультанная композиция различных форм восприятия и «вчувствования» [4, s. 156-158], следуя теории С. Малларме о том, что в музыке дана «модель моделей, тип музыкальной архитектуры, применимый ко всем искусствам» [6, s. 367].

Создавая поэтические иррациональные образы, поэт использовал техники музыкального письма как эстетические средства звучания. Исследователь М. Фридрих в этой связи писал: «...что остается Георгу Траклю, так эта музыка его слов. Его стихи имеют музыкальную структуру; последовательность музыкальных тонов выстраивается во взаимодействии, изменяясь ритмически и мелодически, <...> то же происходит со всеми словами и образами у Тракля» [9, s. 54]. Принципы музыкальности в творчестве поэта можно рассматривать на разных уровнях организации текста: фонетическом, мелодико-интонационном, ритмическом, лексико-семантическом. Остановимся подробнее на последнем. Начиная со второй половины XX века, и в литературоведении появляются работы, рассматривающие архитектурный смысл тематических (лексико-семантических) моментов текста. Немецкий исследователь Л. Дитц в своей книге, посвященной анализу особенностей лирической формы Г. Тракля, писал, в частности, что сама морфология отобранных слов может создавать эффект музыкальной модели [5, s. 32]. Ключевые слова текста — «слова-символы», как их определил русский литературовед Г. А. Гуковский, «начинают просвечивать насквозь, становятся прозрачными, а за ними открываются глубины смысловых перспектив» [3, s. 45]. Подобные слова-символы можно выделить в текстах стихотворений Г. Тракля. Свой загадочный мир поэт наполнил музыкальными мотивами-«иероглифами», «звукообразами», важными элементами его поэтики. Как отмечает в этой связи исследователь А. Хелльмих, во многом мотивы «музыкального» тематического поля в художественном мире Тракля составляют частотный тезаурус поэта и занимают существенное место в авторском мироощущении (по терминологии М. Хайдеггера «мироощущении») поэта. Если проследить частотность употребления данных мотивов в его поэтических текстах, то, среди наиболее распространенных, можно выделить следующие (в скобках указано количество употребленных лексических единиц):

Gesang (пение) (21), *Klang* (звучание) (31), *Glocke* (колокол) (52), *Lied* (песня) (39), *Stimme* (голос) (25), *Saitenspiel* (звучание струн) (13), *Sonate* (соната) (11), *Wohllaut* (благозвучие) (10), *Takt* (такт) (7), *Akkord* (аккорд) (7), *Melodie* (мелодия) (6) и др.;

названия музыкальных инструментов: *Flöte* (флейта) (14), *Gitarre* (гитара) (11); *Geige* (скрипка) (6), *Harfe* (арфа) (3), *Orgel* (орган) (12), *Trompete* (труба) (5), *Trommel* (барабан) (2);

глаголы со значением различных видов звучания *tönen* (90), *singen* (71), *luten* (35), *klingen* (36), *hallen* (13), *summen* (6), *trällern* (2), *blasen* (1).

В большинстве случаев музыкальные мотивы у Тракля отождествляются с жизнью, надеждой, созерцательной красотой, покоем и гармонией. Например, мотив *tönen/läuten* (звучать) часто связан с мотивом *leise* (тихо). По мнению некоторых исследователей творчества поэта, сочетание *leise tönen/läuten* является характерным примером музыкально-трансцендентального «кода» в поэтической системе Тракля, где *leise* наряду с *ruhig* (спокойно), *still* (тихо) становится божественным знаком. Например, в стихотворении «Зимний вечер» («Winterabend», 1909):

Wanderer tritt still herein
Schmerz versteinerte die Schwelle
Da erglänzt in reiner Helle
Auf dem Tische Brot und Wein.
 Входит путник, тишина;
 Боль порога каменеет.
 Чисто на столе светлеет
 Благодать хлеба и вина.
 (Пер. с немецкого В. Летуцкого)

Интересно отметить, что в динамической шкале Тракля музыкальные звукообразы, относящиеся к сфере тихого звучания, встречаются значительно чаще. А. В. Михайлов объясняет са-

му тенденцию «тихого» звучания стихотворений Тракля тем, «что в канун катастрофы в искусстве может нарастать гигантской волной ощущение кризиса, которое не сразу поймешь и выразишь словом; тут порой привычные отношения переворачиваются, и вместо громкого крика, бывает, почти беззвучно шевелятся губы». Далее ученый сопоставляет поэзию Тракля с музыкой А. Веберна, подчеркивая, что и австрийский композитор в своих пьесах «порой очень скупых на звучания и очень тихих, слышал отголосок невыносимого грохота канонады, доносящегося с расстояния в десятки километров» [8, с. 33]. Подобное сравнение вполне оправдано. Жизненные пути композитора и поэта пересекались, они были лично знакомы, и Веберн стал автором нескольких романсов на стихи Тракля. Так же как и Тракль, Веберн не был «абсолютным» экспрессионистом. В творчестве обоих авторов заметна тенденция к максимальной экспрессии в минимальных формах, в предельном временном сжатии и предельной выразительности каждого звука. В этой связи похожую мысль высказал А. Допплер. Анализируя стилистические принципы Тракля, он отмечал, что «звучание тем и их редукция часто до одного слова (равно как у Веберна до одного аккорда) является у Тракля всепроникающим принципом» [8, с. 33]. Так и на динамическом уровне утонченно-хрупкие, завуалированные и психологически сложные образы в произведениях Веберна могут быть сопоставимы с образами Тракля, в которых открывается новое глубинное измерение, «эмоциональный тон» поэта. В его лирике эффект «тихого звучания» достигается за счет «смягчения» звучания посредством приема синестезии или в сочетании с мотивами трансцендентального и религиозного ряда.

В результате звукообразы в его стихотворениях становятся объемными и стереофоничными как звуки в разреженном и полном невидимой энергии пространстве Антона Веберна. К таким звукообразам в стихотворениях поэта относится и мотив *leise tönen*, например: *Und leise tönen im Rorh die dunklen Flöten des Herbstes* («Grodek», 1914); *Leise tönen die Lüfte am einsamen Hügel* («Untergang», 1912); *So leise läuten am Abend die blauen Schatten* («Wind, weisse Stimme...», 1912-14) и др.

Дальнейшую его эволюцию можно проследить в мотиве *Schweigen* (молчание), «наивысшей в звуковой шкале Тракля точки» [10, с. 45]. *Schweigen* является у Тракля и отрицанием звучания, и его проявлением, как воспринимаемого слухом физического явления. Это образ тишины, которая, с одной стороны, противопоставлена звуку, как бездействие — действию, тогда тишина тягостна и тосклива. С другой стороны, тишину можно интерпретировать как отсутствие шума, суеты, медитативную созерцательность. Например, в одноименном стихотворении 1909 года:

<i>Ueber den Wäldern schimmert bleich</i>	<i>Бледная луна над леском</i>
<i>Der Mond, der uns träumen macht,</i>	<i>навевая грезы, плывет</i>
<i>Die Weide am dunklen Teich</i>	<i>ива над темным прудом</i>
<i>Weint lautlos in die Nacht</i>	<i>неслышные слезы льет.</i>
<i>Ein Herz erlischt — und sacht</i>	<i>Погасло сердце — и свод</i>
<i>Die Nebel fluten und steigen —</i>	<i>растаял в нежном тумане —</i>
<i>Schweigen, Schweigen!</i>	<i>Молчанье, молчанье!</i>
	<i>(Пер. с немецкого В. Летучего)</i>

Интересное замечание высказывает исследователь лирики Тракля А. Допплер. В своем анализе ученый рассматривает *молчание* / *Schweigen* у Тракля как языковую форму, противопоставленную разговорной речи с тенденцией преодоления этой «границы». В этой связи кажется уместной и известная цитата крупного австрийского философа и лингвиста Л. Виттгенштейна. Будучи поклонником творчества Тракля, ученый придавал особое значение музыкальной сфере его художественного мира. В своем знаменитом *Tractatus logico-philosophicus* Виттгенштейн писал: «о чем невозможно говорить, о том надо молчать». С точки зрения А. Допплера, музыкальность лирики Тракля включает в себе «не отражение, не мимесис, а эхо несказанного (*Echo des Nichtgesagtes*), выстроенного по принципу музыкальной формы, <...> несущей в себе информацию, которая должна быть услышана» [4, с. 119]. Функциональные механизмы мотива *Schweigen* в образном строе произведений поэта часто связаны с пересечением границы смысловых плоскостей и погружением в «амбивалентную бездну», которое составляет сюжетную и жанровую особенности его лирики. *Schweigen* — абсолютная единица, сложная многомерная поэтическая формула, символизирующая божественную благодать, идиллию жизни и катастрофическую гибель одновременно: *Den Weg erfüllt der Eichen braunes Schweigen* («Verwandlung», 1912); *O Tod! Der*

kranken Seele verfallener bogen Schweigen und Kindheit («Wind, weisse Stimme...», 1912); *Und durch den Hain voll Schweigen und Trauer fuhr ein dunkelgoldener Schauer* («Ein Abend», 1909) и др.

Музыкальные мотивы становятся составляющими иррационального мира поэта, подтверждая романтическую идею «универсальной поэзии», как синтеза противоположностей, вбирающего в себя природу и искусство, духовное и чувственное, земное и небесное, жизнь и смерть. Безусловно, в рамках одной статьи, невозможно представить все существующие многочисленные комбинации «музыкальных» мотивов в лирических текстах австрийского поэта. Хотелось бы остановиться еще на мотиве *Glocke* (колокол), который в художественном мире поэта заслуживает особого внимания. Являясь одним из наиболее частотных музыкальных мотивов, он, прежде всего, отождествляется с умиротворением, покоем, утешением и тишиной. Например: *Und Klostersglocken gehn traumhaft und fern* («Sommerdämmerung», 1910); *Ein Sterbender hört Glocken lange läuten* («Westliche Dämmerung», 1910); *Durch braune Dorf des Priesters Glocke schellt* («Ein Frühlingsabend», 1912), *Lang die Abendglocke läutet* («Im Winter», 1910) и др.

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что эффект монотонного звучания колокола часто достигается посредством устойчивой комбинации мотивов *Glocke, läuten* (звучать) и *lange* (длинный, долгий). Подобное сочетание становится парадигмой и позволяет открывать способ глубокого проникновения в механизм переживания как процесса создания «эмоционального тона» (термин Г. А. Гуковского), «проживания бытия». Звук колокола как религиозный мотив, сакраментальный символ очищения, освобождения — один из важнейших трансцендентальных мотивов у Тракля. Так, например, в последней части стихотворения *Sebastian im Traum* (1912) в сочетании звучания пасхального колокола (*Osterglocke*) и сферической музыки (*Silberstimme der Sterne / серебряный голос звезд*) можно интерпретировать как модель бесконечности, слияния души мира и души человека:

*Rosige Osterglocke im Grabgewölbe der Nacht
Und die Silberstimmen der Sterne,
Daß in Schauern ein dunkler Wahnsinn von der Stirne des Schläfers sank.*

В заключение следует отметить, что дальнейшими примерами «музыкального кода» в поэтике Тракля на лексико-семантическом уровне могут послужить наиболее частотные сочетания мотивов — «звукообразов», *sanftes Saitenspiel* (мягкое, нежное звучание струн), *traurige Gitarre* (печальная гитара), *silberne Stimme* (серебряный голос), *läutende Schritte* (звучащие шаги) и т.д. Слова-формулы в тексте связаны не только синтаксически, но и, в известной мере, эстетически. Возникает особая мелодия стиха, иная форма соотношений слов и смыслов, в которой словесно-музыкальные принципы звукописи, метро-ритма, вариативности гармонично взаимодействуют с символической насыщенностью цвета, метафорической образностью стихотворений поэта. Исследователь музыкальной эстетики XX века Э. Блох писал о том, что написанная до сей поры музыка «позднее еще выразит иные, нежели известные нам смыслы» [1, s. 293]. В лирике Тракля исследование словесной музыкальности поэтического языка помогает и поможет в дальнейшем раскрыть до конца еще непознанные глубины его художественного мира.

Литература

1. Bloch E. Übersetzungen und intensitätreichste Menschenwelt in der Musik // Zur Philosophie der Musik. Frankfurt/M.: Musikverlag, 1974. S. 290-297.
2. Гервер Л. Л. Контрапунктическая техника Андрея Белого // Литературное обозрение. 1995. №4/5. С. 192-196.
3. Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М.: Директ-Медиа, 2010. 677 с.
4. Doppler, A. Die Lyrik Georg Trakls. Salzburg: Otto Müller Verlag, 2001. 198 s.
5. Dietz L. Die lyrische Form Georg Trakls. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1959. 160 s.
6. Mallarme S. Oeuvres completes / Ed. H. Mondor et G. Jean-Aubry. Paris, 1945. 412 p.
7. Михайлов А.В. Вариативность эпического стиля в литературе Австрии и Германии // Теория литературных связей. Типология стиливого развития XIX века. М.: Наука, 1977. С. 267-308.
8. Михайлов А. В. Из источника великой культуры. Золотое сечение. Der goldene Schnitt: Австрийская поэзия XIX-XX веков в русских переводах / Предисловие А.В. Михайлова. М.: Радуга, 1988. С. 5-37.
9. Friedrich M. Text und Ton. Wechselbeziehungen zwischen Dichtung und Musik. Hohngehren, 1973. 345 s.
10. Weber A. Klang und Farbe bei G. Trakl // Wirkendes Wort. 1954-55. S. 40-53.

© Дорожкин Е. Л., 2012

МУЗЫКАЛЬНОЕ В ПРОСТРАНСТВЕ МЫСЛИ М. ХАЙДЕГГЕРА

«Песня, как жаворонков, нас в невидимое извергает»

Р. М. Рильке «Элегия»

Предмет исследования в данной статье — проблема музыкальности в творчестве Мартина Хайдеггера. Опираясь на толкование феномена речи в текстах немецкого мыслителя, автор обнаруживает скрытую музыкальность его мышления, понятую как «открытость», «неуловимость», «внепонятность», «беспредметность».

Ключевые слова: Хайдеггер, Рильке, музыкальное, речь, язык, истина.

Попытка уловить музыкальное в мысли Мартина Хайдеггера (1889-1976) кажется нам весьма интересной не только в силу глубины этого феномена. Сама окружавшая мыслителя философская и общекультурная атмосфера навязчиво требовала обращения взора на такие области как сексуальное и музыкальное (вопрос об их взаимосвязи достоин отдельного рассмотрения), но мы не найдем разработку этих тем в творчестве Хайдеггера. Простое игнорирование? Или, быть может, умышленное молчание о том, что ловко обводит вокруг пальца рациональные экспликации? Мы не возьмемся судить однозначно и ограничимся лишь весьма общим указанием возможного места музыкального в пространстве мысли этого философа, попутно очерчивая проступающие связи.

А. Ф. Лосев в повести «Трио Чайковского» пишет: «музыкальное бытие есть чистая беспредметность». Подобная интуиция кажется довольно очевидной и трудноопровержимой. Разве можем мы исчерпывающе охарактеризовать музыкальное произведение, рассмотрев образы, которые оно пробуждает или уж тем более, полагая, что оно может иметь конкретный предмет? Ведь музыке свойственно ускользать от опредмечивания. Однако, что это за таинственная «беспредметность»? Как мы можем ее помыслить? Для прояснения данной темы обратимся к весьма почитаемому Хайдеггером поэту Р. М. Рильке, вводящему в своем творчестве неологизм «Das Offene» — субстантивированное прилагательное, которое по-русски можно передавать словами «открытое» или «открытость». Это абсолютная чистота, распахнутость, выражение чего-то изначально природного, откуда человек выключен, так как, говоря словами Хайдеггера, «постановка предметов "перед" не позволяет человеку быть непосредственно в открытом» [1, с. 313]. В последний год жизни, отвечая на письмо русского читателя, Рильке поясняет значение этого понятия: «Под "открытым" я понимаю не небо, воздух или пространство, такими, какими они суть для наблюдателя и оценщика, т.е. не предметы, "непрозрачные" и закрытые. Зверь же или цветок есть все это, не отдавая себе в этом отчета и имея перед собой и над собой эту неописуемо открытую свободу, которая имеет аналог (пусть на мгновение) в первый миг любви, когда человеческое существо открывает в другом, в возлюбленном, свою собственную безграничность». Подобный ход мысли соотносим с размышлениями Ф.Ницше о том, что «инстинкт ослаблен, если он рационализируется», ведь именно «высота» нашего сознания помещает нас не *в* мир, а *перед* миром, исключает из чистого отношения «открытого». Для большей наглядности можно привести пример полусна, когда сознание расфокусировано, отрешено от окружающих предметов. В это время человек зачастую слышит музыку или попадает в поток неведомо откуда берущихся образов, в считанное мгновение сплетающихся единое полотно не только по форме, но и по смыслу, который, правда, невосстановим в своей полноте для бодрствующей мысли. Человек полностью захвачен этим состоянием и никак не противопоставляет себя потоку. Однако, стоит лишь какому-нибудь предмету привлечь на себя внимание, сфокусировать сознание, как музыка грез упорхнет бесследно, оставив лишь предметы и обращенное на них сознание. Еще ярче и продуктивнее можно проследить это в состоянии наркотического опьянения.

Обозначив понятие «открытое», следует уточнить, что размышления Рильке выбраны не только в связи с тем, что они созвучны осмыслению музыки многими авторами, но и по той причине, что этот поэт оказал влияние на Хайдеггера и мыслитель сам прибегает к рассмотренному

выше понятию. Попытаемся же проследить «открытое» и распространяемое им излучение в творчестве самого Хайдеггера, приближаясь тем самым и к месту музыкального.

Наше мышление движется в языке. Речь есть тот орган понимания, что наиболее ясно и ближайшим образом раскрывает человеку картину мира, других людей и самого себя. За прошедшие века язык скопил масштабный архив точных терминов и научился выстраивать предельно четкие схемы, но исчерпывается ли им понимание? Ведь, во-первых, нам как-то понятны и стоны собаки, и запах розы, и румяные утренние облака, а, во-вторых, сам по себе язык начал свое историческое шествие в уже имевшемся пространстве звукового вынтия. Это вводит в поле нашего внимания вопрос о доязыковой области. Таким образом, мир изначально как-то к нам обращается, и мы изначально как-то ему внемлем. Но что это за способ обращения? Как он облекается в слова?

Вышесказанное приближает нас к данному в §34 «Бытия и времени» разделению «понятность-речь-язык». У Хайдеггера мы не встречаем классической, предложенной Ф. де Соссюром, дихотомии «язык — речь», где «речь» оказывается проявлением некоего «общего всем и находящегося вне воли тех, кто им обладает» «языка». Такое представление о языке привело бы нас к подобию метафизического отношения идеи и вещи, заставило бы мыслить речь от языка, в то время как для Хайдеггера очевидно, что первична речь. К тому же здесь ускользает от внимания огромный спектр того обращающегося к нам, что остается еще за пределами вербализации и социальных отношений. Хайдеггер пишет: «Ближайшим образом мы вовсе никогда не слышим шумы и звуковые комплексы, но скрипящую телегу, мотоцикл... Присутствие как сущностно понимающее бывает прежде всего при понятном» [2, с. 164] (разумеется, это связано с критикой наивного объективизма, но не будем отдельно останавливаться на данном вопросе). Бескачественное восприятие («лишь-имение-перед-собой») является частным случаем простого видения, которое всегда уже понимающее. То есть толкование и речь не впервые полагают смысл, приклеивая его к голому налично сущему, а сами становятся возможны лишь благодаря изначальной понятности, которая и «выкладывается в них», «истолкованием истолковывается наружу». Таким образом, понимание есть то, благодаря чему происходит размыкание. «Понимание как размыкание касается всегда всего основоустройства бытия-в-мире» [2, с. 144]. Поэтому и речь Хайдеггер мыслит не от языка, а от понятности, как ее артикуляцию. «Навстречу значениям растут слова», а не имеются некие абстрактные слова, к которым мы примышляем значения. Лишь на основе укорененной в понятности речи становится возможен язык. Он есть «вовне-выговоренность речи».

Что мы здесь видим? Во-первых, мыслитель указывает на фундаментальное значение речи для человека и его мира, противопоставляя *animal rationale* древнегреческое ζῷον λόγον ἔχον (*животное, обладающее даром речи*). Во-вторых, речь эта коренится не в порочном круге воспроизведения наличествующих слов, а в изначальной понятности, связанной с размыканием, что дает почувствовать аромат памятуемого нами «открытого». А в-третьих, о самом «открытом» речь еще не идет, так как понимание, будучи равнозначальным с речью, есть все же мыслимое внутри мира, где «открытое» заставлено символическими формами. Но следует сделать небольшой комментарий. В понимании речи как артикуляции понятности есть зазор, позволяющий нам двинуться и не к языку. Артикуляция понятности может не иметь четкого вербального характера. В этом-то смысле речь и сопоставима с представлением об изначальной музыкальности, являющейся первейшей активацией той возможности слышания, которая есть экзистенциальная открытость, и только благодаря которой становится возможна речь. Но подобный взгляд, разумеется, имеет смысл лишь в том случае, если не приниматься за вульгарное исчерпывание сути музыки физическим звуком. Подобно тому, как читая книгу, мы смотрим на бумагу с черной краской, но *видим* смысл, так и с музыкой — мы слушаем звук, но *слышим* иное (к сожалению, в этой лексической форме язык не помогает нам так, как в случае с глаголом «видеть», отсылающим к однокоренному «ведать»). Причем слышимое нами «иное», быть может, есть ближайшее к чистой разомкнутости, к «открытому». И именно здесь просвечивает фундаментальное отличие музыки от математики, ибо при всей их отрешенной схожести, при всем притом, что они вполне могут оказаться сестрами, «абстракция» математики есть искусственный язык, а «абстракция» музыки — быть может, является самой естественной речью. В этом отношении у столь нелюбимой Кантом музыки больше оснований для претензии на онтологичность, чем у математики. Удивительным образом в глазах исследователя эти «науки» готовы основанием своим дойти до

полного тождества, но в последний момент они укажут на такую пропасть между собой, что теряются всякие оттенки родства. Если же повернуться спиной к явившейся пропасти, или в силу предубеждений не разглядеть ее, то будешь с беспросветной уверенностью чувствовать твердую почву под ногами, не понимая, что это уже не почва единства музыки и математики, а почва самой математики, непреодолимо отделенной от музыки. Музыка упорхнет. Быть может, нечто схожее случилось с А.Ф.Лосевым под конец работы «Музыка как предмет логики» (не умоляя общую ценность данной книги!)? Вопрос интересный, но придется оставить его за пределами нашего рассмотрения. Нас интересует музыкальное тяготение «открытого» в текстах Хайдеггера.

Итак, грубо-образно говоря, «понятность» есть семя, из которого произрастает «речь», а уже на ней в свою очередь вырастает плод, именуемый «языком». Речение не может давать видеть то, что не вызрело в понятности. Отправляясь от данной структуры, мы можем перейти из «Бытия и времени» в проблематику позднего Хайдеггера. Не сложно заметить, что в подобной трактовке языка и речи проявляется тенденция к освобождению от произвола человеческих махинаций — открывающий историю и вводящий нас в единство судьбы язык, сам оказывается произрастающим из довербальной, неподвластной усилиям воли и рассудка, почвы¹. Этот мотив, тихо связанный с развитием идеи отрешенности (*Gelassenheit*), будет присущ всему творчеству Хайдеггера, которое если действительно и претерпело подлинные метаморфозы после знаменитого «поворота», то в смысле обретенного философом умения быть ждущим.

Прочитанная в 1936 году в Риме лекция «Гельдерлин и сущность поэзии» начинает свое обдумывание с отрывка, который сразу же указывает нам на то, что поэзия, не отрекаясь от своей роли в историческом становлении истины, ничего общего с вмешательством в действительность, с деянием не имеет. «Творение стихов — невиннейшее из творений». Ее область — язык, а не материальные вещи. Но при этом язык есть «опаснейшее благо», которое впервые дает возможность явиться истории и миру со всей пошлостью и подлинностью, творением и шумом, ответственностью и произволом. Может показаться, что язык в понимании Хайдеггера начинает субстанциализироваться, уходя от заданного в «Бытии и времени» принципа, но это не так. При более внимательном взгляде язык продолжает корениться в «речи», ибо он в своем существе есть не систематизированная совокупность слов и правил их сочетания, а «разговор» в котором мы, люди, едины. «Но единство разговора состоит в том, что в существенном слове всякий раз открывается одно и то же, — то, на чем мы объединяемся, то, на основе чего мы едины» [3, с. 77]. Здесь вновь прослеживается прежняя структура — изначальная понятность мира, в которой мы пребываем («на основе чего мы едины»), артикулируется в речи и затем уже выносится как язык, поскольку именно в «становлении мира словом как раз и состоит собственно тот разговор, который есть мы сами» [3, с. 79]. Но учреждение в слове — удел не любого речения, ибо не всякое слово существенно и не всякое соотносится с «одним и тем же»². Таким существенным словом становится слово поэзии, впервые вводящее в ясный простор все те вещи, которые будут доступны нашему обсуждению на «общежитийском языке». «Поэзия никоим образом не воспринимает язык в качестве какого-то наличного материала, а сама впервые делает язык возможным» [3, с. 85].

Мы видим, что сам принцип линии «понятность-речь-язык» не теряется, а лишь углубляется. Для ведущейся в «Бытии и времени» разработки гуссерлевского понятия «жизненный мир» («*Lebenswelt*») было достаточно понятия «речи», «языком» выносившей на свет то, что выглядит из изначальной «понятности», но перед взором Хайдеггера встают новые темы, которые заставляют идти дальше. Теперь в условном поле «речи» выделяется поэтическое слово, которое так же следует обращаемому из непоименованного, но это непоименованное уже не может обозначаться просто областью некой «понятности». Мысль желает прорвать заставленность, вырваться из порочного круга, в который может замкнуться указанная линия. Это поле вскрывается как «намек богов» и «еще-не-исполненное» совершенное, которые должны быть угаданы, ухвачены поэтом. Свобода поэтического творчества оказывается не произволом, а высшей необходимостью. «Но боги только тогда могут войти в слово, когда они сами спрашивают нас и спрашивают с нас» [3, с. 79]. Вырисовывается картина, напоминающая полотно К. Д.Фридриха «Видение церкви Христа», где двух друидов невесомым призраком из тумана и света посещает видение готической церкви. В их мире еще нет для этого слов. Они возносят руки в таком же языческом экстазе, как и во время своих ритуалов, но напряжение уже совсем иное. Нечто непоименованное, божественный знак, могущественная мелодия рвется в мир и друиды, будучи жре-

цами и поэтами, должны ввести это в слово, а значит и в мир. Однако существенное слово невыразимо трудно, связано с риском, и видение, этот ослепительно яркий призыв, может ввергнуть в ночь безумия.

В последней части своей лекции о Гельдерлине Хайдеггер вновь возвращается к тому, что стихосложение есть «невиннейшее из творений», но уточняя, что покой поэзии это не бездействие и мысленное опустошение, а «бесконечный покой, в котором подвижны все силы и все связи» [3, с. 89]. В этих словах мы уже предчувствуем приглашение за пределы различения активности и пассивности, которое, правда, вызреет лишь спустя еще одно десятилетие после римской лекции в работе, озаглавленной «Из разговора на проселочной дороге о мышлении». Этот посвященный вопросу об отрешенности разговор ставит нас перед одной трудностью — его идея раскрывается не только, и даже не столько, в отдельно фиксируемых в тексте суждениях и умозаключениях, сколько в самом течении разговора, как если бы он был музыкальным произведением. Многие вводимые в нем понятия затруднительны для использования вне общей композиции.

В сгущающихся сумерках трое собеседников тихо ускользают от навязчивости привычного противопоставления активности и пассивности, от прежней сущности мышления и от присущего ей взгляда на истину. Мотив освобождения от воли, составляющей, по мнению Хайдеггера, сущность прежней метафизики, обретает здесь зрелую форму. Для этого ему приходится ввести понятие *Gegnet*³, обозначающее окружающий нас «открытый простор», по-своему обдуманное рилькевское «открытое». *Gegnet* для представляющего мышления является как горизонт (разумеется, в гуссерлевском, а не в буквальном смысле), но в себе это одновременно и простор, и время, позволяющие всему «открываться»⁴. Власть *Gegnet* можно описать двояко: по отношению к человеку, существу мыслящему, она являет себя в отрешенности как «призыв»; по отношению к вещи это «овеществление». Но представление, опредмечивание, навязчивость воли, лишают нас возможности внимать призыву, быть захваченными тем самым «открытым».

Несмотря на всю беглость подобного наброска, мы должны быть уже каким-то образом готовы к словам, что «*Gegnet*, вероятно, — сокрытое сбывание истины» [4, с. 127], по крайней мере, если вспомнить хайдеггеровские размышления об истине, жидущиеся на греческой *ἀλήθεια* (т.е. истина не как соответствие предмета мысли предмету действительности, а как сама несокрытость). Именно поэтому поиски сущности мышления оставляют «трансцендентальное представление» и обращаются к отрешенности. Будучи отрешенностью для *Gegnet*, она есть «решимость к сбывающейся истине», она оказывается захваченной «открытым». Здесь Хайдеггер ближе всего подходит к мыслям Рильке, и именно говоря об отрешенности (но уже в статье «Язык поэтического произведения»), он мимоходом упоминает музыку. «Музыка отрешенности» срывается с его уст (а эти уста, надо напомнить, очень осторожны, внимательны к языку и не склонны к пустой риторике). «Отрешенность вводит вслушивание в свое блаженное пенье, дабы оно музыкально просквозило сказыванье» [5]. Нечто схожее читаем и в докладе 1959 года «Путь к языку»: «Сказ есть способ бытия, каким говорит событие; способ не столько как модус и вид, но способ как *μέλος*, песня, поющий сказ» [6, с. 377]. Таким образом получается, что до того, как будет сказано существенное слово, оно таинственной музыкой навеивается нам из «открытого», *Gegnet*. Причем не суть важно, идет ли речь об отрешенном поэте или же о подлинном событии (*Ereignis*), — и то, и другое музыкой «открытого» размыкает сплошную заставленность предметного мира. Место музыкального оказалось на границе, оно оказалось переходом от открытого простора некоей изначальной природной имманентности («*Das Offene*», «*Gegnet*») к миру человеческого сознания заставленного предметами, символами, знаниями. Но этот мир, этот архив остается мертвым, если не получает почву, питание, в размыкающем его заставленность событии истины. Предметы нуждаются в музыке... К сожалению, рамки статьи не позволяют углубиться в рассмотрение идеи отрешенности и новых граней проблемы «открытого». Остается лишь вспомнить слова Рильке из первой Первой Дуинской Элегии: «И уже замечают смысленные звери подчас, / Что нам вовсе не так уж уютно / В мире значений и знаков».

Будем надеяться, что своей скромной цели мы достигли, указав возможное место феномена музыкальности в пространстве мысли Мартина Хайдеггера. И если подобное указание хоть в малой степени дает нам почувствовать, что глубина молчания Хайдеггера о музыке раскрывается как глубоко музыкальное молчание, то строки эти не были бессмысленными.

Примечания

¹ Разумеется, что здесь неизбежно (а как может быть иначе у Хайдеггера?) всплывает тема бытия, но мы не можем позволить себе ее развивать, т.к. в первую очередь хотим почувствовать «открытое».

² Говоря по совести, это «одно и то же» содержит в себе целый спектр смысловых связей, но мы указываем лишь на мир, должный учредиться в слове, т.к. весь спектр, не имея жестко необходимого значения для нашей темы, требовал бы слишком большого внимания.

³ Устаревшая форма немецкого *die Gegend* — край, страна, окрестность.

⁴ *Aufgehen* — открываться, распахнуться, раскрываться, но также и «восходить» (о солнце). По всей видимости, в данном контексте благотворно удерживать в сознании семантический ореол греческого *φύσις* 'а, как распускания, произрастания.

Литература

1. *Хайдеггер М.* К чему поэт? // *Дугин А. Г.* Мартин Хайдеггер: философия другого Начала. М.: Академический проект, 2010.

2. *Хайдеггер М.* Бытие и время. СПб.: Наука, 2006.

3. *Хайдеггер М.* Разъяснения к поэзии Гельдерлина. СПб.: Академический проект, 2003.

4. *Хайдеггер М.* Разговор на проселочной дороге: Сборник. М.: Высшая школа, 1991.

5. *Хайдеггер М.* Язык поэтического произведения. Пер. Н. Болдырев. Цитируется по электронному документу.

6. *Хайдеггер М.* Путь к языку // *Время и бытие: Статьи и выступления.* СПб.: Наука, 2007.

7. *Рильке Р.-М.* Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М.: Искусство, 1971.

© *Малыхина Э. С., 2012*

ОБРАЗЫ ЧАЙКОВСКОГО И БОРОДИНА В БИОГРАФИЧЕСКИХ РОМАНАХ НИНЫ БЕРБЕРОВОЙ

В статье проанализированы образы русских композиторов — Чайковского и Бородина, созданные в романах Нины Берберовой; поднимаются вопросы о природе музыкального вдохновения и специфике композиторского творчества.

Ключевые слова: биография, русские композиторы, Берберова, Чайковский, Бородин.

В 30-е годы XX века в Европе окончательно укореняется мода на написание биографий. Обращается к этому жанру также и одна из самых ярких писательниц русской эмиграции — Нина Николаевна Берберова. В 1936 году она пишет роман «Чайковский», а двумя годами позже — «Бородин». Именно сжатая до предела, компактная, наименее «романсированная» биография Бородина и является итогом жанровых исканий автора при работе над биографическим материалом, в то время как в романе о Чайковском (то ли в силу иного масштаба личности главного героя, то ли в силу некоторых иных причин) мы обнаруживаем обильную детализацию и интимизацию окружающего мира, прямую речь, цитаты из писем, авторские (а значит — всегда субъективные, если речь заходит о биографии) рассуждения, украдкой вложенные в уста героя в форме несобственно-прямой речи.

Берберову интересуют композиторы с непохожей музыкальной судьбой и совершенно разной творческой активностью. Начинает она с «крупной величины» — с Чайковского, затем обращается к личности музыканта с более скромным творческим наследием — Бородина. Для Берберовой, очевидно, было важно исследовать жизнь композиторов столь различных в творческом отношении, имевших непохожую судьбу, и, возможно, найти то общее, что сближает их между собой.

Проблематика романов ярко выраженная — «музыкальная»: поиск источника музыкального вдохновения в современной композитору жизни, а тема бытия является основой для её развития: Берберовой важно понять, в чем же истоки таланта и гениальности. Как, погружаясь в суету

повседневности, можно обрести источник вдохновения? Какие впечатления переводятся на язык звуков? Отсюда — пристальное внимание к материальной стороне действительности, так как именно быт в широком понимании этого слова и есть, по большей части, источник авторского мирозерцания и тех впечатлений, переходящих в процессе творчества в эмоции, которые и становятся составляющими конечного продукта — музыкального произведения.

Некоторыми исследователями справедливо было отмечено отсутствие описаний самой музыки. «Любопытно, что разговор о музыкальной стороне деятельности Чайковского сведен к минимуму, оставлено только фактографическое содержание, разговор о том, что именно волновало Чайковского, что он собирался создать и когда сделал» [1, с. 307], — пишет Т. Колядич в статье «Возвращение Чайковского (роман Нины Берберовой)». Действительно, не имея профессионального музыкального образования, писательница не увлекается пространными описаниями музыкальной стихии, хотя (и надо отдать этому должное) в тексте периодически встречаются уместно и аккуратно используемые термины, как то: название тональностей (*Es-dur* и др.), заглавия частей произведений (*Larghetto*) и т.п. Но главным является то, что Берберова очень пристально и осторожно прослеживает сам процесс зарождения в сознании композитора впечатлений и эмоций, которые затем и вдохновляют его на создание нового музыкального «полотна». Вглядываясь в этот таинственный процесс, «наощупь» реконструируя его (отчасти немного самовольно и гипотетически — чего, впрочем, не избежать, учитывая сам факт написания биографии композитора), Берберова словно наблюдает за «священнодействием». Принцип синестезии (т.е. взаимопорождения слуховых и визуальных образов) является ключевым. Показательными в этом отношении рассуждения Чайковского, рассматривающего живописные полотна: «...по стенам висели картины. Он долго рассматривал их. Сюжет одной, вывезенной, должно быть, из Италии, показался ему мелодраматичным, но понравилась голова старика над дверью и какая-то ночная снежная дорога, чем-то напомнившая ему тему Первой симфонии (курсив мой. — Э. М.)» [2, с. 163]. Удивительно то, как материальный, зрительный образ порождает в сознании композитора воспоминание о конкретной, им же созданной мелодии, заставляя тонкими нитями ассоциаций связать видимое с аудиальным.

Герои биографических романов Берберовой очень остро ощущают совершенно особое положение, отведенное во вселенной композитору-творцу (а значит и музыке как искусству в ряду других искусств). Бородину, к примеру, кажется, «что поэтов, литераторов, даже живописцев не ругают и не поносят так грубо, плоско и нагло, как ругают и поносят композиторов» [2, с. 306]. Это ощущение не случайно и во многом связано с тем, что не каждый способен воспринимать музыку: и, если читать в современном обществе умеет почти каждый, то музыкальным слухом обладают избранные, и качество это, как правило, присуще человеку от рождения.

Ещё одна важная характеристика этой негласной «диалогии» о композиторах — обилие детализации, порой, кажется не совсем уместной. Приведем несколько примеров. Вслед за сообщением, что Бородин отправляется в Казань, следует длинное бытовое описание, поданное словно бы в «гоголевских» гастрономических традициях: «Господам ученым полагался половинной стоимости проезд из столицы и обратно первым классом, помещение у казанских профессоров (душистое мыло на умывальнике и почтовая бумага в бархатном бюваре); икра и стерляди в неограниченном количестве; осмотр кумысных заведений; к завтраку — раки в 7 вершков длиной. Раками, арбузами объедался Бородин, поместившийся в одной комнате с Менделеевым — как когда-то в Гейдельберге. Дмитрий Иванович ходил по утрам нагишом, пил квас и пел душещипательные романсы» [2, с. 294]. Плотность бытовой оболочки достигает своего максимума, когда Берберова в описании последовавшего за казанскими научными заседаниями застолья перестраивает свой синтаксис, делая акцент на номинативных предложениях, плотно «нанизывая» их друг за другом: «Разметанные бороды, красные лица, плешивые головы, веселье, стук штиблет, хоровое пение, горячие речи и несущийся в мазурке в первой паре Бутлеров, в пятом часу веселой, пьяной, шумной ночи» [2, с. 295].

Многочисленные бытовые подробности находим и в «Чайковском». Вот, к примеру, описание корабля (отчасти в тонах бунинского «Господина из Сан-Франциско»), везущего композитора в Америку: «... плавающий дворец — с театром, бассейном, библиотекой — рассчитан на много сотен пассажиров. В первом классе женщины к обеду передеваются в бальные платья. В третьем, где едут эмигранты всякого рода и целый выводок девиц легкого поведения, законтрак-

тированных специальным агентом, ещё веселее. Там цыган показывает публике дрессированную обезьяну, там пляшут под гармонь, поют под гитару...» [2, с. 238]. Возможно, такая уплотненность быта нужна, чтобы подчеркнуть «невписанность» души композитора в материальный мир. Без этих деталей, «маркирующих» суетность света, автор обойтись не может. Именно они наглядно демонстрируют неустойчивое положение композитора в столь «уплотненной» обстановке. Музыканту-творцу всегда неуютно, неловко, неудобно в этом мире. Быт «поглощает» его, мучает, теснит.

В общем и целом, мотив неустойчивости и даже какой-то «хрупкости» положения композитора задан в обоих романах чуть ли не с первых же страниц. Чайковского гувернантка Фанни называет «хрустальным» мальчиком: маленький Петя не любит бывать со сверстниками, в свои игры дети его не берут, так как он слаб физически. Бородин же, будучи ещё ребенком, слышит пугающую его фразу: «А ведь подумать только: барыня-то ведь едва Сашеньку не скинула. И не было бы Сашеньки, спаси Бог!» [2, с. 263]. Словно сам приход в мир творца-музыканта оказывается всего лишь счастливой случайностью! В дальнейшем мотив физической «невписываемости» композитора в быт (его неуклюжие жесты, странные движения, несурзные поступки) развивается и находит в тексте реализацию с помощью совершенно разных художественных образов. Бородин, человек от природы крупный, видный, часто ощущает себя неловким и грузным, словно не находя себе места и теряя ориентацию в пространстве. Нет должного места и для его сочинений, написанных карандашом, покрытых яичным белком и развешанных сохнуть по всему дому.

Вспомним также и странную попытку суицида, предпринятую Чайковским, попытавшимся войти в студёную невинскую воду, его краснеющий затылок на концерте, когда в зрительном зале сидит Лев Толстой, его же странно клонящуюся голову и хаотичные движения за дирижерским пультом, в то время как оркестру, который, к счастью, хорошо владеет партиями, приходится самостоятельно доигрывать произведение.

Гениальность — уникальное мировое явление, которое может непредсказуемо проявиться абсолютно в любой точке мира. Данте, Шекспир, Чайковский, Микеланджело, Гёте — все они в какой-то степени «равногениальны», независимо от места, времени рождения и пребывания, относительно к специфике их деятельности. Гений — некая мировая субстанция, не признающая хронотопа, живущая по иным, неизученным человечеством правилам. Носитель гениальности не может найти себе нужного места, чтобы обрести столь необходимый человеческой душе покой. Именно поэтому и возникает его «невписанность» в быт.

Поиск места и времени — сквозной для романов Н. Берберовой. В этом отношении её герои-гении — Чайковский и Бородин — мало чем отличаются от её героев-эмигрантов, говорящих, что «почву» из-под них «вынули», что «ни пространства ваши, ни времена, ни климаты» им не подходят [3, с. 23]. Её герои — композиторы тоже находятся в поисках какого-то места в жизни. И мытарствуют они в основном потому, что их разрывает некая таинственная душевная сила, заставляющая творить. Также важно, что при жизни гений почти всегда обречен на «непризнание». Человек так устроен: нам тяжело поверить, что наш современник гениален («гениален» означает «лучше нас»), поэтому каждое проявление одаренности, претендующей на гениальность, люди склонны рассматривать скептически. Действует фактор врожденного эгоизма. Чайковского и Бородина очень долго никто не воспринимает всерьез как музыкантов (и Берберова акцентирует на этом читательское внимание).

Чайковский и Бородин — фигуры неоднозначные в истории русской культуры. Первый — поистине первый и в русском музыкальном пантеоне, звезда мировой величины, «Пушкин в музыке». «Пушкинианский» семантический код неоднократно возникает и в самом тексте, когда, например, гувернантка Фанни мечтает, о том, что маленький Петя станет таким же известным, как и Пушкин и т.д. Мотив гениальности усилен и «моцартианским кодом» романа (первая мелодия, пробудившая в маленьком Чайковском музыкальное воображение, — это ария Церлины из оперы «Царица ночи»; позже настольной книгой композитора становится биография Моцарта; в Москве он дирижирует «Моцартианой»; неоднократно возникают скрытые намеки на роковое значение последних творений в жизни обоих гениев — Реквиема и Шестой симфонии соответственно). Иное значение для русской культуры имеет Бородин: бесспорно талантливейший автор симфоний, квартетов, романсов и других прекрасных произведений, он всё же известен в мире, в

первую очередь, как автор оперного шедевра «Князь Игорь» и становится представителем плеяды так называемых «авторов одного гениального произведения», «Грибоедовым» от музыки.

Берберова особо интенсивно подчёркивает момент внутреннего «рождения» и непререкаемости гениальности. Оба композитора чувствуют, что не могут не писать музыку, ужасно страдают от душевных противоречий, так как изначально ни тот, ни другой не собирались стать профессиональными музыкантами (у Бородина амбивалентность природного дара проявляется нагляднее, так как он — профессиональный химик и химию любит, в то время как Чайковского юриспруденция всерьёз не привлекала никогда).

Секрет таланта, как всегда, непостижим. Это извечная загадка, которую невозможно понять, а можно лишь принять. Гении в быту — такие же люди, как и мы, но их отличает от всех некий дар, некий внутренний огонь. Он прорывается наружу даже вопреки желаниям обладателя. Гений «обречен» быть гением, так как он находит источник вдохновения в самых простых и незамысловатых вещах, окружающих каждого из нас. Маленький Чайковский, например, страдает от этого: «Он кричал в бессонницу: «О, эта музыка, эта музыка!» — «Ничего не слышно, никакой музыки нет», — отвечала Фанни, прижимая его к себе. Но он решительно больше не мог вытерпеть этих, одному ему слышных, звуков. — «Она у меня здесь, здесь!» — кричал он, рыдая и хватая себя за голову. — «Она не дает мне покоя»» [2, с. 34].

Бородин ребенком получает удовольствие от одного лишь ритма, уловленного в звуках военного барабана: «Он подолгу стоял и смотрел на их упражнения, не слыша команды за двойными рамами, но слыша барабан, звук которого очень любил — особенно, когда форточка была открыта, и вместе с сухим морозом он осыпался в комнату» [2, с. 263].

Но выше темы «быт и гений» Берберова ставит тему «творец и творчество». Писательницу интересовала загадка творчества как таковая. Музыка — это самое иррациональное от природы искусство. Менее предсказуемым, предельно спонтанным и иррациональным сам по себе является процесс создания музыки — это творчество «в действии», прямое выражение созидательной силы. Иррациональность этого процесса придает иррациональность и самому творцу, что делает его странным в глазах окружающих. Процесс творчества Чайковского подан Берберовой как влияние страдающей и одинокой души. Ключевой компонент этого процесса глубоко личностный, внутренний, остающийся загадкой для самого творца. Новый шедевр, как правило, имеет сложную структуру — со своим ядром — «зерном» и периферией (развитием зерна). При этом процесс написания музыки — это сильнейшее напряжение самого творца, напряжение желанное, ожидаемое. Вот как описывает этот процесс в письме к Надежде Филаретовне сам Чайковский: «Как пересказать те неопределенные ощущения, через которые переходишь, когда пишется инструментальное сочинение без определенного сюжета. Это чисто лирический процесс. Это музыкальная исповедь души, на которой многое накопилось и которая, по существенному свойству своему, изливается посредством звуков, подобно тому, как лирический поэт высказывается стихами. Разница только та, что музыка имеет несравненно более могущественные средства и более тонкий язык для выражения тысячи различных моментов душевного настроения. Обыкновенно вдруг самым неожиданным образом является *зерно* будущего произведения. Если почва благодатная, т. е. если есть расположение к работе, зерно это с непостижимой силой и быстротой пускает корни, показывается из земли, пускает стебелек, листья, сучья и, наконец, цветы. Я не могу иначе определить творческий процесс, как посредством этого уподобления. Вся трудность состоит в том, чтобы явилось зерно и чтоб оно попало в благоприятные условия. Все остальное делается само собой. Напрасно бы я старался выразить Вам словами всё неизмеримое блаженство того чувства, которое охватывает меня, когда явилась главная мысль и когда она начинает разрастаться в определенные формы. Забываешь все, делаешься точно сумасшедший, всё внутри трепещет и бьется, едва успеваешь намечать эскизы, одна мысль подгоняет другую. Иногда посреди этого волшебного процесса вдруг какой-нибудь толчок извне разбудит от этого состояния сомнамбулизма. Кто-нибудь позвонит, войдет слуга, прозвонят часы и напомнят, что нужно идти по делу... Тяжелы, невыразимо тяжелы эти перерывы. Иногда на несколько времени вдохновение отлетает; приходится искать его и подчас тщетно. <...> Если бы то состояние артиста, которое называется вдохновением и которое я сейчас пытался описать Вам, продолжалось бы беспрерывно, нельзя было бы и одного дня прожить. Струны лопнули бы, и инструмент разбился бы вдребезги. Необходимо только одно: чтобы главная мысль и общие контуры всех отдельных ча-

стей явились бы не посредством искания, а сами собой, вследствие той сверхъестественной, непостижимой и никем не разъясненной силы, которая называется вдохновением» [2, с. 149].

Мотив зерна отсылает нас к известнейшей библейской цитате: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Евангелие от Иоанна, последнее выступление Христа во храме, глава 12, 24). Смерть и боль подаются как основы будущей жизни, как источник творческой силы. Чайковский же говорит, что в процессе творчества изливается страдание и боль души. Таким образом, творчество Чайковского — это излияние душевной боли, это обретение одинокой душой мировой гармонии в соединении с этим миром через музыку. И эта боль обретает форму в невыразимо прекрасной субстанции — музыке. Природа творчества у Чайковского, по мысли Берберовой, амбивалентная: мучительная и освобождающая одновременно. Чайковский весь сосредоточен на творчестве, посвящает ему свою жизнь. Именно это, во многом, и определяет его творческую плодовитость. Бородин же долгое время считал музыку в своей жизни не более, чем увлечением. Но постепенно это увлечение начинает «сжигать» его, все больше манит и затягивает. История Бородина — это, в определенном смысле, страшная история «недореализованного» таланта. Причин тому много: это и особенность темперамента самого композитора (темперамент «гончаровского» типа), отношение к музыке как к несерьезному увлечению, всепоглощающий быт и, конечно же, наличие большого и серьезного дела в жизни — главного дела, столь непохожего на искусство звука, — химии. Темперамент как таковой оказывается, пожалуй, основной причиной. Именно какая-то душевная инертность мешает Бородину стать счастливым во многих сферах жизни (и не только на музыкальном поприще): это и неумение заявить о праве первооткрывателя в химических «баталиях», и чрезмерная инертность в делах любовных (в романе — это неумение вовремя признаться (в первую очередь самому себе) в чувствах к Анке и таким образом разрушить уже установившийся семейный уклад). Он не в состоянии самостоятельно совершить ни одного серьезного шага. «На химию его толкнула «тетушка», к музыке вызвал Балакирев, и Катерина Сергеевна влюбила его и женила на себе...» [2, с. 287]: и в этом его трагедия.

Итак, в центре обоих романов Берберовой — музыка, музыканты, рождение музыкальных произведений. Романы, вышедшие из-под пера писательницы, различаются и по объему, и по художественным решениям (это решение диктуется личностными особенностями главного героя). Вероятно, именно это и не позволило Берберовой объединить свои романы в диологию, несмотря на общие жанр и тематику. Всё дело в том, что внутренний конфликт в душе у каждого из представленных на суд читателя композиторов свой. История Чайковского — это, в первую очередь, — история одинокой души, погруженной в комплексы и страдающей от излишней мягкости. Он не принадлежал ни к одному сообществу или группе музыкантов того времени, будучи ярко выраженным художником-индивидуалистом. В романе неоднократно подчеркивается обособленный характер его музыкальной деятельности и его критическое отношение к композиторам-современникам: «...Корсаков оказался при знакомстве слишком юным, каким-то желторотым птенцом; с Кюи, памятуя его печатный отзыв, оставался холодок в отношениях, Кюи втайне был ему неприятен. А Мусоргский раздражал самым существом своим — шумный, дерзкий, с прибаутками, словечками, прозвищами, говоривший о себе в третьем лице» [2, с. 85]. Чайковский всю жизнь был вынужден скрываться под «маской», увидеть его без которой было делом большой удачи. Сделать это удалось только такому же великому и проницательному композитору, каким был сам Чайковский, — Рахманинову: «Однажды, в партере Большого театра, он увидел его (когда никто не смотрел на него) иным, без маски, и с тех пор в вежливом и спокойном лице все старался найти *то* (курсив Н. Берберовой — Э. М.) выражение: тоски, усталости, безнадежности...» [2, с. 253]. Здесь же содержится и намек на характер творчества Чайковского — постоянное блуждание между «да» и «нет», мажором и минором, жизнью и смертью; вечный хроматизм и скольжение на полутонах, великий пессимизм, вызванный размышлением о вечном. Многие музыковеды отмечают то, что итогом своего творчества (Шестой симфонией) Чайковский ставит точку в собственном внутреннем споре, кто же победит — жизнь или смерть («курносая гадина», как она названа в романе), в пользу последней. Недавние исследования, нашедшие в мелодике этой симфонии зашифрованный ритмический рисунок православного пасхального тропаря [4, с. 228-232], заставляют в корне пересмотреть эту проблему и признать за Чайковским устремленность к вечной жизни, а значит иную расстановку сил в этом вечном споре

мировых субстанций. Как бы то ни было, дуализм, а значит — неуверенность и внутренний излом, являются характерной чертой внутренней характеристики композитора. Чайковского долго не признавали в музыкальном мире даже его же «собратья» по «музыкальному перу». Бородин же признали относительно быстро. Сам Стасов выделил его и обратил внимание на некую «обломовскую» инертность композитора: «Ценнейшая вещь слоновый навоз. И вот ходят-ходят за слонем целыми днями, чтобы не упустить, подобрать, а все нет. Так и я за вами, Александр Порфирьевич, — хожу, хожу, не упадет ли что — касательно «Игоря» или романсика какого» [2, с. 310]. Бородин не так одинок и замкнут, как Чайковский, но от этого не менее несчастлив. Его трагедия, как уже говорилось выше, — в неумении сделать решительный шаг и выбрать что-то одно, главное. Это соотносимо отчасти с душевной мягкостью Чайковского, но у Бородина эта мягкость другого рода. У него это похоже на внутреннюю несвободу, на сильную «душевную» зажатость, в силу амбивалентности таланта (химик/музыкант) так и не находящего полноценной реализации (у Чайковского же все его комплексы находят абсолютное выражение в музыкальной материи).

Характер творчества Бородина также совсем иной, нежели у Чайковского. Это творчество не «во благо», а «вопреки». Но вопреки чему? Вопреки странным условностям, укорененным в характере, вопреки собственной привычке обязательно делать шаг назад при движении вперед. И если для Чайковского творчество — это излияние измучившейся души в звуки, а порой даже и нелегкий труд, то для Бородина — это не мучение, а отдых, возможность наиболее полно реализовать свой потенциал.

Самопознание и самовыражение — это жизненный девиз писательницы. И уже в романах о композиторах встречаются подобные высказывания. Вот мысли Чайковского по поводу его итогового произведения — Шестой симфонии, оформленные в виде несобственно-прямой речи: «...эта музыка был он сам, больше чем когда-либо, плоть от плоти его и кровь от его крови. Это были подлинные *его* сердцебиения, *его* (курсив Н. Берберовой. — Э. М.) вздохи» [2, с. 254]. Музыка становится непосредственным выражением человека в этом мире, иной формой его существования. Любопытно соотносится с вышесказанным и следующий пассаж из романа о Бородине. Размышляя о своей сложной судьбе учёного-химика, композитор приходит к неожиданно выводу относительно того, почему же так сильно ему хочется вновь и вновь обращаться к музыкальной стихии: «Рок тяготел... Он сам думал об этом не раз. <...> Он ехал как ученый, как автор многих печатных работ, как профессор академии, но ведь все знали, что его работа об ангидридах вышла в то же время, когда появилась о том же знаменитая сейчас работа Шюценберга; все помнили, как однажды он явился на заседание, чтобы сделать своё сообщение об альдоле, и уже в зале увидел в руках у кого-то только что вышедшую работу об альдоле Вюрца...» [2, с. 294]. И через несколько строк: «Играли неважно, и не бог весть что, но все-таки это была музыка, то есть то, что он любил больше всего на свете — и никто, ни Шюценберг, ни Вюрц, ни Кекуле, не могли предвосхитить того, что он в этой музыке делал» [2, с. 295].

Эта мысль, такая и тонкая, и столь важная для Берберовой, замечательно отражает абсолютную уникальность искусства в целом. Ведь практически каждое научное открытие потенциально «уничтожается» и «обесценивается» при закономерном развитии науки, чего никогда не случится с творчеством. Именно поэтому, в конце концов, Бородин осознает, что музыка-то и была тем настоящим, чему следовало всецело посвятить жизнь и тем самым максимально полно выразить своё «я».

«...Узнав себя, освободить себя, прийти к внутреннему равновесию, найти ответы на вопросы, распутать узлы, свести запутанный рисунок к нескольким простым линиям», — так определяет процесс человеческого самопознания применительно к самой себе Нина Берберова в ключевой для её творчества книге — автобиографии «Курсив мой» [5, с. 10]. Становится ясно, что в представлении Берберовой, самое важное и нужное, что может сделать человек в жизни, — это выразить самого себя, и ярче всего это эгоцентрическая интенция реализуется в музыке, как в сфере абсолютно непостижимой логически, максимально свободной и наиболее иррациональной среди всех видов искусств. Этим, по-видимому, и объясняется столь пристальный интерес писательницы к личностям композиторов и музыкальному началу в целом.

Литература

1. Русская литература XX века. Итоги и перспективы изучения. М., 2002.
2. Берберова Н. Н. История одинокой жизни: Чайковский. Бородин. М., 2010.
3. Берберова Н. Н. Биянкурские праздники. Рассказы в изгнании. М., 2008.
4. Новый мир. 1998. № 1.
5. Берберова Н. Н. Курсив мой. М., 2009.

© Гринес О. В., Темников М. В., 2012

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ И А. А. ФЕТ: ДИАЛОГ ПОЭЗИИ И МУЗЫКИ

В статье на примере романсов П. И. Чайковского на стихи А. А. Фета вы- является основа пересечения творческих концепций двух великих русских художников.

Ключевые слова: П. И. Чайковский, А. А. Фет, диалог поэзии и музыки.

Ища воссоздать гармоническую правду, душа художника са- ма приходит в соответственный музыкальный строй. Нет музыкального настроения — нет художественного произве- дения.
А. А. Фет [9, с. 57]

Для русской культуры Чайковский и Фет являются художниками огромного значения. Их произведения открыли новые горизонты в искусстве и обогатили наше духовное наследие, каж- дый из них обладает самобытностью, индивидуальным стилем. Чайковский — ярчайший пред- ставитель русского и мирового романтизма, своим творчеством оказавший значительное влияние на развитие музыкального искусства. Фет — выдающийся лирик, поэт «чистого искусства», от- крывший новые пути в поэзии и подготовивший серебряный век. Попробуем разобраться, что объединяет этих художников, в чем состоит основа пересечения их творческих концепций.

Как известно, Чайковский большое значение уделял конкретности музыкальных образов, стремился к изложению четкой программы музыкального произведения, преследуя основную цель — приблизиться к слушателю, поясняя словами смыслы, заложенные в сочинении. Однако в письме к Н. Ф. фон Мекк 1878 года Чайковский выражал неудовлетворенность изложенной им программой Четвёртой симфонии и ставил под сомнение возможность полной передачи словом сути музыкального произведения. Ведь спектр глубокого чувства, отражённый в музыкальной фразе, порой так широк, что трудно найти подходящие слова, не впадая в многословность. Со- здавая мелодии полные естественности, непосредственности и многозначности, П. И. Чайков- ский обладал удивительной способностью выражать в музыке самые тончайшие грани человече- ских чувств и переживаний. В этом состоит одно из самых главных достоинств русского роман- тика, и именно это сближает его с Фетом.

В предисловии к изданию фетовских стихотворений поэт и публицист Лев Озеров прово- дит параллель между произведениями Фета и прозаическими сочинениями его современников, приходя к важному выводу: «Сопоставление пейзажно-психологических отрывков Толстого (можно добавить: и Тургенева) и восьми- и двенадцатистрочных лирических повестей Фета при- водит к мысли об изображении диалектики душевных движений и состояний природы, как об одной из основных художественных задач эпохи» [6, с. 13]. Именно такого рода «диалектику» мы встречаем в произведениях Чайковского, для которого пейзаж всегда является отражением человеческих чувств, что можно наблюдать и в творчестве Фета. Ярким примером такого един- ства служит тот факт, что в фортепианной пьесе Чайковского «Белые ночи» из цикла «Времена года» эпиграф взят из стихотворения Фета «Еще майская ночь» (поэтический цикл «Природа», 1857).

Оба художника стремились к наивысшей степени непосредственной передачи чувств и эмоций, добываясь максимальной искренности в своих сочинениях. Попытки обозначить всю сложность чувства словом, порой «...только портят музыку, низводят ее с недоступной высо- ты...»¹, — писал композитор. А Фет как раз пытался в своей поэзии найти те самые слова и обра-

зы. «...О, если б без слова сказаться душой было можно»², — вырвалось у Фета не от неверья в слово, но от желания максимально точно зафиксировать полноту душевных переживаний, их зыбкость и изменчивость. И в этой текучести, переходности образов поэтических он был близок развёртыванию мысли музыкальной, поэтому особое внимание Фет уделял индивидуальной музыкальной интонации лирического произведения, его сжатости и емкости. Музыкальность стиха присутствовала в русской поэзии в творчестве Жуковского, Пушкина, Лермонтова, Тютчева. Но у Фета она проявилась с особенной выразительностью.

Современников поражала невероятная музыкальность фетовских стихов, так Боткин писал: «Мотивы г. Фета заключают в себе иногда такие тонкие... можно сказать, эфирные оттенки чувств, что нет возможности уловить их в определенных отчетливых чертах и их только чувствуешь в той внутренней «музыкальной перспективе», которую стихотворение оставляет в душе читателя... И самое произведение, и содержание его давно уже забылись, — но мелодия его таинственно слилась с общей жизнью души нашей, сплелась с нашим духовным организмом» [1, с. 375].

Поэзия и музыка для Фета зачастую слиты воедино, и в творческой природе этих двух видов искусств поэт не видит разницы. Пение и поэзия, музыка и поэтическое слово являются для Фета понятиями настолько близкими, что порой грань между ними практически не ощутима. Так как Фет был мастером лирической миниатюры, огромное количество его стихотворений легло в основу романсов: романсы на его стихи «распеваает чуть ли не вся Россия» [7, с. 330]. Фет и сам иногда называл свои стихотворения «песнями». Характерно также употребляемое им слово «воспеваю», очень точно соответствующее изображению мира красоты.

Мелодичность каждого стихотворения несет в себе тот особый поэтический настрой, который вызывает в душе слушателя эмоции чувства, выраженные автором в данном произведении. Чайковский следующим образом высказывался о музыкальности фетовской поэтики: «Фет, в лучшие свои минуты, выходит из пределов, указанных поэзии, и смело делает шаг в нашу область. Поэтому часто Фет напоминает мне Бетховена, но никогда Пушкина, Гете, или Байрона, или Мюссе. Подобно Бетховену, ему дана власть затрагивать такие струны нашей души, которые недоступны художникам, хотя бы и сильным, но ограниченными пределами слова. Это не просто поэт, а скорее поэт-музыкант» [3, с. 51-52]. Подобная оценка композитора оказалась очень важной и значимой для Фета. Поэт в письме к великому князю Константину Константиновичу Романову (К. Р.) подчёркивал: «Чайковский тысячу раз прав, так как меня всегда из определенной области слов тянуло в неопределенную область музыки, в которую я уходил, насколько хватало сил моих» (8 октября 1888 года) [3, с. 300].

Поэт и композитор были лично знакомы. Брат Чайковского — Николай Ильич — был соседом Фета по имению в Курской губернии. Именно там, в 1891 году, после их встречи Фет подарил Чайковскому посвященное ему стихотворение, автограф которого так и хранится в архиве композитора, а в личной библиотеке Чайковского представлены несколько томов с сочинениями Фета разных лет. К тому времени Чайковским уже были написаны те пять романсов, которые объединяют творчество поэта и музыканта. Факт личного знакомства двух гениев русского искусства не повлек за собой каких-либо творческих открытий и не добавил в их доброжелательные отношения новой окраски. Возможно, поэтому ещё не был создан «двойной портрет» современников, чьи творческие устремления столь близки.

За каждым сочинением гения стоит определённая история, но когда речь идёт о жанре романса, предполагающего лирическую исповедь, то эта уже целая внутренняя империя, полифония сюжетных линий, ассоциаций и образов. Это мир влюблённого поэта, облекшего музыку души в слова, и мир композитора, который нашёл отражение своим чувствам в этих поэтических строках. И строки зазвучали, словно давно знакомая картина вдруг ожила, наполнилась запахами и звуками. Родилось то удивительное пространство, в котором мысли и чувства неразделимы, как музыка и слово. Но феномен искусства состоит в том, что для каждого это будет его собственной картиной, с его собственной, индивидуальной палитрой и ароматом. Но в рамках определённого сюжета...

Для своего первого юношеского романса студент училища правоведения Пётр Чайковский выбрал стихотворение А. А. Фета «Не здесь ли ты легкою тенью...» из цикла «К Офелии». Автограф романса имеет посвящение, но имя скрыто, вместо него стоит многоточие. Существует

предположение, что романс посвящен другу Чайковского по Училищу Правоведения Сергею Кирееву.

Вслушиваясь в скорбные интонации романса, понимаешь, что его мог создать человек, переживший огромное горе. И действительно, в 1850 году Чайковский испытал душевное потрясение, считая, что по его вине умер пятилетний Коля Вакар, заразившийся от него скарлатиной. Второй удар судьбы: смерть от холеры горячо любимой матушки Александры Андреевны, когда Петру Ильичу было 14 лет, а его младшим братьям-близнецам — чуть больше четырёх. В своих письмах в разные годы Чайковский вспоминал эти события, наложившие отпечаток на всю его дальнейшую судьбу. Но с горечью утраты родилось чувство глубокой ответственности за судьбу братьев. Можно с уверенностью сказать, что к моменту написания романса Чайковский был уже не по годам зрелым человеком. И если рукопись романса демонстрирует еще очень нетвердую руку начинающего композитора (в нотном тексте есть несколько ошибок, что свидетельствует о незнании Чайковским того времени правил теории музыки), то этого никак нельзя сказать о музыке романса, наполненной любовью, глубиной и болью. Болью неразделённого чувства, любовью, которой нельзя насладиться, образ такой любимой и такой недостижимой... Можно лишь догадываться об истинном мотиве, послужившем основанием для написания первого романса Чайковского, но можно с уверенностью сказать, что это было достойное начало творческого пути.

Музыка романса Чайковского «Мой гений, мой ангел, мой друг» сообщила поэтическим строкам Фета скорбные, безысходные интонации, которые, скорее всего, не были заложены автором. Двадцатидвухлетний Фет, написавший стихотворение «Не здесь ли ты лёгкою тенью» (1842), пережил к моменту написания стихотворения душевные коллизии иного рода.

В 1834 году, когда Афанасию Шеншину было 14 лет, он был лишён фамилии, дворянства и русского подданства и стал гессендармштадтским подданным Афанасием Фётом. С этого момента его помыслы были направлены на то, чтобы вернуть себе фамилию и титул³, тогда же появились и первые стихи. Личность Афанасия Афанасьевича разделилась на две полярные противоположности: трепетного поэта «чистого искусства» и расчётливого карьериста, который ни одним своим поступком не сообщался с тонкой душевно-психической организацией своего творческого эго.

Фет очень строго относился к своим ранним поэтическим опусам, но стихотворение «Не здесь ли ты лёгкою тенью», вошедшее в цикл «К Офелии», ценил особо. Даже на закате жизни, составляя план своей итоговой поэтической книги, включил его в список.

Образ шекспировской «дамы с печатью смерти» был для русской литературы того времени нов, это позже к нему обратятся «серебряные поэты», а в сороковые годы девятнадцатого века сделать Офелию символом связи миров было новым. Образ Офелии, бесконечно поэтичный, загадочный и многозначный, притягивал к себе своей красотой и обречённостью.

Два студенческих друга, Афанасий Фет и Апполон Григорьев, два начинающих поэта искали вдохновения и нашли его в муках любви к некоей юной барышне Лизе⁴, которая была крёстной сестрой Григорьева, и по этой причине оба друга были вхожи к ней в дом. Лиза мечтала стать актрисой, сыграть роль Офелии. Для Фета шекспировская Офелия была воплощением особого женского типа, близость к которому он, очевидно, и нашел в Лизе. Его чувство к ней возникло не вдруг, не непосредственно. Фет считал, что чувство влюблённости можно распалить в себе и чувство это необходимо ему для его поэзии. Тогда и зародилась идея цикла «К Офелии».

Любопытно, что Полонский в одном из поздних писем к Фету называет отношения обоих приятелей с Лизой «напускной любовью». Как бы там ни было, но память о той романтической влюблённости Фет сохранил в душе до конца дней, тем более что Лиза ответила ему взаимностью, причинив немалые страдания Григорьеву. Но любовный треугольник был лишь звеном в драматическом развороте сюжета. Девушку вскоре выдали замуж против воли за выгодного жениха. На свадьбе Григорьев был шафером, а после свадьбы помогал влюблённым встречаться. Однако Фет не предпринял решительных действий, и вскоре муж увёз Лизу из Москвы в провинцию. Свои терзания А. Григорьев излил в рассказе «Офелия» (1846), а Фет, спустя 40 лет, описал свои любовные похождения в поэме «Студент» (1884).

Второй романс на стихи А. Фета — «Пойми хоть раз» оп. 16 №3 (1872) — посвящён близкому другу композитора, критику Г. Ларошу. «Anrufandie Geliebte (Призыв к любимой) Бетхове-

на», так называется стихотворение Фета, которое он написал в 1857 году. Здесь с трепетом воплощен мотив любви, сочетающей в себе и страдание, и блаженство.

Третий романс на стихи Фета (1873) — «Уноси мое сердце...» (без обозначения опуса) — написан на стихотворение «Певице» (1857). Сам факт того, что романс связан со стихотворением, возникшим под впечатлением от пения, в очередной раз утверждает Фета и Чайковского как представителей «чистого искусства».

Среди шести романсов ор. 27 романс №3 «Не отходи от меня...» (1875) на слова Фета выделяется своим лиризмом, мягкостью и теплотой. Романс посвящён русской оперной и концертной певице Е. А. Лавровской, с которой Чайковский был в дружеских отношениях на протяжении многих лет. Это стихотворение написано в 1842 году, не озаглавлено и входит в цикл «Мелодии».

На стихотворение «Романс» (1885) из этого же цикла Чайковский написал свой знаменитый романс «Я тебе ничего не скажу...», ор.60 №2. Желание написать музыку на эти стихи А. Фета появилось у композитора вскоре после того, как это стихотворение впервые было опубликовано. Прошло всего несколько месяцев, и романс был написан. Чайковскому удалось — и в этом сила его гения — найти идеальную интонацию для передачи всего литературного текста и в особенности заглавной фразы. И, как бывает с выдающимися вокальными произведениями, эта поэтическая фраза после романса уже вряд ли мыслима без интонации П. Чайковского.

Остался незавершённым замысел романса на слова фетовского стихотворения «На стог сена южной ночью...» (1857), о котором Чайковский говорил, что ставит его «наравне с самым высшим, что только есть высокого в искусстве» [3, с. 57, 58]. Чайковский очень высоко ценил поэзию Фета и в одном из писем к фон Мекк из Флоренции просил прислать новые стихотворения современных авторов, упоминая в первую очередь именно его. По этому поводу В. А. Васина-Гроссман отмечала: «А. Фет и А. К. Толстой — вот два поэта, творчество которых послужило стимулом для создания лучших романсов Чайковского» [2]. Чайковский считал Фета «поэтом безусловно гениальным» [5, с. 266-267]. Стих Фета имеет волшебную музыкальность и притом постоянно разнообразную. Для каждого настроения души у поэта является своя мелодия, и «по богатству мелодий никто с ним не может равняться» [8, с. 228]. И это богатство Чайковский настолько мастерски переносит в жанр музыкальный, что трудно представить другие музыкальные мотивы на слова Фета, так сроднились стихи и музыка великих русских художников.

Каждое стихотворение Фета, каждый романс Чайковского — это новый душевный опыт и за каждым стоит своя история. Первый романс Чайковского, о котором речь шла подробнее, является лишь первой ступенькой в осмыслении явления «Чайковский-Фет». Все пять романсов Чайковского на стихи Фета, лишь упомянутые в статье, заслуживают подробного исследования, которое, безусловно, приведёт к новым интересным обобщениям.

Примечания

¹ Письмо к Н. Ф. фон Мекк, Флоренция, 9 февраля 1878 г. Цит. по: [4, с. 91].

² «Как мошки зарею...», 11 августа 1844 г.

³ В 1873 году он официально вернул себе фамилию Шеншин, но литературные произведения и переводы продолжал подписывать фамилией Фет.

⁴ Биографам не удалось установить личность девушки.

Литература

1. Боткин В. П. Сочинения. Т. II. СПб., 1891.
2. Васина-Гроссман В. Петр Ильич Чайковский. Романсы [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://mognb.com/music-html/Biblio/Dop-opis/Gr162-o.htm>.
3. К. Р. Избранная переписка. СПб., 1999.
4. Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. II. М., 1997.
5. Чайковский М. Жизнь П. И. Чайковского. Т. III. М.; Лейпциг, 1900-1902.
6. Озеров Л. Лирика Фета // Фет А. А. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1970.
7. Салтыков-Щедрин М. Е. Полн. собр. соч. в 20-ти томах. I. V. М.; Л.: ГИХЛ, 1937.

8. *Страхов Н. Н.* Несколько слов памяти Фета. – «Заметки о Пушкине и других поэтах». 2-е изд. Киев, 1897.
9. *Фет А.* Два письма о значении древних языков в нашем воспитании. «Литературная библиотека». Т. V. 1867, апрель. Кн. 1 и 2.

SUMMARY

Stockhausen's «Sirius»: from idea to variable form (by Galljamova G. O.). The purpose of the research is to study different aspects of the Stockhausen's Sirius composition. It includes the history and creation of compositions, involving astrological and mystical aspects as well as analysis of the features of their structure.

Key words: realization, Electronic Music, mystic aspect, myths creation, variable form, main melodies, dominating melody.

Typology of individualities of musician-performers (by Gaponova S. A., Pavlov A. N.). Basic individual psychological (typological) peculiarities of performing departments students of Russian (Nizhny Novgorod) and Chinese (Shenyang) state conservatories were researched. Absolutely unidirectional high evidence of neuroticism was stated with students of different nationalities. It enables to suppose that it is neuroticism as one of the basic typological qualities of a personality that is a backbone factor of a special skills complex of a musician which helps him in performing activities.

Key words: musical performing activity, basis individual psychological peculiarities, psychological stability.

P. I. Tchaikovsky and A. A. Fet: poetry and music dialogue (by Grines O. V., Temnikov M. V.). The authors of the article analyze romances of P. I. Tchaikovsky on verses of A. A. Fet. They discovered the basis of crossing of two famous Russian artist's creative concepts.

Key words: P. I. Tchaikovsky, A. A. Fet, poetry and music dialogue.

«Musical» in the mental space of M. Heidegger (by Dorozhkin E. L.). The object of research in this article — a musicality problem in Martin Heidegger's creativity. Basing on interpretation of a phenomenon of speech in texts of the German thinker, the author of the article discovers the hidden musicality of Heidegger's thinking as «openness», «elusiveness», «impossibility to express something by the notion», «pointlessness».

Key words: Martin Heidegger, Rilke, «Musical», speech, language, truth.

Vicious circle of loneliness (on the issue of the history of creation of «Shubertiana» by A. F. Murov) (by Karnauhova V. A.) is devoted to the phenomenon of «shubertianism» in domestic composers' works at the turn of XX-XXI centuries, considered at the example of «Shubertiana» by A. F. Murov (orchestral transcription of F. Shubert's vocal cycle «Winter Way»). In the given article we've made an attempt to reconstruct the score creation history, using published and unpublished works. After a thorough study of letters, diaries and social essays of the composer, the author comes to the conclusion that in A. F. Murov's creative biography «Shubertiana» played the role of «offering» to F. Shubert, as well as was a kind of «spiritual confession» of its creator. It managed to reflect his most important ethical and aesthetical postulates.

Key words: Franz Shubert, Askold Murov, score, transcription, letter, word, loneliness, romanticism.

Moldovan folklore tradition in piano sonata of A. Mulear (by Lifanova N. V.) examines piano sonata of Moldovan composer — A. Mulear. This opus is based on «new folklore wave» aesthetics. The Moldovan folklore influences can be seen clearly in conception, intonation, rhythmic and timbre plans.

Key words: A. Mulear, «new folklore wave», Moldovan folklore, Moldovan piano sonata.

The images of Tchaikovsky and Borodin in Nina Berberova the biography novels (by Malykhina E. S.) deals with the literary analysis of images of the composers created by Nina Berberova in her biography novels. Among the discussed problems are also these of composer's inspiration and the problem of personality type of music creators.

Key words: biography, Russian composers, Berberova, Tchaikovsky, Borodin.

Etude-Tableau (op.39 №6): to the problem of modern performing interpretation (by Odi-nokov M. Ju.) offers problem and comparative analysis of Etude-Tableau op.39 №6 a-moll of Sergei Rachmaninov in the context of performing interpretation current state As starting point the author of the article studies the audio recordings of the composer (1921, 1925). Genre features of the text is also considered here. The offered analytical material gives the chance to stress actual and acute problems of modern piano performance.

Key words: Sergei Rachmaninov, Etude-Tableau op.39 №6 a-moll, modern performing interpretation, pianist, piano, acoustic and mechanical sound recording.

«Dance of Death»: genre sources in Music of Romanticism (by Petri Je. K.) folklore sources of «Dance of Death» are analyzed, the genre of Dance of Death is defined, the corresponding verbal and musical texts are provided. Reflection examples of «Death Dancing» in modern song culture are considered.

Key words: «Dance of Death», plague, frescos, branle, song.

«To learn the Nature and Spirit essence»: about one idea of Charles Ives musical philosophy (by Pridanova E. V.). Analyzing a literary heritage of Charles Ives — the composer of the XXth century — the author reveals deep correlation between his ideas and ideas of the Transcendentalist movement. The special attention is given to understanding by the composer of music as «sounding reality». From these positions specifics of his program music is revealed, experiments of the composer with a rhythm and sound altitude are proved.

Key words: Charles Ives, Transcendentalist movement, musical philosophy.

Specifics of philosophy teaching to students of a musical higher education institution (by Pridanova E. V.). In article the necessity to adapt the philosophy course material for students of musical higher education institutions is proved. Considering distinction of logic and conceptual and figurative and symbolical thinking, and also specifics of art type of the personality, the author formulates a number of features of philosophy teaching in a musical higher education institution.

Key words: the teaching, philosophy, musical higher education institution, figurative and symbolical thinking, art type of the a personality.

About the early stage of composers of Siberia creativity (by Pylneva L. L.). The creation of composers in the republics Buryatia, Tuva and Yakutia developed in a wide musical space of the Siberian region, which included a lot of cultural layers. Their crossing has several options of synthesis of national musical traditions and the canons of European art. Joint work of the composers from different cultures was a perspective direction, because the most interesting forms of intercultural interactions were found in their opuses.

Key words: traditional musical culture; musical culture of Buryatiya, Tuva, Yakutia; creativity of composers of Siberia.

Chinese composers of the XXth century (review) (by Peng Cheng.). In the article the way of professional composer art development in China since its origin till present is described. Special attention is given to composers of the XXth century.

Key words: Chinese composers, national art, professional creativity.

A problem of word musicality in poetic texts of Georg Trakl (by Sakulina E. A.). At the turn of 19-20 centuries the problem of language renovation in literature and art became global. At this period the literary language admirably absorbed impulses of other arts (music, painting, theatre, cinema). This article is devoted to the problem of word musicality in poetic texts of Georg Trakl - the Austrian poet — impressionist. Word musicality is one of the distinctive features of his art. In the course of the analysis of lexical and syntactic level of the Trakl's texts organization a number of musical motives (formulae) can be determined, which mostly make the frequency thesaurus of his poetic lexicon and which occupy the significant place in his perception of the world.

Key words: synthesis of art, word musicality, music motive, expressionism, «border poetics», ambivalence, musical-transcendental code, emotional tone.

«Pelleas et Melisande» of C. Debussy and A. Schoenberg: to the problem of the drama interpretation (by Sokolova E. Ju.) is devoted to the interpretation of drama of M. Maeterlinck's «Pelleas et Melisande» in opera of C. Debussy and A. Schoenberg's symphonic poem. Comparative analysis of these works helps to identify the individuality of style of each composer.

Key words: «Pelleas et Melisande», Maeterlinck, Debussy, Schoenberg.

Prelude «Bamboo in the wind» of Chu Wanghua as a sample of piano music of «Venzhen» culture (by Qu Wa, Razguljaev R. A.). The Prelude of Chinese composer Chu Wanghua is considered in context of an educated class culture in China known as «Venzhen» culture. The author criticizes the traditional translation of the composition as «A bamboo in the wind».

Key words: Chinese composer Chu Wanghua, piano music, prelude, «Venzhen» culture.

АВТОРЫ НОМЕРА

Галлямова Гузель Олеговна, преподаватель детской музыкальной школы №1 г. Пермь

Е-mail: gallyamova.guzel@mail.ru

Гапонова София Александровна, доктор психологических наук, профессор кафедры общей психологии Нижегородского государственного педагогического университета им. К. Минина

Е-mail: nngk@mail.ru

Гринес Ольга Вячеславовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры концертмейстерского мастерства Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

Е-mail: olgagrines@yandex.ru

Дорожкин Егор Леонидович, студент Нижегородского государственного педагогического университета им. К. Минина

Е-mail: nngk@mail.ru

Карнаухова Вероника Александровна, кандидат искусствоведения, доцент Нижегородского филиала Университета Российской академии образования

Е-mail: nngk@mail.ru

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

Е-mail: nadya08011984@mail.ru

Малыхина Элеонора Сергеевна, аспирантка филологического факультета Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, преподаватель филологического факультета Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова.

Е-mail: ella.phil.mgu@mail.ru

Одинокоев Михаил Юрьевич, аспирант Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

Е-mail: ravore@rambler.ru

Павлов Александр Николаевич, кандидат психологических наук, доцент.

Е-mail: nngk@mail.ru

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

Е-mail: e.petri2011@yandex.ru

Приданова Елена Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, заведующая аспирантурой Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

Е-mail: epridanova@yandex.ru

Пыльнева Лада Леонидовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального образования и просвещения Новосибирской государственной консерватории

Е-mail: pylneva@mail.ru

Пэн Чэн, доцент музыкального института при Линьинском университете (Китай)

Е-mail: pppc748@163.com

Разгуляев Руслан Александрович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры специального фортепиано Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

Е-mail: rrazgul@gmail.com

Сакулина Елена Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и практики немецкого языка и перевода Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова

Е-mail: sakoulinae@mail.ru

Соколова Екатерина Юрьевна, преподаватель Детской школы искусств №8 г. Нижний Новгород

Е-mail: nngk@mail.ru

Темников Максим Валерьевич, аспирант Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

Е-mail: nngk@mail.ru

Цюй Ва, аспирантка Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

Е-mail: quwa2009@yandex.ru

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

- Редакционный совет принимает на рассмотрение ранее неопубликованные статьи.
- При решении о публикации учитываются актуальность темы, четкая постановка исследуемой проблемы, логика ее решения, научная достоверность и обоснованность положений. В статье должны быть представлены результаты исследования, сделаны соответствующие выводы.
- Редакционный совет сообщает автору о решении редколлегии по поводу публикации в течение двух месяцев со дня регистрации рукописи в редакции.
- Объем рукописей не должен превышать 20000 знаков (8 страниц формата А4, кегль 14, интервал 1,5).
- Текст статьи должен быть тщательно вычитан и отредактирован автором. Статьи с опечатками и грамматическими ошибками не рассматриваются.
- Правила оформления статьи:

Рукописи принимаются в печатном и электронном вариантах в виде текстового файла в формате Word.

Оформление сносок и примечаний в пределах статьи должно быть единообразным: сноски оформляются списком литературы, составленным в порядке упоминания в тексте статьи, примечания должны быть даны в конце статьи перед списком литературы.

- К рукописям прилагаются:

аннотация статьи и список ключевых слов (до десяти) на русском и английском языках, сведения об авторе: фамилия, имя, отчество полностью, ученые степень и звание, должность и место работы, номера контактных телефонов, адрес электронной почты; отзыв научного руководителя (для аспирантов и соискателей) и рецензия профильной кафедры.

- Рукопись в конце обязательно подписывается автором (авторами). Дата.
- Публикация платная.

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

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

Редсовет журнала «Актуальные проблемы высшего музыкального образования»

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

Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки объявляет конкурс на замещение вакантных должностей профессорско-преподавательского состава в 2012-2013 уч.г.:

1. Кафедра педагогики и методики музыкального образования: профессор (музыкально-педагогические системы, основы музыкальной педагогики и психологии, практикум по музыкальной педагогике и психологии, 0,5 ставки);
2. Кафедра прикладного музыковедения: профессор (музыкальная журналистика, 0,5 ставки);
3. Кафедра музыкального театра: профессор (пластическое воспитание, 0,5 ставки); профессор (сценическая речь, актерское мастерство, 0,5 ставки).
4. Кафедра философии: доцент (история, социология, 0,5 ставки).

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

Контактный телефон /факс – (831) 419 40 15

РЕКТОРАТ

ISSN 2220-1769

Редакционный совет:

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

Компьютерная верстка: Е. В. Приданова

Корректор: Л. А. Зелексон

Дизайн обложки: Е. Н. Соловьев

Подписано в печать 02.04.2012

Учредитель:

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

Журнал зарегистрирован Министерством печати и массовой информации РФ.

Рег. № ФС77-41738 от 20.08.2010

Распространяется во всех регионах России.

Подписка по каталогам «Пресса России» (индекс 82885)

Издание включено в систему Российского индекса научного цитирования

(договор № 74-11/2010Р от 24.11.2010)

Адрес издателя и редакции:

603005, г. Нижний Новгород, ул. Пискунова, 40, Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

Тел./факс (831) 419-40-56

Цена свободная

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